

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



Sylvia Irene Arriagada Cordero

**Amereida:
Hereditad creativa en el oficiar del Diseño en Travesías**

Tese de Doutorado

Tesis presentada al Programa de Pos
Graduação em Design de la PUC-Rio en
cumplimiento parcial de los requisitos para el
grado de Doutor em Design

Advisor: Prof. Luiz Antonio Coelho

Rio de Janeiro
Abril de 2017



Sylvia Irene Arriagada Cordero

**Amereida:
Hereditad creativa en el oficiar del Diseño en Travesías**

Prof. Luiz Antonio Coelho

Orientador

Departamento de Artes e Design - PUC-Rio

Profa. Simone Carvalho de Formiga Xavier

Departamento de Artes e Design - PUC-Rio

Prof. Nathalia Chehab de Sá Cavalcante

Departamento de Artes e Design - PUC-Rio

Profa. Renata Vilanova Lima

Universidade Federal Fluminense - UFF

Prof. David Alfredo Jolly Monge

Pontificia Unversidad Católica de Valparaíso - PUCV

Profa. Monah Winograd

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia e
Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 10 de Abril d e 2017.

Todos los derechos reservados. La reproducción total o parte sin el permiso de trabajo de la universidad, el autor y asesor

Sylvia Irene Arriagada Cordero

Diseñadora Gráfica. Licenciada en Diseño Gráfico; título profesional de Diseñadora Gráfica en la Escuela de Arquitectura y Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile, en 1983. Profesora adjunta de la Escuela de Arquitectura y Diseño de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile. Miembro de la Ciudad Abierta de Amereida, Chile. Miembro del Directorio de la Fundación Alberto Cruz Covarrubias, Santiago, Chile.

Ficha Catalográfica.

Arriagada Cordero, Sylvia Irene

Amereida : heredad creativa en el oficiar del diseño en travesías / Sylvia Irene Arriagada Cordero ; orientador: Luiz Antonio Coelho. – 2017.

203 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, 2017.

Inclui bibliografia

1. Artes e Design – Teses. 2. Dimensão poética. 3. Actos. 4. Phalène. 5. Travesía. 6. Design. I. Coelho, Luiz Antonio. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Artes e Design. III. Título.

CDD 700

Agradecimientos

Mis agradecimientos a la Pontificia Universidad Católica de Río de Janeiro, por la oportunidad de realizar mis estudios de doctorado en esta casa de estudios.

En forma especial a mi profesor, Dr. Luiz Antonio Coelho, agradecer el tiempo y orientación que destinó a mi tesis, a través de sus oportunas reflexiones asentadas en una abierta y rigurosa mirada ante la materia propuesta.

Junto a él, a todos los profesores de cada una de las asignaturas cursadas en el programa.

Al cuerpo de profesores de la Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV, muy especialmente al cuerpo de diseñadores, de quienes recibí palabras siempre constructivas como también alentadoras.

Finalmente, señalar el apoyo de mi casa de estudios, la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso y de modo muy especial, a la Escuela de Arquitectura y Diseño, por facilitar y hacer posible la ejecución de este programa de doctorado.

Dedico este trabajo a todos aquellos jóvenes de América, futuros constructores de este continente, y muy especialmente a mi amada hija Elisa, que lo hará más pleno.

Resumen

Arriagada Cordero, Sylvia Irene; Coelho, Luiz Antônio; (Orientador) **Amereida: Heredad creativa en el oficiar del Diseño en Travesías**. Rio de Janeiro, 2017. 203 p. Tese de Doutorado - Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

La presente tesis estudia los fundamentos de experiencias artístico poéticas acontecidas en la Escuela PUCV, cuales fueron sus antecedentes, y cómo ellos pertenecen a una tradición renovada en las actuales Travesías de la Escuela PUCV. Su eje es la Travesía Amereida, que fue un cruce poético por el interior del continente americano realizado en el año 1965, por un grupo de sus profesores, entre ellos el poeta que le dio forma y sentido, Godofredo Iommi, y otros tantos invitados artistas, filósofo, poetas europeos y americanos. Se estudian también aquellas experiencias que la precedieron, que corresponden a viajes y actos poéticos, también originados por el poeta Iommi a partir de los cuales se pudo establecer nociones poéticas que pertenecen a una tradición renovada presente aún en la generación de las actuales Travesías de la Escuela PUCV, en este caso, desde la disciplina de Diseño. Esto trae la necesidad de profundizar en los fundamentos teóricos y poéticos de esta visión poética enraizada en el viaje y en los actos poéticos colectivos. Es así, que través de una fuente documental inédita, que corresponde a relatos y correspondencia del poeta Godofredo Iommi, sus producciones en textos teóricos y poéticos, como documentos resultado de sus experiencias, se ha buscado presentar desde su interpretación y análisis, las nociones poéticas de un accionar de viajes y actos poéticos contenidas en las actuales Travesías. Las travesías de la Escuela PUCV, se dan dentro de un ámbito colectivo de talleres, de diseño gráfico, diseño industrial y arquitectura y dependiendo del motivo que les da curso a cada uno, o a su conjunto, pueden o no reunirse ya sea desde el origen poético o bien desde la generación de sus obras, cuyo centro está puesto en que año a año, y cada vez – ya van más de doscientas-

se renueva la experiencia del oficio que da extensión a la palabra poética. Se plantea que las actuales travesías son un agente orientador a través de la entrega de contenidos poéticos que potencian el desarrollo de experiencias capaces de construir para el diseño un pensamiento singular respecto del continente americano. Por ello, se presentan en el capítulo final, las nociones poéticas que aún permanecen en la Travesías, puesto que se trata de dar consistencia teórica a partir de una práctica que ha tratado de cuidar su origen artístico y su fidelidad a la palabra poética respecto a una visión del continente sudamericano.

Palabras clave

Dimensión poética; Actos; Phalène; Travesía; América; Diseño

Resumo

Arriagada Cordero, Sylvia Irene; Coelho, Luiz Antônio; **Amereida: herança criativa na arbitragem do Design em Travesías**. Rio de Janeiro, 2017, 203 p. Tese de Doutorado - Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A presente tese estuda os fundamentos das experiências artístico-poéticas desenvolvidas na *Escuela PUCV* a partir de seus antecedentes e como sua tradição vem renovada nas atuais *Travesías* da *Escuela PUCV*. Seu eixo é a *Travesía Amereida*, uma incursão poética pelo interior do continente americano realizada no ano de 1965, por um grupo de seus professores, entre eles o poeta que lhe deu forma e sentido, Godofredo Iommi, e outros tantos convidados artistas, filósofos e poetas, europeus e americanos. São também estudadas outras experiências que a precederam e que correspondem a viagens e atos poéticos, também originados por Iommi a partir dos quais se pôde estabelecer noções poéticas que pertencem a uma tradição renovada presente ainda na geração das atuais *Travesías* da *Escuela PUCV*, neste caso, a partir da habilitação de Design. Este fato enseja o estudo dos fundamentos teóricos e poéticos desta visão enraizada na viagem e nos atos poéticos coletivos. Desta forma, através de fontes documentais inéditas, constituídas de relatos e correspondência do poeta Godofredo Iommi, além de suas produções de textos teóricos e poéticos -- como documentos resultantes de suas experiências -- buscou-se apresentar sua interpretação, análise e as noções poéticas de um acionamento de viagens e atos poéticos contidos nas atuais *Travesías*. As *Travesías* da *Escuela PUCV* acontecem em âmbito coletivo das oficinas de Design gráfico, Desenho industrial e Arquitetura e, dependendo do motivo que lhes dá curso, isoladamente ou no conjunto, podem ou não reunir-se a partir da origem poética ou bem desde a geração de suas obras, cujo centro é definido ano a ano e a cada vez. Já lá vão mais de duzentas, em que se renova a experiência da atividade que dá extensão à palavra poética. Demonstra-se aqui

que as atuais *travesías* são um agente orientador através da produção de conteúdos poéticos que potencializam o desenvolvimento de experiências capazes de construir um pensamento singular para o Design em relação ao continente americano. Por tal razão, apresentam-se no *capítulo* final as noções poéticas que ainda permanecem nas *Travesías*, posto que se trata de dar consistência teórica a partir de uma prática que tem cuidado de sua origem artística e sua fidelidade à palavra poética com respeito a uma visão do continente sul-americano.

Palavras Chave

Dimensão poética; Actos; Phalène, Travesía; Design

Abstract

Arriagada Cordero, Sylvia Irene; Coelho, Luiz Antônio; (Advisor)
Amereida: Heredad creativa en el oficiar del Diseño en Travesías. Rio de Janeiro, 2017. 203 p. Tese de Doutorado - Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The following text is a study about the fundamental on artistic and poetical experiences occurred in the PUCV School; what was its background, and the way they belong to an updated tradition in the present Travesias the School does. Its starting point is the Amereida Travesia, a poetic crossing by the continent's inside done in 1965 by a group of professors, among them the poet that did give form and sense to it, Godofredo Iommi, and other guests artists, philosopher, American and European poets. It also studies the background experiences been held before, that are travels and poetic acts, some of them originated by the poet Iommi, that become a tradition in present Travesias on the Design discipline. This leads to a deeper knowledge on theoretical poetic fundamentals on this poetic vision, starting on travelling and collective poetic acts. Standing on non published documents, belonging to the poet Godofredo Iommi, manuscripts and personal mail, about its experiences the study presents an interpretation of the poetic notions that support the poetic acts and the Travesias in the present time. Travesias done by the PUCV School, are done in a collective media, formed by the graphic design, industrial design and architectural studios, focused in giving place to poetic word in a new way each year. Travesias for the graphic design are a precious opportunity to express a poetic vision about the South American continent. On the last chapter are placed the poetic notions that are still present in the ongoing Travesias, that is

the theoretical base of a practice whose origin is fidelity to poetic word about the south American continent.

Keywords

Poetic Dimension; Actos; Phalène; Travesía; Design

Sumario

Introducción	19
Metodología	26
1. La Santa Hermandad Orquídea, un antecedente poético	32
1.1. La hermandad de la Santa Hermandad Orquídea	32
1.2. La libertad del salto	38
1.3. La errancia en Río de Janeiro y la Travesía por el Amazonas	41
1.4. La dispersión de la Santa Hermandad Orquídea	47
Conclusiones de capítulo	55
2. Los hechos poéticos: Actos poéticos y Phalène	57
2.1. Peripecia poética en la Escuela PUCV	57
2.2. Los actos poéticos a viva voz	61
2.3. Los actos poéticos y su irrupción	65
2.4. El blanco de la voz blanca	71
2.5. Las declamaciones poéticas	73
2.6. Las Odas	76
2.7. El recital de poemas	78
2.8. Los actos de apertura	86
2.9. La Phalène y sus reglas	89
2.10. El poeta y los oficiantes	98
Conclusiones de capítulo	102
3. Amereida y su cálculo poético	105
3.1 Una visión poética del Continente Americano	105
3.2 Un inventario de la Travesía	109
3.3 Las reglas del juego	113
3.4 El partir, el destino poético y el retorno	115
Conclusiones de capítulo	120
4. Los Actos de la Travesía Amereida	124

4.1 Actos que surgen como detenciones en el camino	125
4.2 Actos que surgen dentro de la adversidad del recorrido	132
4.3 Actos que surgen como manifestación del obrar	140
4.4 Actos que surgen dentro de un régimen oficial de invitación	145
Conclusiones de capítulo	148
5. El oficiar del diseño en Travesía	151
5.1 El desconocido como dimensión poética	153
5.2 Lo en común como dimensión de consentimiento	161
5.3 Los encuentros fortuitos, como dimensión de apertura	173
5.4 El cada vez como dimensión de expectación	181
Conclusiones de capítulo	192
6. Conclusión final	195
7. Referencias bibliográficas	200

Lista de imágenes

METODOLOGIA

- [1] Tabla 1. Matriz de recopilación de información. **28**

CAPÍTULO 1

1 [2] De izquierda a derecha: Godofredo Iommi, Napoleão Lopes, Efraim Tomás Bo y Juan Raúl Young. Río de Janeiro. Ausentes en esta imagen, Gerardo Mello Mourão y Abdias Nascimento. En: www.abdias.com.br **32**

[3] De izquierda a derecha: Godofredo Iommi, Abdias Nascimento, Napoleão Lopes, Juan Raúl Young, Gerardo Mello Mourão y Efraim Tomás Bo (*in memoriam*) Río de Janeiro 1978. En: www.abdias.com.br. **55**

CAPÍTULO 2

[4 - 5] Acto Poético en calles de Valparaíso (izquierda) y en Hall Central de estación de trenes, (derecha), Valparaíso, Chile, 2003. Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV **67**

[6 – 7] Acto Muelle Prat, Valparaíso, finales década de los sesenta (izquierda) y Acto en Rancagua, Chile, 1982 (derecha). Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV. **68**

[8] Recepción alumnos primer año, Plaza Sotomayor, Valparaíso, 2010. Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV. **68**

[9 - 10] Acto de Recepción a primer año en cerros de Valparaíso, Chile, 2008. Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV. **69**

[11] Tabla 2. Modalidades de Actos poéticos en la Escuela PUCV **70**

[12] Trazado para realizar Acto Poético, camino a Potosí, altiplano boliviano. Travesía Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, 1993 **75**

[13] Declamación poética en altiplano boliviano, alumnas taller Diseño Gráfico, Escuela de Arquitectura y Diseño, PUCV. Travesía Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, 1993 **75**

[14 y 15] Oda *América, El camino no es el camino*. Vistas del escenario y graderías del Teatro Municipal de Viña del Mar, Chile, 1970. Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV. **78**

[16] Tabla 3. Modalidades de Recitales de Poemas. P. 83 y 84. **79**

[17] Recital poético en Travesía a São Paulo, en XXX Bienal de Arte de São Paulo, Brasil, 2012 **82**

[18] Vista de otro recital poético en Travesía a São Paulo, en XXX Bienal de Arte de São Paulo. Brasil, 2012 **82**

[19] Recital poético, *Un golpe de dados*, de S. Mallarmé, Ciudad Abierta, Chile, 1982. Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV **82**

[20] Iommi leyendo en Recital poético, *Un golpe de dados*, de S. Mallarmé, Ciudad Abierta, Chile, 1982. Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV **83**

[21] Recital poético, *A la vez*, de Godofredo Iommi, Ciudad Abierta, Chile, 1988. Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV **83**

[22] Recital poético en Travesía Trehuaco, Chile, 1986. **83**

[23] Recital poético en Travesía Purmamarca, Argentina, 2007. Archivo **84**

Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV	
[24] Tabla 4. Recitales de Poemas en Exposiciones Nacionales de la Escuela PUCV	84
[25] Apertura de los terrenos, Ciudad Abierta, 1971. Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV	88
[26] Acto poético para el Aula de Amereida. Taller de América. Ciudad Abierta. Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV	88
[27] El juego de la ronda, Phalène de los proyectos de título, Ciudad Abierta, 1973	88
[28] Phalène Quinta Vergara, Viña del Mar, Chile, 1972. Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV	93
[29] Phalène Horcón, Región de Valparaíso, Chile, 1964. Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV	93
[30] Phalène Horcón, Región de Valparaíso, Chile, 1964. Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV	94
[31] Phalène de las playas, Viña del Mar, Chile, 1970. Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV	94
[32] Phalène puente Libertad, Viña del Mar, Chile, 1971. Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV	94
[33] Phalène Plaza Colombia, Viña del Mar, Chile, 1972	95
[34] Acto de los cuerpos tenidos, Clase de Cultura del Cuerpo, Ciudad Abierta, Chile, 2002. Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV	95
[35] Acto de la vastedad del dibujo, Clase de Cultura del Cuerpo, Ciudad Abierta, Chile, 2004	95
[36] Iommi irrumpe a transeúntes en Phalène en Europa. Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV	97
[37 - 38] Iommi de collant rojo y con actores que lo acompañan junto a gente del lugar. Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV	97
[39] Phalène borde costero Viña del Mar, Chile, 1964. Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV	101
[40] Phalène de la electricidad, terrenos Ciudad Abierta, Chile, 1977. Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV	101
[41 - 42] Phalène Quebrada Verde, Valparaíso, Chile, 1964. Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV	101
CAPÍTULO 3	
[43] Dibujo con que se inicia la carta del arquitecto José Vial A. Escrita al pintor Francisco Méndez L. Archivo de la familia Vial Cruz	109
[44] <i>Amereida</i> , Volumen Primero, p. 35	115
[45] <i>Amereida</i> , Volumen Primero, p. 186	116
CAPÍTULO 4	
[46] Travesía Amereida, Patagonia, Chile, 1965. Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV	124
[47 - 48] Acto camino Estación Wagner, Chile, 1965. Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV	126
[49 - 50] En Tierra del Fuego, Chile, 1965. Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV	126
[51 - 52] Signo cerca de San Luis, Argentina, 1965. Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV	127
[53] Signo cerca de San Luis, Argentina. Archivo Corporación Cultural Amereida	128

[54] Placa de bronce, Acto camino a Comodoro Rivadavia, Argentina, 1965. Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV	128
[55 - 56] Árbol pintado y placa de bronce, Acto camino a Comodoro Rivadavia, Argentina, 1965	128
[57] Juego de las preguntas y respuestas, Acto camino a Comodoro Rivadavia, Argentina, 1965. Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV	129
[58] Fachada pintada, Acto en Yuchán, Argentina, 1965. Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV	130
[59 - 60] Acto y signo en Santiago del Estero, Argentina, 1965. Archivo Corporación Cultural Amereida	130
[61] Signo en Puelches. Argentina, 1965. Archivo Corporación Cultural Amereida	131
[62] Bajos de Santa Rosa, Argentina, 1965. Archivo Corporación Cultural Amereida	131
[63] Camino a Piedrabuena. Argentina. Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño, PUCV	132
[64] Signos camino a Piedrabuena. Argentina, 1965. Archivo Corporación Cultural Amereida	132
[65] Antes de Comodoro Rivadavia, Argentina, 1965. Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV	133
[66] Antes de Comodoro Rivadavia, Argentina, 1965. Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV	133
[67 - 68] Claudio escribiendo el poema en placa de bronce y detalle de la placa. Villa Dorotea, Chile, 1965. Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV	135
[69] Acto en Espora, pintado de caseta en Tierra del Fuego, Chile, 1965. Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV	138
[70] Otra vista del Acto en Espora, Tierra del Fuego, Chile, 1965. Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV	138
[71] Uno de los poemas, en acto en Espora, Tierra del Fuego, Chile, 1965. Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV	139
[72] Bajos de Santa Rosa, Argentina, 1965. Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV	140
[73] Teatro de títeres, montaje en escuela de Puelches, Argentina, 1965. Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV	143
[74] Cruz y Girola (atrás), antes de la presentación de teatro de títeres. Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV	143
[75] Iommi cuenta fábula en escuela de Puelches, Argentina, 1965. Archivo Corporación Cultural Amereida	143
[76] Alberto Cruz dibujando proyecto en la fachada de la escuela, Puelches, Argentina, 1965. Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV	144
[77] Iommi en Acto en teatro Cerro Sombrero, Tierra del Fuego, Chile, 1965. Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV	146
 CAPÍTULO 5	
[78] Dibujo de Alberto Cruz. <i>Amereida, Travesías 1984 a 1988</i> . Sección 8ª	155

[79] Obra: Plazoleta, Travesía San Andrés, Chile, 1984. Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV	156
[80 - 81] Poema tallado en piedra liparita canteada. Travesía San Andrés, 1984. Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV	156
[82] Obra, Oratorio para el peregrino. Travesía San Francisco, Argentina, 2003. Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV	157
[83 -84] Vistas módulos fierro pintado y coronaciones con láminas de vidrio. Travesía a San Francisco, Argentina. 2003	158
[85] Detalle de la escritura del poema en cada una de las láminas de vidrio. Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV	158
[86] Acto de entrega de la Obra Umbral de las dos orillas, Travesía Hermenegildo, Brasil, 2004	159
[87 - 88] Vistas hacia el mar Atlántico	159
[89] Detalles de la Obra.	160
[90] Tabla 5, Grupos de trabajo en Travesía	163
[91] Montaje de la exposición en Punta Arenas, Chile, 2003	168
[92] El pintor Hernán Cruz, en Acto Travesía a Punta Arenas, Chile, 2013.	168
[93] El poeta Carlos Covarrubias, en Acto Travesía Punta Arenas, Chile, 2013	168
[94 y serie 95] Vista general del signo (arriba) y vistas parciales del signo (abajo). Travesía lo Valdés, Chile, 1994	175
[serie 96] Vistas del signo pintado sobre capa de asfalto negro de carretera Panamericana, Travesía Cuenca, Ecuador, 1995	177
[97] Obra Zócalo de Lectura y Astas Luminosas. Travesía La Paloma, Uruguay, 2006 y 2007	179
[98] Detalle de poema en baldosas de hormigón y cubos de metal sobre zócalo	179
[99] Detalle de obra Zócalo de Lectura, letras cúbicas metálicas sobre madera	185
[100] Montaje de columnas y Acto en recinto Universidad PUCRio. Travesía Rio de Janeiro, 2006. Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV	185
[101] Membrana de escritura del poema. Caligrafía realizada in situ por el poeta Carlos Covarrubias. Acto de Bienvenida al poeta, 2009	186
[102] Galletas y salsas de diferentes sabores y colores. Acto de Bienvenida al poeta, 2009	187
[103] Las letras en bajo-relieve son rellenas con las salsas. Acto de Bienvenida al poeta, 2009	187
[104] Actos y reuniones de Travesía realizados durante cada jornada diaria en plaza barrio Miraflores, Travesía Lima, Perú, 2009	187
[105] Acto de las máscaras, cada alumno dibuja la máscara a su compañero, con líneas o puntos	188
[106] Presentación y selección previa de los dibujos de cada alumno para la muestra expositiva	188
[107] Planimetrías y Prototipos de algunas de las letras del poema. Travesía Lima, Perú, 2009	189
[108] Montaje de elementos para la exposición y declamación poética realizada en atrio de la Iglesia de San Francisco, Travesía Lima, Perú, 2009	190
[109] Vista desde la fachada de la Iglesia San Francisco hacia la calle	190

cercana. Travesía Lima, Perú, 2009	
[110] Montaje de dibujos y elementos del ágape. Travesía Lima, Perú, 2009	190
[111 – 112] Poema y poeta en acto de proclamación del poema <i>A Lima</i> . Travesía Lima, Perú, 2009	191
[113] Brindis y ágape final con transeúntes y gentes del lugar. Travesía Lima, Perú, 2009	191

Introducción

El fundamento poético de la visión del continente americano del poeta argentino Godofredo Iommi, cofundador de la Escuela de Arquitectura y Diseño de la Universidad Católica de Valparaíso, está enraizado en el viaje o travesía. Para Iommi el poeta tiene la misión de reapasionar el mundo, tal como lo señalara Breton. En Iommi se plasma con una poesía como experiencia de vida en compañía, que se inicia con una hermandad de poetas, que recibe el nombre de Santa Hermandad Orquídea(1939) formada por Efraín Tomás Bo, Raúl Young y el mismo Iommi, todos argentinos, y Gerardo Mello Mourão, Abdias Nascimento y Napoleão Lopes, brasileiros. Con ellos Iommi da comienzo a un nosotros poético desde el cual orientar a la poesía por el camino de la palabra y no del poema. La vida en compañía dio curso a ese camino inicial de itinerancia o salto poético que se funda en el acto de partir, amparado en la figura de viaje, experiencia que se concretiza con la travesía por el Amazonas(1940), de la cual participa la Santa Hermandad Orquídea. Luego de esta experiencia, la vida poética en compañía se abre nuevamente para Iommi a un nosotros poético, esta vez con otros, ya no poetas. Esos nuevos otros son para Iommi, un grupo de arquitectos y artistas con los cuales refunda en el año 1952, una escuela universitaria, me refiero a la Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV. Este nuevo nosotros, que es el rostro de esa comunidad, vive y crece al día de hoy a través de la peripetia creativa con que el oficio de la arquitectura y del diseño, han dado cabida y sentido a la naturaleza itinerante de la poesía de Iommi con actos públicos (1953) que recorren la ciudad. Esta postura surge de una *poiesis* cuyo trasfondo está presente cuando se asume que “la poesía debe ser hecha por todos y no por uno”, del poeta Isidore Ducasse y que Godofredo Iommi renueva dándole curso con el acto poético.¹

¹ Se advierte al lector que hay información que se repite en el Resumen, Introducción, Metodología y Capítulo 1. Ello se hizo necesario para internalizar y fijar algunos conceptos y palabras de un proceso complejo que son las Travesías como experiencia de estudio y obra en la Escuela de Arquitectura y Diseño de la Universidad Católica de Valparaíso.

Con actos poéticos transitorios e imprevisibles, sale de las aulas a la ciudad para irrumpir en ella, que con el uso de máscaras y voz estos cobran presencia colocando la poesía en el presente mismo de su acontecer diario. Desde tales experiencias, Iommi recreará posteriormente, en su estadía en Europa una nueva forma de hacer poesía con el nombre de Phalène. La Phalène es un juego poético, creado por Iommi a principios de la década del sesenta. Este juego acontece saliendo a espacios urbanos o naturales, se inicia con ciertas reglas, y dentro de ellas es libre y espontáneo, abierto al encuentro fortuito que es azar y precisión, pues se está en un tiempo y un espacio donado a la palabra poética, por ello, está lejos de éxitos o fracasos, regla que muestra una nueva forma de hacer poesía. Realizadas primeramente con actores, luego filósofos, y más tarde con artistas, los cuales dan forma a los signos que la Phalène destina a los lugares. En ella la palabra se hace acto, se hace poema escrito y poema dicho. Esto significa que el juego se da dentro de una “norma” en la cual Iommi crea un “apartado”², al que también llama “interrupción”³. Esto significa que con el decir o palabra de aquellos que libremente pueden participar del juego, el poeta da curso a ese trasfondo poético que él mismo explica que se da cuando dentro de un continuo que son las palabras o dichos de los demás, él agrega conectivas, haciendo que el dicho común se transforme en poema.

Con la poesía hecha por todos, renueva la sentencia de Lautreamont y va más allá, la palabra la hace acción, la hace experiencia de muchos que libremente se entregan al tiempo del juego en el trance de un recorrido en un tiempo y espacio padecido gratuitamente.

Luego de estas experiencias poéticas en Europa, en el año 1965, profesores de Escuela PUCV⁴, son convocados por Iommi a la original tarea de planificar y generar esta vez, el primer viaje poético por el continente sudamericano, al que nombra Travesía, y que cobra forma en el mes de julio de ese mismo año. Se trata de un hecho poético artístico inaugural para el arte como para la poesía - si bien, para Iommi, toda creación es de suyo poética- cuyo propósito es “desvelar”⁵ el continente sudamericano, recorriéndolo por su centro, lejos de las grandes

² Norma y Apartado. En: http://wiki.ead.pucv.cl/index.php/Norma_y_Apartado

³ Teoría de la Interrupción. En: http://wiki.ead.pucv.cl/index.php/Teoría_de_la_Interrupción

⁴ Me referiré con este nombre a la actual Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV, Chile, que corresponde a la que con anterioridad al año 2000 era nombrada Escuela de Arquitectura UCV.

⁵ La palabra desvelar aparece en *Amerida*, Volumen Primero, en los versos: “¿cómo/ recibir américa desvelada?/ desvelar/ rasgar el velo/ a través / – la voz nos dice – /travesía” p. 25 y luego en los versos “voces o poesía/ donde por desvelados/ américa se desvele” p. 26; y en ambas ocasiones, está referida al sentido de travesía como acción necesaria en el continente sudamericano.

ciudades, desde Tierra del Fuego hacia el Caribe, y su modalidad es hacerlo realizando actos poéticos y levantando signos durante su recorrido, el cual se prolongó 43 días.

Participan de esta travesía, un grupo de 10 integrantes, entre los cuales están, los arquitectos chilenos, profesores de la Escuela PUCV, Alberto Cruz y Fabio Cruz y el escultor argentino Claudio Girola; el pintor argentino, Jorge Pérez Román, radicado en Europa; el diseñador francés, Henry Tronquoy; el filósofo francés François Fédier y los poetas Jonathan Boulting, inglés; Edison Simons, panameño; Michel Deguy, francés y Godofredo Iommi.

Anterior al *land art*, esta Travesía no busca provocar, no intenta concientizar, no busca explicar la vida, ni el paisaje, ni tampoco busca reapropiarse “de los espacios y los medios de la arquitectura” en el paisaje (CARERI, 2009, p. 23). Se trata de un hecho sobre el cual Iommi ya ha meditado [EYQUEM et al., 2017, p. 37), América para Iommi es un regalo, y como tal una aparición, que en palabras del historiador mexicano Edmundo O’ Gorman, es una invención, pues Colón nunca vino a América. Para Iommi este hecho es fundamental, puesto que nace con ello un continente donado, y cual regalo oculta su propia destinación. El desconocido americano para Iommi está aún oculto, enmascarado, y solo poéticamente puede desenmascararse aquello que por donación aparece, esta es para Iommi una nueva forma de construir mundo en América. La excepción que instaura y que hace poética a esta Travesía es cuando se dice a sí misma “el camino no es el camino”⁶. Es una regla que busca no acortar el proceso de comprensión (ARENDDT, 1995, p. 30)- hablemos aquí de la poesía entre manos- sino dar sentido al conocimiento (ibíd, p. 33), que para esta Travesía implicaría dar sentido poético a lo propiamente americano. Para Arendt, la comprensión es un tipo de imaginación, que así como establece puentes también distancia algunas cosas, y sin la cual “no seríamos capaces de orientarnos en el mundo”(ARENDDT, 1995, p. 45-46). El entregarse a la comprensión o imaginación quedaría expresado de forma fiel con el verso “el camino no es el camino”, puesto que ciertamente indica un aproximarse al continente en continua lejanía, parafraseando a Arendt, la Travesía propuesta por Iommi es tomar distancia de la figura de camino para así entrar en la comprensión de uno propio. Sin embargo, ¿cómo hacerlo? Iommi nombra a esta Travesía Amereida, vocablo

⁶ Este es el verso con que termina la edición *Amereida*, Volumen Primero. Taller de Investigaciones Gráficas, Escuela de Arquitectura UCV, 1986.

que reúne América y *Eneida*, indicando con ello la tradición latina de un habla común, desde la cual América debe su origen y por la cual se nombra América Latina. La herencia de una tradición en la lengua latina tiene un origen poético para Iommi y es la que señala Virgilio en la *Eneida*, cuando Eneas abandonado, por los dioses, alcanza suelo luego de una desventurada travesía por mar padeciendo peripecias que culminan con la fundación de Roma. Eneas encarna el amor a lo desconocido, al buscador de patria y al piadoso, aquel que duda antes de dar muerte a Turno, que es el lapso de vacilación contenedor de la característica fundacional de Roma, nombrada *pietas* latina, aquella que da cabida a todos los pueblos en un mismo suelo. Para Iommi, la *pietas* de América se fundaría en la gratitud, en el sentido de regalo intrínseco de este continente aparecido, y el modo de sobrellevarlo es al igual que Eneas, con el amor a lo desconocido. Luego, la pregunta por el cómo hacerlo, queda respondida primeramente reconociéndonos herederos del amor a lo desconocido, y desde la tradición latina renovada insertarse en la aventura de la palabra gratitud en suelo americano. Aquí debemos remitirnos nuevamente al lenguaje poético de *Amereida*, que nos dice: “travesía /que no descubrimiento o invento/ consentir/ que el mar propio y gratuito nos atraviere/ levante/ en gratitud/ o reconocimiento/ nuestra propia libertad”, pero ¿cuál libertad? Volvemos a la tradición renovada, y se trata del amor a lo desconocido. ¿pero qué es lo desconocido? Para responderse a esa pregunta, Iommi lee el territorio y lo que de él han dicho quienes por primera vez lo recorrieron, los cronistas, entre ellos, Gonzalo Fernández de Oviedo “a fuerza de puñales y hachas es menester abrir el camino. Y lo que en esto se podría decir es un *mare magno* e oculto; porque, aunque se ve, lo más dello se inora”⁷, se refiere a lo que se nombra “mar interior”, territorio desestimado y aún oculto. Ese es para Iommi el desconocido que la Travesía ha de desocultar, esta vez, no bajo la forma de conquista ni dominio, sino a través de lenguaje poético. Insertos en la peripecia, no desconociéndola, para que el acto poético surgiera, y con él, los signos escultóricos, signos pictóricos y poemas, estos últimos de escritura y de viva voz, el grupo hacía que la peripecia del viaje diera lugar al sentido de aventura, en la cual se puede dar, “que una acción esté totalmente apartada del contexto global de la vida y que, sin embargo, pueda canalizarse en ella toda la fuerza y la intensidad de la vida”

⁷ Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés. *Historia general y natural de las Indias*: Part 1 (1535). Libro IX, Proemio. En: <http://www.ems.kcl.ac.uk/content/etext/e026.html>

(SIMMEL, 1988, p.14). La Travesía Amereida como realización colectiva, es indiferente al proceso individual, o en solitario, pero no lo anula. Es una épica poética en la que este grupo de distintas disciplinas humanísticas y artísticas gira la idea de autor y obra presentándola como obra en común, asunto que ha sido una constante dentro de las experiencias aquí presentadas.

Desde la primera travesía del año 1965 hasta las actuales Travesías de la Escuela PUCV, que se inician el año 1984, podemos destacar nociones poéticas presentes en el oficiar de sus carreras. He considerado el nombre de noción, atendiendo a lo que Maffesoli indica cuando dice que la “idea de noción remite a algo mucho más provisional”⁸, lo provisional toca aquí a lo que está aún siendo, pues se trata de experiencias que aunque realizadas y conclusas, creativamente constituyen una peripecia abierta a la heredad creativa del oficiar. Estas nociones pertenecen a una poética contenida ya en experiencias anteriores a la Travesía Amereida. La hipótesis es mostrar que las experiencias de Travesías al sustentarse de un origen poético producen acontecimientos de diseño, que construyen las bases para una heredad creativa y un sentido poético del diseño. Metodológicamente, este estudio ha sido cualitativo, ha interpretado y descrito el fundamento poético presente en la Travesía Amereida de 1965, como en las actuales Travesías de la Escuela PUCV. El universo de la muestra tiene como eje la Travesía Amereida, y los antecedentes que la precedieron (Santa hermandad Orquídea, Actos poéticos y Phalène) los cuales aportan a la construcción del hecho histórico, como también permitieron observar los fundamentos que han persistido en las actuales Travesías.

En el capítulo uno, he querido anticipar ciertas nociones poéticas presentes en la Santa Hermandad Orquídea, estas son: la noción de desconocido como experiencia de vida y no de escritura, a través de un abandono de lo habitual y ordinario; una noción de un en común del nosotros poético, que se da en compañía, expresada en la hermandad que los reunía aún en lejanía; y una noción del cada vez, característica esencial que permite comprender el partir expresado como comienzo y transitoriedad del grupo. Este capítulo se orienta a través de la figura del poeta Iommi. Es presentado en base a documentos⁹ de primera fuente,

⁸ MAFFESOLI, M. El reencantamiento del mundo. Sociológica, año 17. número 48, pp. 213-241. Enero-abril de 2002, p. 216.

⁹ Estos se relacionan con otros autores, entre ellos Martin Heidegger, como un modo de señalar el vínculo con el pensamiento filosófico presente en Iommi; Michel Maffesoli, como un modo de mostrar aproximaciones y distanciamientos de las experiencias de errancia presentadas por este autor

entre estos, un relato principal aún inédito, escrito por Iommi con fecha 1942, que relata la experiencia de errancia y travesía entre 1940 y 1941 desarrollada mayormente en territorio brasilero. Se contó también con una correspondencia¹⁰ de Iommi a Gerardo Mello Mourão y miembros de la Santa Hermandad Orquídea entre la década del 40 y 80, con la cual pude contar casi al finalizar esta tesis, y otros dos escritos menos extensos (ver tabla de metodología).

En el capítulo dos se describe el modo de los actos poéticos realizados por Iommi con la Escuela PUCV en Valparaíso Chile y también se describen la realizaciones poéticas denominadas Phalènes, realizadas por Iommi en su estadía en Europa. Las nociones presentes en las experiencias de actos poéticos y Phalène corresponden a aquellas de los encuentros fortuitos, a través de la irrupción y lo imprevisible; la noción de lo en común, a través de un nosotros poético contenido en la Phalène; y la noción de cada vez que se identifica a través de la continuidad y distinciones de las ejecuciones.

Para presentar este capítulo se cuenta con publicaciones, de Godofredo Iommi (ver tabla, en metodología) y testimonios personales. Se expone el espectro de realizaciones poéticas dentro de la Escuela de Valparaíso nombradas actos poéticos dirigidas por Iommi, como también su invención de la Phalène, algunas características fundamentales desde los relatos¹¹ de Iommi, para con ellos poder definir el hecho poético en sí mismo. Todo ello, con el fin de evidenciar la versatilidad de las acciones junto a lo fijo de la fórmula de operar, como expresión del fundamento poético donde quiere manifestarse la palabra poética.

Los capítulos tres y cuatro muestran la experiencia de Travesía Amereida por el continente americano, su eje es el viaje poético y sus actos, presentados a través de una estructura que interpreta y presenta su cálculo, partida y regreso, y se cierra en el capítulo cuatro con sus actos poéticos. La nociones presentes en estos capítulos corresponden a la noción de desconocido, a través de los fundamentos poéticos de visión del continente; la noción de hechos fortuitos a

respecto de la del grupo Santa Hermandad Orquídea; y Stefan Bacieu que permiten distinguir las diferencias con que operaba la Santa Hermandad Orquídea respecto a grupos de poetas contemporáneos sudamericanos de la época.

¹⁰ Esta correspondencia fue donada por Gonçalo Mourão al Fondo Iommi – Amunátegui, Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV el año 2016.

¹¹ Estos relatos y publicaciones de Iommi se abren en el Capítulo dos de esta tesis a otros autores, tales como Antonin Artaud, Francesco Careri, con los cuales se quiere manifestar las condiciones de las ejecuciones poéticas dirigidas por Iommi, como también sus vínculos con las primeras representaciones de las vanguardias dadaístas y surrealistas realizadas en Europa.

través de los actos realizados en el recorrido; la noción de lo en común, a través de un nosotros poético basado en el consentimiento.

Estos capítulos se trabajan con documentos poéticos, *Amereida* Volumen Primero el cual expone la visión del continente americano, documento central para establecer el diálogo con otros documentos de reflexión crítica de la poética de Iommi y *Amereida* Volumen Segundo, que incluye la Bitácora de la Travesía Amereida, (ver tabla, en metodología).

En el capítulo cinco, se exponen experiencias de Travesía por el continente, en las cuales he participado de forma directa, la selección de las mismas ha querido identificar una reiteración con la cual sea posible mostrar la relación con alguno de los fundamentos poéticos ya enunciados en los capítulos anteriores. En este capítulo se profundiza con experiencias propias y directas, en las que han participado distintos oficios: escultura, pintura, arquitectura, diseño de objetos y poetas y se muestran los matices de tales nociones presentes en cada Travesía, cómo son tratadas y el camino que abre cada una de ellas en cuanto a : la destinación de la travesía; el trabajo en común y labores necesarias para su decurso, para la ejecución de la obra y su celebración; tanto en la abertura creativa de las realizaciones como en su peculiar reiteración como hecho único, efímero y ocasional.

De variadas formas, todas ellas han atravesado el continente americano, realizadas entre pocos o bien entre muchos, con uno o bien con más oficios, trazando signos efímeros o bien levantando obras de más larga duración, en territorios naturales, o bien en grandes ciudades o pequeños poblados, con muchos o pocos habitantes, lo común en todas ellas es el pulso de un ejercicio conforme a nociones poéticas que han constituido una heredad creativa en el oficiar del diseño.

Metodología

Tipo de Estudio y Naturaleza

Metodológicamente, este estudio es cualitativo. Trata de interpretar y describir el fundamento poético presente en la Travesía de 1965 como en las actuales Travesías de la Escuela PUCV.

Cabe aquí mencionar, que existen otras tesis doctorales que exponen el tema de las Travesías de la Escuela PUCV, entre ellas *Las Travesías por América, aprender arquitectura a través de los viajes*, del arquitecto Rodrigo Saavedra; *La capital Poética*, del arquitecto David Jolly; o bien, otras donde el tema queda mencionado, es el caso *La Ciudad Abierta de Amereida. Arquitectura desde la hospitalidad*, del arquitecto Patricio Cáraves, y la aún en curso, *Las metáforas de Godofredo Iommi*, de Jaime Reyes, todos profesores de la Escuela PUCV. También encontramos el tema tratado en algunos capítulos de libro, tales como, *El acto Poético en Objetos para transformar el mundo*, del arquitecto Alejandro Crispiani; en *Escuela Valparaíso* de los arquitectos R. Pérez de Arce y F. Pérez Oyarzun, y en *The Road that is not a road, and the Open City, Ritoque, Chile*, del arquitecto Ann Pendleton. Uno de los fundamentos de esta escuela es la relación poesía-oficio, vinculado con todo el acontecer académico, y así también en las Travesías. Sin embargo, lo que aún falta describir dónde y cuándo aparecen algunos fundamentos de origen poético que han distinguido el oficiar de esta comunidad universitaria, y cómo ellos han persistido en el tiempo y se mantienen en las actuales Travesías. En los inicios de esta escuela Godofredo Iommi y su poética sentaron las bases de un nuevo modo de estudio de la arquitectura y luego del diseño en la Escuela PUCV. Hasta el momento las investigaciones realizadas en torno a su figura han logrado recopilar documentos y editarlos, sin interpretar el discurso contenido en ellos. Entonces, es a través de su poética que se quiere comprender y exponer los fundamentos de esta dimensión retórica en los oficios y las Travesías.

Luego, para comprender el por qué de la aparición de la experiencia de travesía, se ha tomado el partido por presentarla a través de una línea de tiempo a modo de un trayecto, caracterizado por saltos temporales. Me he centrado en

aquellos hechos que mantienen un origen similar, contenidos en experiencias significativas que han involucrado un viaje o desplazamiento, conformando hitos dentro de la historia de la Escuela PUCV. Desde estos saltos temporales y según las necesidades del argumento que desde el hecho se interpreta, se levantan los fundamentos poéticos.

Universo y Muestra

El universo de la muestra ha tomado partido por experiencias acontecidas en el tiempo histórico de la Escuela PUCV, teniendo como eje, la Travesía Amereida de 1965, acción relevante en tanto fue acometida y ejecutada por un grupo de sus profesores, entre ellos el poeta que le dio forma y sentido, Godofredo Iommi, y otros tantos invitados europeos y americanos. Lo anterior constituye un referente artístico y poético, con planteamientos teóricos, desde el cual se decantó una visión del continente americano que, si bien produjo dos grandes hechos significativos para la Escuela PUCV: Ciudad Abierta y Travesías por el Continente Americano; esta tesis se centra en la puesta en marcha de las travesías dentro de los Talleres de Arquitectura y Diseño, y no aborda Ciudad Abierta, que si bien tuvo una fundación poética, no implicó un viaje, un traslado o una Travesía.

Para adentrarse en el hecho histórico de la Travesía Amereida, se hace necesario contar con dos antecedentes que la preceden: uno, es la primera experiencia poética de viaje de la cual se tiene registro del poeta Godofredo Iommi, experiencia que se inicia a finales de 1940 junto a otros cinco poetas que se nombraron Santa Hermandad Orquídea. El otro antecedente es la experiencia de la palabra poética viva a través de actos poéticos realizados por el mismo poeta primero junto a profesores y estudiantes de la Escuela PUCV y luego junto a pintores, escultores, poetas, filósofos y artistas plásticos en Europa, acción que ellos mismos nombran Phalène y que es otro tipo de realización poética.

Todos estos antecedentes permiten observar los fundamentos que han persistido bajo distintas figuras (travesía) y los que se han incorporado (actos poéticos y Phalène) en las actuales travesías.

El primer hito, desarrollado en el capítulo 1, acontece a finales de 1940 mayormente en Brasil, siendo su eje, el grupo poético Santa Hermandad

Orquídea; el segundo, correspondiente al capítulo 2, acontece a inicios de 1950, cuyo sitio de origen es la Escuela PUCV, para luego trasladarse a inicios de 1960, siendo su eje, el origen de los actos poéticos y las realizaciones poéticas denominadas Phalène, ejecutadas en la ciudad de Valparaíso, ciudades y pueblos de Europa, respectivamente. Ambos centrados en la figura de Iommi y en la descripción de experiencias poéticas; el tercero, desarrollado en los capítulos 3 y 4, acontece en 1965 en América, y corresponde a la primera travesía poética, denominada Travesía Amereida, su eje es el viaje poético y sus actos; y el cuarto hito, se inició en 1984, capítulo 5, y corresponde a las Travesías de la Escuela PUCV por el continente americano, en este caso, para las actuales Travesías se consideró un universo en las cuales he tenido participación directa (31 en total), de ellas se selecciona una muestra que contenga alguno de los elementos poéticos ya enunciados en los periodos anteriores, para que a través de su interpretación ayuden a precisar ciertas dimensiones poéticas contenidas en las Travesías actuales y que tienen un carácter interdisciplinar, en las que han participado distintos oficios: escultura, pintura, arquitectura, diseño de objetos y poetas.

Se espera a través de estos hitos mostrar los fundamentos poéticos presentes en cada uno de ellos y cómo estos se reiteran en lo que hoy conocemos como Travesía.

La muestra entonces, reúne cuatro hitos históricos cuya dinámica es estar contenidos en una modalidad de viaje, desplazamientos reiterados o bien una travesía de más largo aliento.

Tabla 1. Matriz de recopilación de información

	HITO 1	HITO 2	HITO 3	HITO 4
CASO	Origen de la noción travesía: <i>Santa Hermandad Orquídea</i>.	Aparición de los actos poéticos y Phalène	Origen de primera travesía poética en américa: <i>Amereida</i>	Travesías actuales de la Escuela PUCV: 4 casos actuales.
FUENTE	Fuente Primaria: G. Iommi, Material inédito. Escrito mecanografiado, 17 páginas, incluye anotaciones del autor manuscritas / <i>Correspondencia a Gerardo Mello 1940-1980</i> , transcrita por Gonzalo Mello Mourão, donada al Archivo Histórico	Fuente Primaria: G. Iommi y otros, material inédito. Escrito mecanografiado, 33 páginas. / G. Iommi, en <i>La carta del Errante</i> , 1976; en <i>Amereida poesía y arquitectura</i> , 1992; en <i>Hoy me voy a ocupar de mi cólera</i> , 1983; en	Fuente Primaria: J. Vial Armstrong, en documento manuscrito con dibujo en la primera página, carta a F. Méndez, 1965. Documento inédito. / A. Cruz C. en bitácora de travesía Amereida, documento manuscrito y dibujado, Fundación Alberto Cruz	Fuente Primaria: documentos y bitácoras de Travesías de autora/ A. Cruz, Peripiecia Creativa, documento inédito. Transcripción de un manuscrito. Sin fecha. /

- José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño, PUCV / Fuente Secundaria: G. Mello Mourao. Texto editado por PUCV "Homenaje a Godofredo Iommi / G. Iommi en *Taller de Amereida 1990*; *Taller de Amereida 1992*; en *Amereida poesía y arquitectura*, 1992.
- Segunda carta sobre la Phalène*, 1984. / F. Méndez, en *Phalène, acción poética*, capítulo libro, 2015; / R. Pérez de Arce, F. Pérez Oyarzún, en *Escuela de Valparaíso, Ciudad Abierta*, 2003 / A. Crispiani, *Objetos para transformar el mundo*, 2011 / Fuente Primaria: autora, testimonios.
- Covarrubias. / Fuente Secundaria: C. Girola, F. Cruz. Bitácora de viaje y notas. Edición Impresa. 45 pag. Crónica del viaje, 16 pag. Notas de G.Iommi y Alberto Cruz, todo en *Amereida Volumen Segundo*, Libro, 1986 / Varios autores, en *Amereida Volumen Primero*, Libro, 1967 / Varios autores, en *Amereida Volumen Segundo*, Libro, 1986 / G. Iommi, en publicación: *América, Américas mías*, 1983; *El Pacífico es un mar erótico, Eneida Amereida*, 1982; *Introducción al primer poema Amereida*, 1982. *De la Utopía al Espejismo*, 1983; *Oda a Kappa*, 1969; / G.Iommi en *Taller de Amereida 1992*, en *Taller de Amereida 1990, ambas ediciones de título de diseño gráfico.* / C. Brunson, en capítulo de libro *Claudio Girola, tres momentos de arte, invención y travesía. 1923-1994*. 2006.
- Fuente Secundaria: Varios autores, en *Amereida travesías 1984 a 1988*, Libro, 1991. / Varios autores, en *Amereida Volumen Segundo*, Libro, 1986 / Varios autores, en *Amereida Volumen Primero*, Libro, 1967. / G. Iommi, en *Introducción al Primer poema de Amereida*, 1982. / G. Iommi, en *Borde de los oficios*, 1991; en *Poética*, 1965; en *¿Cómo cuándo y por qué hay ciudad?*, poema, sin fecha /

NATURALEZA DE LA FUENTE	Relatos de la peripecia del grupo de poetas Santa Hermandad Orquídea.	Relatos en forma de bitácora de los actos y Phalène. Fundamentos poéticos de G. Iommi. Fundamentos Phalène.	Relatos de la travesía. Fundamentos poéticos de G. Iommi. Textos poéticos. Fundamentos Travesía.	Relatos de la travesía. Fundamentos Travesías. Textos poéticos. Relatos de travesía.
ASPECTOS CONSIDERADOS	Personas que lo conforman. Descripciones de acciones. Distinguir las nociones poéticas que se desprenden del relato. Estrategias del grupo. Nociones poéticas.	Personas que lo conforman. Registro de casos. Estrategias del grupo. Descripciones de acciones. El juego poético y sus reglas. Nociones poéticas.	Personas que lo conforman. Estrategias del grupo. Reglas del juego. Registro y descripción de actos. Nociones poéticas.	Grupo o personas que lo conforman. Estrategias del grupo. Fundamentos teóricos y poéticos de Travesías de diseño. Posible heredad de los fundamentos poéticos en el oficiar del diseño.

Técnicas de Producción de Datos

La técnica de recolección de datos corresponde a la de tipo documental, que recoge para esta investigación documentos históricos caracterizados por fuentes primarias: correspondencia, testimonios y relatos escritos de los viajes desde los propios autores, sus producciones en bitácoras, en textos teóricos y en textos poéticos. Se ha contado con el relato directo de los autores y el registro de las producciones y resultados de sus experiencias. Algunas de las fuentes no han

pasado por ninguna interpretación aparte de los propios autores de los documentos levantados, es el caso de las fuentes primarias vinculadas al Hito 1 y 2. Otra parte la constituyen fuentes personales directas: bitácoras de Travesías, escritos expuestos a la comunidad de la escuela, trabajos desarrollados dentro del curso de Taller de Diseño Gráfico, y material desarrollado para exposiciones, que corresponden al testimonio de una larga actividad docente en la carrera de Diseño que se mantiene hasta el día de hoy en la Escuela PUCV.

La estrategia para la selección del material, tomó partido por recoger documentos escritos por los autores, que describen de forma directa las experiencias elegidas, las cuales constituyen hechos históricos, pues forman parte de los fundamentos teóricos y poéticos en los cuales se funda el estudio de las disciplinas de Arquitectura y Diseño de la Escuela PUCV. No obstante lo anterior, también se consideraron aquellos documentos que posteriores a los hechos, sus autores escribieron, sea en relación directa, o bien, en relación a lo que esa experiencia abrió en tanto principios generadores de teoría.

Técnicas de Análisis de Datos

Las fuentes seleccionadas son importantes para caracterizar el sentido de la experiencia de travesía como un *corpus* pleno de naturaleza poética. Su interpretación es esencial para entender la importancia de las actuales Travesías en la Escuela PUCV en cuanto receptoras de fundamentos poéticos que provienen de tales experiencias, los cuales se potencian a través de dimensiones generadoras de acciones concretas sostenidas en el estudio de las disciplinas de diseño y arquitectura de esta escuela.

Para ello, se hizo necesario considerar los aspectos que concernían a cada uno de los hitos seleccionados, distinguiendo en ellos, el grupo o personas que participaron de la experiencia, el momento inicial, la peripecia, las estrategias asumidas, lo realizado, y su término, asuntos que se levantan de las fuentes primarias. Con el apoyo de fuentes secundarias, y como un modo de sostener el lenguaje poético con el cual se quiere dar cuenta de los contenidos fundamentales, se seleccionan aquellas donde la figura del poeta Godofredo Iommi fuese el autor de tales documentos, por tanto estamos ante los argumentos de quien impulsó, participó y dio origen a las experiencias realizadas

y ante los contenidos teóricos que constituyen un *quantum* de principios fundantes.

Por ello, la interpretación viene aquí ha transformarse en un discurso, que lee, oye, y toca la palabra escrita (puesto que se ha hecho de ella, travesía) y que se manifiesta a través de leer el texto, interrogarlo y levantar de él, lo que ha concernido, a todos quienes formamos parte de este *corpus* de Travesías. Sin embargo, su plenitud se sustenta por el cruce entre lo histórico y el lenguaje poético, sea en forma de poema, relato, artículo, interpretando en ellos lo que aún permanece, puesto que se trata de dar consistencia teórica a partir de una poética que se ha tratado de cuidar, sin duda, por la fidelidad a las fuentes.

Validez interna y evaluación externa

La validez interna de las interpretaciones y conclusiones estuvo resguardada en la constante discusión con la comunidad docente de académicos de la Escuela PUCV, como también a través del contraste con otros artículos y trabajos en la misma materia vinculada a las Travesías de la Escuela PUCV.

Para la evaluación externa se garantizó por la fidelidad de los hechos, seleccionando relatos de los autores directos, correspondiente a fuentes primarias (bitácoras, cartas, manuscritos, copias mecanografiadas y corregidas por los mismos autores), todos ellos contienen las bases teóricas que permiten ser interpretadas.

Estos documentos están disponibles en el Archivo Histórico José Vial Armstrong de la Escuela PUCV, otros serán ingresados al archivo gracias a este trabajo documental.

1 La Santa Hermandad Orquídea, un antecedente poético



[2] De izquierda a derecha: Godofredo Iommi, Napoleão Lopes, Efraim Tomás Bo y Juan Raúl Young. Río de Janeiro. Ausentes en esta imagen, Gerardo Mello Mourão y Abdias Nascimento. En: <http://www.abdias.com.br>

1.1.

La hermandad de la Santa Hermandad Orquídea

En el año 1939, el poeta Godofredo Iommi Marini nacido en Buenos Aires, Argentina el 9 de diciembre de 1917, fundará junto a un grupo de jóvenes poetas la Santa Hermandad Orquídea, aventura poética que significará una postura radical de vida vinculada a la poesía. La integraron además de Iommi, los poetas también argentinos Raúl Young y Efraim Tomás Bo, y más tarde los poetas brasileños Gerardo Mello Mourão, Napoleão Lopes y Abdias Nascimento. El

nombre corresponde a una metáfora que es descrita por Mello Mourão, con la cual querían mostrar que al igual que la orquídea, planta que vive sobre troncos y ramas de árboles ascendiendo “a la vida del árbol”, así también, ellos ascenderían a algo mayor, o según Mello Mourão “a la vida de lo divino” a través del camino de la poesía.

Tal postura de vida dedicada a la poesía implicó en Iommi y Bo¹² abandonar los estudios de economía en la Universidad de Buenos Aires, rehusando con ello a la economía ligada a la existencia material y como señala Mello Mourão, desde ese momento en adelante se dedicaron a la *economía salutis*¹³, asunto que ya otros poetas, entre ellos los brasileños Murilo Mendes y Jorge de Lima, en los años 30, habían sostenido a través de lo que se ha nombrado como la “restauración de la poesía en Cristo” (MOURÃO, 1983), sin embargo, la Santa Hermandad Orquídea se diferenciará de aquellos poetas. En tanto Mendes y de Lima se adentraron con su escritura de poemas al camino de liberación, la Santa Hermandad Orquídea opta por un camino que podría nombrarse de austeridad poética, se dicen a sí mismos un desde aquí en adelante y con nada entre manos.

El grupo se hace receptor de la sentencia “O Dante o nada” con la que sellan un pacto que nombraron pacto del Victoria, el cual, “jamás ninguno de nosotros lo ha traicionado, en todos los caminos malos y buenos que hicimos en la vida” (MOURÃO, 2001). El pacto del Victoria con que se inicia la Hermandad Orquídea significó para los tres poetas argentinos, la consecuente quema pública de los propios cuadernos de poesía en una plaza de Buenos Aires, y dice Mello Mourão “No teníamos derecho a escribir lo ya escrito ni decir lo ya dicho”¹⁴. Lejos del simbolismo que se le pueda asociar, se trataba de una acción primera y colectiva que los dejaba en el presente mismo de una escritura por comenzar. Esa acción no fue lo que podría nombrarse una eventualidad o una circunstancia, fue el reconocimiento de hacerse partícipes de un silencio poético activo, con el cual

¹² Luego de dejar la escuela de economía, Efraín Tomás Bo inicia sus estudios en la escuela de Filosofía de la misma Universidad de Buenos Aires.

¹³ En su artículo *La mala economía moderna y la fe cristiana*, Agostino Molteni señala que: “Recordamos que, la salvación del hombre, desde el inicio de la historia cristiana, ha sido definida *oikonomia salutis*: economía de la salud-salvación [el hombre sano=salvo].” Y en *Liberación, incultación y diálogo religioso* Aloysius Pieris indica: “La liberación [economía salutis o redención] es el único sentido de Cristo y de su Iglesia. Actas del I Simposio de Teología Intercultural e Interreligiosa de la Liberación, celebrado en el marco del Fórum de las Culturas, Barcelona, 2004.

¹⁴ Discurso de Gerardo Mello Mourão ao receber o grau de Doutor Honoris Causa na Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 25 de maio de 1993.

En http://www.abdias.com.br/santa_hermandad/santa_hermandad.htm

comenzar una vida poética, orientando a la poesía por el camino de la palabra y no del poema.

La sentencia “O Dante o nada”, inicia el camino poético de la Hermandad, y se asienta en el reconocimiento de Iommi hacia la figura de Dante, poeta que vive la “experiencia de la pérdida que será selva” (IOMMI, 1982, p.5) y añade “Porque la pérdida es lo que tenemos todos sin darnos cuenta, y ¿Qué es lo que tenemos todos en lo obvio?: la ceguera del rumbo” (Ibíd., p.6). Es entonces en ese extravío padecido por Dante cuando inicia su descenso al Infierno, viaje cantado poéticamente en el *Canto I* de su *Divina Comedia*, donde está para Iommi el fundamento de una realidad poética a la cual la Hermandad aspira. Es en esa “ceguera del rumbo” donde se da para Iommi, el comienzo para construir un lenguaje, pues no se trata de construirlo sobre uno ya determinado. El silencio poético activo cual experiencia de pérdida, implica una obra, pues “en el arte tan válido es ser continuador de algún maestro el que haya abierto una posibilidad, como hacerse a un inicio. Puesto que tal asunto es más bien una cuestión [question] de vocación” (CÁRAVES, 2011, p.96).

Con eso quiero decir que a diferencia de un manifiesto habitualmente dirigido a muchos y que invita a otros a unirse a sus principios, la sentencia “O Dante o nada” estaba destinada a ellos mismos, a su propia intimidad creativa que les significaba un camino por recorrer que no es a la par de contarlo. Son escasos los testimonios del obrar de la Hermandad durante el periodo que estuvieron plenamente juntos, y contamos solamente con el relato aún inédito que Iommi realiza desde la partida hacia Río de Janeiro (1939) y la posterior peripecia por el río Amazonas (1940). Los testimonios permanecerán en la memoria de sus miembros, sin llegar, en el comienzo de la Hermandad y por propia decisión a transformarse en publicaciones. Jóvenes grupos de poetas vanguardistas argentinos ya habían canalizado a través de la publicación en periódicos o revistas que ellos mismos creaban su postura creativa. Es el caso del poeta precursor del surrealismo Oliverio Girondo protagonista de la cultura literaria, que junto a su grupo de amigos fundaron el periódico *Comoedia* en 1911; o del primer grupo surrealista argentino fundado por Aldo Pellegrini que reunió a sus jóvenes compañeros estudiantes de medicina en Buenos Aires dando origen a la revista *Qué*, en 1928. A estos podemos agregar al primer grupo surrealista chileno, fundado por los poetas Braulio Arenas [quien dedicará una edición a la que será la esposa de Iommi] Teófilo Cid y Enrique Gómez-Correa, quienes

luego de su primer acto de proclamación al pensamiento surrealista en el que leen poemas y manifiestos en la Universidad de Chile (Santiago, julio de 1938), publican en diciembre del mismo año el primer cuaderno de la revista *Mandrágora*, “que enseguida daría nombre al grupo” (BACIEU, 1988, p.111). Ahora bien, si señalo a tales agrupaciones poéticas cuyo hilo conductor es el surrealista, es para manifestar el “espíritu de la época” con el que la Hermandad fue contemporánea, como también para señalar que la publicación, si bien era un camino aceptado por muchos, incluía también ciertos desasosiegos. Así lo expresó muchos años antes, el mismo Oliverio Girondo, quien había indicado ante la publicación de su libro *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) que “lo único realmente interesante es el mecanismo de sentir y de pensar. ¡Prueba de existencia!”, más el mismo, a pesar suyo, cierra el mismo escrito con la siguiente afirmación “Yo, al menos, en mi simpatía por lo contradictorio -sinónimo de vida - no renuncio ni a mi derecho de renunciar, y tiro mis *Veinte poemas*, como una piedra, sonriendo ante la inutilidad de mi gesto”. La postura de Girondo es en lo más profundo una batalla que él advierte provocadora y necesaria, realizando su “simpatía por lo contradictorio”, propia de los surrealistas. Sin embargo, la Hermandad es más categórica, quiere construir con su vida la morada de su escritura, una obra quizá no escrita pero sí vivida, una poesía más allá del poema y su escritura. Veamos lo que Iommi nos señala a este respecto, muchas décadas después, en su escrito *Carta del Errante* (1976), obra poética en la cual Iommi expresa el sentido de su poesía:

He visto al poeta que no escribe, sino que hace su poesía provocando la fiesta con su voz, su cuerpo y su presencia en un chorro espontáneo. Pero, entonces ¿su acto no deja huella en el tiempo?

No, no deja una “obra”; pero él se inserta en una vía más profunda y escondida que el libro: en la leyenda. Aún si se equivoca, porque “el error es la leyenda dolorosa”. Muchas cosas que no están escritas nos llegan por la leyenda. Expresiones, gestos, lenguas y sabidurías que vienen en el aire y quedan en el aire cuando nosotros desaparecemos. Ellas persisten en las tradiciones que forman un pueblo. Para la poesía, la escritura, aunque posible, no es necesario. Y como algunos en otro plano, el poeta puede abandonarla. “¡Volvamos a Confucio, a Buda, a Sócrates, a Jesucristo, moralistas que andaban por los pueblos padeciendo hambre!”

Luego, es con la palabra y con la vida que la Santa Hermandad Orquídea inicia su Hermandad poética, distanciándose tanto de métodos y objetivos que limitan como de todos aquellos poetas que se aventuraban a una carrera literaria. Su primera sentencia “O Dante o nada” fue categórica, pero Iommi nos advierte: “Digamos esto sin temor: Ningún poeta le debe nada a nadie” (IOMMI, 1967,

p.5), se refiere a Rimbaud, en su *Carta a Georges Izabard* del 13 mayo 1871, para señalar que el asunto de la palabra y la vida lo manifiesta Rimbaud en esa carta, literariamente nombrada como carta del vidente, en la cual dice «Yo voy a escribir unas prosas sobre el porvenir de la poesía» (Ibíd., p.10), para luego irrumpir con su memorable sentencia “yo soy otro”, apartando el yo y despojándolo de sí mismo, lejos de toda psicología, fuera de toda autorreferencia, y de todo narcisismo, él abre un lenguaje. Lenguaje que es bellamente expresado cuando dice “si el cobre se despierta clarín, no es de su causa” (IOMMI, 1967, p.11), verso que refleja el aparecer del dicho poético en su pura y sola consistencia de inaudita revelación. Dante y Rimbaud, extravió en el primero y abandono en el segundo, son nociones claves, que el mismo Iommi nos trae desde la poesía con la cual orienta su propia poética y desde las cuales podremos hoy descifrar el sentido de acción de la Santa Hermandad Orquídea. Ellos han dado un primer paso, que es de suspender la escritura para encontrarse en carne propia abandonados y extraviados, han inaugurado una Hermandad de puro acontecer, pues “la poesía se ha ocultado, la literatura ha dejado de una vez, de una sola vez, misteriosamente, de conjugarla” (IOMMI, 1942)¹⁵.

Los poetas de la Hermandad operarán desestimando todo cuanto los distancie de vivir en la libertad del acontecer de la obra *per se*, la Hermandad se anima por ella y con ella. La decisión ya está tomada y el camino iniciado corre el riesgo de no ser garantía de nada establecido, así lo expresa Iommi en una carta dirigida al resto del grupo:

[...] nosotros somos una Hermandad, mal que le pese a quien le pese, y nada se podrá pensar por exclusiva cuenta y nada se podrá escribir, leer, vivir por exclusiva cuenta. Nunca hemos formado un grupo literario, prueba de ello es que no tenemos parecido en lo que escribimos y a veces pensamos sustancialmente distinto acerca de muchos tópicos. No hemos fundado escuela alguna, ni nos une técnica poética alguna. Hemos en cambio atravesado ciertos límites impenetrables entre los seres humanos y hemos llegado a fundir deseos de modo tal que muchos deseos míos no son propiamente míos sino tuyos, de Bo, de Raúl, de Napo y que ahora viven en mí y hacen de mí al ser que soy. Hemos franqueado, amándonos, los reparos mentales que hacen creer al hombre que él es el creador e inventor de sus ideas, y todos muy bien sabemos que lo que uno piensa no es de él sino de todos, es algo que se produce en su pensamiento, pero algo creado y pensado por todos. Yo no tengo una sola idea, un solo verso que sea estrictamente mío.¹⁶

15 Escrito inédito de Godofredo Iommi Marini, corresponde al único relato del viaje de la Santa Hermandad Orquídea. Tiene fecha de 1942. Fondo Iommi – Amunátegui, Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV.

¹⁶ IOMMI, G., *Correspondencia a Gerardo Mello 1940-1980*, Carta del 17 de febrero de 1949, Fondo Iommi – Amunátegui, Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV.

Su experiencia fraterna, como podemos constatar en la carta, lejos de decisiones particulares e individuales se dio siempre en compañía, fue una ronda de poetas que evidenció más allá de una amistad, un profundo reconocimiento de amor cuya regla de hermandad, que duró más de sesenta años, apuesta a que cada uno es más de uno y siempre seis:

Teníamos esas pequeñas cosas, teníamos un compromiso: que cada mañana, estuviéramos donde estuviéramos al levantarnos, rezar –o cualquier cosa- y cada uno pronunciaría el nombre de los seis miembros de la Santa Hermandad de la Orquídea. Yo lo hago hace sesenta y tantos años: Raúl, Godo, ...casi como una letanía, la primera cosa que hago todos los días. Para que pudiéramos permanecer fieles a nuestro compromiso con la eternidad. (MOURÃO, 2001)

Volviendo al relato de Iommi de 1942 me detendré por un momento en un suceso que contiene dos hechos aclaratorios y decisivos para comprender el accionar de la Santa Hermandad Orquídea. Para ello debo anunciar que se trata de un hecho que ocurre en enero de 1941 en la ciudad de Río de Janeiro, primer punto de encuentro de la totalidad del grupo, lo transcribo:

La protectora del comedor estudiantil favorecía un teatro universitario que funcionaba en los altos de un edificio moderno en cuya planta baja abría su local, el café Amarilinho. Una verdadera plaza fuerte nuestra. En ese teatro un joven escenógrafo habitué del Amarilinho, descendiente de italianos y en consecuencia paulista, nos presentó a Jair do Britos. Un pintor mestizo que conocía la técnica china de la pintura en seda. Un hombre que atravesaba su talento con una voracidad conmovedora para deshacerse sin tregua y conmovedoramente, hasta su muerte. Y Jair tenía pintado en el dintel de su cuarto el mismo proverbio nuestro “O caminho nao é o caminho”. El magnífico descendiente del bandeirante Paes Leme, vivo retrato de la estatua, fuerte, casi un gigante y bellissimo, nos preparó la presentación de los jóvenes poetas cariocas. (IOMMI, 1942)

Este párrafo evidencia que el encuentro primero con los tres poetas brasileros, Mourão, Nascimento y Lopes, se produce en la ciudad de Río de Janeiro y no en Buenos Aires, y aclara que es el pintor Jair do Britos quien favorece ese encuentro el cual mantendrá a lo largo del tiempo una férrea amistad con el grupo. El párrafo también confirma que la frase “el camino no es el camino”, pintada en el dintel, era asumida también por la Hermandad. Ella, históricamente podría estar referida a la expedición y aventura de Fernando Dias Paes Leme (1608-1681) quien abrió camino, sin saberlo, a la ruta de las esmeraldas. Muchos años más tarde, en 1967, la misma frase cerrará, esta vez en lenguaje poético, la edición *Amereida*, Volumen Primero, obra colectiva que expone una mirada poética del continente americano recogiendo la travesía realizada por el interior de América el año 1965, de la cual Iommi, es gestor y partícipe.

La frase, “el camino no es el camino” debemos considerarla como la segunda sentencia orientadora de la Hermandad, y a pesar que aparece sin ningún énfasis en el relato de Iommi de 1942, contiene el sentido de la puesta en marcha de una poética abierta a aquello que se ignora, abierta a encontrarse con ese estado de incertidumbre de una realidad constantemente en estado de posibilidad. Es con la propia experiencia y con su inequívoca “viva impostura de no ser nadie, de desechar todo lugar, de rehusar razones, sencillamente como un vidrio empañado al que se le pasa un pañuelo, constantemente” (IOMMI, 1942) que se hace auténtica la posibilidad que la frase “el camino no es el camino” contenga el trasfondo de una marcha inaugural, que iniciará la Hermandad con un constante impulsarse hacia la palabra poética, un ir hacia, que encontremos ratificado por Iommi cuando se dice a sí mismo y a todos los suyos que “el poeta debe ser itinerante de la poesía” (IOMMI, 2016, p. 27), itinerancia de inicios en la figura de viajes.

1.2.

La libertad del salto

Partimos en el mes de diciembre de mil novecientos cuarenta, después de un intento fallido. Efraín Bo había escrito, antes, a uno de los Menéndez, dueño de una compañía naviera que hacía el servicio a Tierra del Fuego, pidiéndole tres pasajes. Menéndez contestó concediéndolos. Pero en esos días uno de sus gerentes, o el contador, cometió un desfalco importante. La confusión del caso nos dejó sin viaje. Pero no sin partida. Con rumbo contrario nos embarcamos en el “Arabia Maru”. (IOMMI, 1942)

Con este párrafo se inicia el único relato correlativo de la aventura poética sostenida por la Santa Hermandad Orquídea, que se inicia a finales del año 1940. Dado que está escrito por un poeta, lo interpretaré a la luz de lo que Heidegger leyendo a Hölderlin- expresa en su escrito *¿Y para qué poetas?*: “Los poetas son aquellos mortales que, cantando con gravedad al dios del vino, sienten el rastro de los dioses huidos, siguen tal rastro y de esta manera señalan a sus hermanos mortales el camino hacia el cambio” (HEIDEGGER, 2011, p. 201), y siguiendo a Heidegger en el mismo texto, ello significaría “aprender a escuchar el decir de estos poetas” (Ibíd., p.202). Si es así, cabe entonces escuchar y presentar el camino tomado por la Hermandad a través del relato de Iommi.

Es un propósito que el inicio de su relato lo encabece con la forma verbal “partimos”, ella reúne el sentido de lo que nombraré salto poético de la Hermandad. Es también una voluntad que Iommi consigne esa partida con una fecha, que, si bien la sitúa históricamente, evidencia también el deseo de situarla poéticamente, cuando señala que acontece “después de un intento fallido”. El relato avanza, indicando los impedimentos que previamente intervienen y les imposibilitan salir hacia su destino, Tierra del Fuego.

El abrupto aparecer de las concesiones fallidas, los pone en trance, pues no hay nada por delante que ordene o destrabe la situación. La imposibilidad del viaje, funda en ellos una decisión poética, que los impulsa a dar el salto hacia una experiencia existencial de viaje que mantiene su fidelidad al arrojarse de partir, cuando Iommi agrega que “la confusión del caso nos dejó sin viaje. Pero no sin partida”, un modo lúcido de enfatizar que el viaje de la Hermandad se despeja con el nombre de “partida”. Luego, Iommi cierra el párrafo de forma casi inesperada, y con un giro eficaz escribe “Con rumbo contrario nos embarcamos en el “Arabia Maru””, es decir, le da paso a lo abrupto, a la experiencia que acontece como un trance y un encuentro con lo imprevisible. Bachelard, en su *Poética del Espacio*, señala que hacer imprevisible la palabra es un ejercicio de libertad, y agrega “¿Qué hechizo tiene para la imaginación poética el evadirse de las censuras!” (BACHELARD, 2000, p.15). Lejos de ser una evasión, la decisión del “rumbo contrario” señala el germen de una poética del viaje que se funda en el acto de partir:

El auténtico inicio es siempre, como salto, un salto previo en el que todo lo venidero ya ha sido dejado atrás en el salto, aunque sea como algo velado. El inicio ya contiene de modo oculto el final. [...] el inicio siempre contiene la plenitud no abierta de lo inseguro, esto es, del combate con lo seguro. (HEIDEGGER, 2010, p. 50)

Más adelante, el relato prosigue con el viaje de la Hermandad en la embarcación que se dirige hacia el puerto de Río de Janeiro, Iommi hace una enumeración de aquellos que viajan junto a ellos:

Dos jóvenes brasileños regresaban de Argentina a su país para cumplir con su servicio militar. Un japonés, tintorero en Buenos Aires, volvía a Kobe y nos enseñaba a cada instante un gruesísimo fajo de billetes en dólares, como un trofeo. [...] En una mesa pequeña, instalada en la parte de fuera, como en un corredor, otro japonés fino y delicado en su triste mutismo, almorzaba y cenaba separado de nosotros. Volvía a su patria fracasado. El tintorero nos confiaba que el otro había sido gerente de una compañía importante que trató de introducir lámparas japonesas en Argentina y su gestión fue desbaratada por los norteamericanos. Envuelto en su bata suntuosa, sin subir jamás a cubierta, saludándonos en español

o en inglés, se despedía de algo, paulatinamente. Y había otro viajero: Rollin Thorner. Un inglés - peruano, altísimo, rubio, de rostro afilado. [...] Fuimos muy amigos. Pertenecía a una familia de banqueros de Lima, había trabajado en las altas minas y la familia lo tenía viajando, alejado. Gastaba siempre más de la cuenta en cada puerto y se veía obligado, por eso, a navegar en tercera. (IOMMI, 1942)

A partir de los viajeros descritos, podemos ver en este episodio, cómo el viaje de aquellos ha quedado a merced de formas consolidadas, sea por cumplimientos o alejamientos obligados, o bien por triunfantes trabajos o fracasadas empresas económicas. Sin embargo, para la Hermandad, tales cumplimientos de quienes viajan traen:

Un mundo perdido en las espaldas, hundido. Para él y para nosotros. Una América ciega y sin destino. Con risas habrá que purificar las nostalgias. Por delante, el océano nos acercaba a Europa en guerra. Todos íbamos a Río, sin escalas. (Ibíd.)

A pesar de lo anterior, Iommi aclara que la experiencia de viaje a la cual la Hermandad se ha entregado está lejos de logros y cumplimientos:

Pero nosotros no buscábamos nada, ni la aventura, ni el camino. La guerra es clarividente para mostrar esa extensión inaudible. Sólo queríamos continuar, apenas, y el Norte era un pretexto como el Atlántico violento una tentación y sus combates. (Ibíd.)

La frase “no buscábamos nada, ni la aventura ni el camino”, nos indica un modo de volver a plantearse el viaje por el camino de la poesía. Es un viaje del estar yendo hacia un vacío, u oquedad tal como poéticamente ya Baudelaire (1821-1867) lo había expresado en los versos finales de su poema *El Viaje*, último poema de *Las Flores del Mal*, donde revela como horizonte poético lo “desconocido” y ya no más el canto a la belleza. Luego, el impulso inicial del salto que aún persiste, se enfrenta a ese abismo que “significa originalmente el suelo y fundamento hacia el que, por estar más abajo, algo se precipita” (HEIDEGGER, 2010, p.199), y que Iommi adelanta en su frase final cuando declara el horizonte de libertad con que se inicia el partir y el estar yendo del viaje sin plan de la Hermandad.

Si nos detenemos en estos dos episodios de la partida del viaje de la Hermandad, a entender el momento de la decisión del cambio de rumbo y aquel cuando ya embarcados en el Arabia Maru se dirigen a Río de Janeiro, podemos constatar que ambos están cargados de libertad como también cargados de despropósito. Estas dos son las características con que podemos identificar la poética con que se da partida al viaje de la Hermandad.

1.3.

La errancia en Río de Janeiro y la travesía por el Amazonas

En Río de Janeiro nos perdimos y nos reencontramos. Aún era la ciudad donde la pobreza es lujo. Nos instalamos en un cuarto arrendado dentro del viejo palacio de Osvaldo Cruz en Flamengo. Ya sin dinero. (IOMMI, 1942)

El arribo a la ciudad de Río de Janeiro, ciudad capital del país en ese entonces, queda indicado nuevamente por una acción, “nos perdimos y nos reencontramos”, con ello podemos entender que se trata de una existencia imprevisible desde su arribo. Río, es para el grupo, lo provisorio, es el puente para continuar hacia ese “Norte” indicado por Iommi, que será el horizonte que orienta su deambular por esta ciudad. De alguna manera este deambular de los tres poetas es similar a la errancia, que para Maffesoli es por naturaleza “nebulosa, flexible y móvil” favoreciendo los encuentros y los contactos.

Son variados los encuentros que Iommi describe en los que podemos constatar que lo señalado por Maffesoli es certero. Desde resolver aquellas situaciones de inestabilidad y apremio en la cual vivían, obteniendo “bonos para comer durante un mes en el primer comedor universitario que se abrió en Río” (Ibíd.) a través del apoyo del estudiante carioca conocido por Iommi cuando estudiaba en la Facultad de Economía de la Universidad de Buenos Aires; o residir cobijados gracias a la compasión de quien les entrega “la casa de las tinieblas” antes de que esta sea demolida.

La libertad del errante no es la del individuo ahorrativo de sí y del mundo, es más bien la de la persona que de manera mística busca “la experiencia del ser”. Esta, y es por ello que se puede hablar de mística, es ante todo comunitaria. Necesita siempre de la ayuda del otro. (MAFFESOLI, 1999, p. 140)

Para Iommi, así era de “abierta la extraordinaria ciudad, poblada de múltiples casinos legales e ilegales, de un calor asfixiante y de una implacable y sutil impiedad”. (IOMMI, 1942) En ese ambiente efervescente de Río que convive con la presencia subyacente de la guerra que recién se desata en Europa, los tres poetas son conducidos una noche a lo que Iommi describe como el “parnaso adolescente”:

El magnífico descendiente del bandeirante Paes Leme, vivo retrato de la estatua, fuerte, casi un gigante y bellissimo, nos preparó la presentación de los jóvenes poetas cariocas. [...] Dos noches después, en un pequeño bar [...] haciendo frente al suntuoso hotel Copacabana [...]. (Ibíd.)

Si hemos de fijar el primer encuentro con el resto de los poetas de la Hermandad, es esa noche en este bar descrito por Iommi, al cual se presentan con su manifiesta postura de “desprecio” por todo cuanto signifique convencionalismos ligados a la escritura literaria, formalismos poéticos o vínculos a cualquier corriente política. Allí llega primero Gerardo Mello Mourão y en conversación con Iommi se reconocen como parte de un mismo vacío poético:

Nosotros también echamos las cartas sobre la mesa. La poesía se ha ocultado, la literatura ha dejado de una vez, de una sola vez, misteriosamente, de conjugarla. Queda el borde límpido del acantilado, sin más ni menos. Como si hubiese caído una piedra intocable, caído el mismo Rimbaud. (Ibíd.)

La Hermandad crece y el pacto del Victoria se robustece con la aparición del poeta brasileiro, uniéndose luego Napoleão Lopes, y posteriormente Abdias Nascimento, momento en el cual se trasladarán todos a vivir juntos. En la ciudad se mueven despreocupados, independientes, evadiendo formalidades, entregándose a una existencia donde lo cotidiano se transformará en juego.

Subíamos a los tranvías tropicales de Río, no pagábamos, por juego, y tocábamos las cabelleras de las muchachas sin saber nunca de ellas. Trepábamos a un monumento público y decíamos con un discurso poético la inutilidad de todo discurso, sin violencia, sin sonrisa, apenas. (Ibíd.)

Aparecen las primeras acciones a viva voz de la Hermandad, realizadas en uno u otro monumento, hitos donde la ciudad expresa su memoria, pues como un juego, la palabra brota ligera y sin compromiso:

Desde el hospital de enfrente, enfermeras y enfermeros nos espiaban con anteojos larga vista, pues los cinco, desnudos, solíamos decir *Werther* en el balcón del cuarto. Nos guiñábamos los ojos, en cualquier ocasión, para hablar con palabras de Heráclito, Empédocles, Homero, Virgilio, Platón o Píndaro. Jugábamos a reñir públicamente o en medio de una fiesta con indicaciones de Dante, Rimbaud, Nietzsche. La palabra para sustentarse se burla de sí misma despiadadamente, se suspende para ser a solas. Sin la mentira del optimismo, del pesimismo o de la indiferencia. (Ibíd.)

El grupo se afiata, los sostiene la actitud propia de quienes se reconocen cómplices, surge el juego espontáneo del habla al cual se entregan y para el que han creado sus propios artificios. La interlocución que han creado entre ellos confirma que la palabra “se suspende para ser a solas”, distanciándose de preconcepciones “sin la mentira del optimismo, del pesimismo o de la indiferencia”, es decir, es desnuda, escueta y ante todo oral, su mayor característica. El pacto del Victoria continua vigente en la Hermandad. En él la

palabra poética sigue permaneciendo fiel al horizonte de una poesía lejos aún de una escritura.

La Hermandad permanece en Río, su situación de precariedad no ha cambiado. Por ello, es importante destacar que el amparo sobre el cual se sostiene la Hermandad lleva consigo lo que Maffesoli señala como la libertad comunitaria, aquella donde “la preocupación por el presente se une con la preocupación por la fraternidad, donde el hombre libre sólo tiene sentido en la comunidad libre en la que se inserta”.¹⁷ Incondicionalmente unidos, errantes, mas no peregrinos, pues no hay un cumplimiento a la vista, estimulados por una vida sin propósitos, concertados por la escucha poética, asienten a entregarse al ocio creativo de las lecturas compartidas a viva voz:

Éramos seis, no teníamos plata como para alojarnos, vivíamos seis en la misma pieza, seis personas dormíamos en el suelo [...] leyendo día y noche *La Divina Comedia; el Quijote; Hölderlin*, y así, así, así vivimos, y nos llamábamos La Santa Hermandad de la Orquídea. (MOURÃO, 2001, p. 17)

La perseverancia del grupo en aquellas infatigables e insistidas lecturas, que se adentran a una escucha de autores cuya escritura está compelida por el viaje en su estado más íntimo y cercano a una expectación fundadas en un ideal casi inalcanzable, serán el sustento para manifestar activamente la filiación hacia el viaje épico vinculado al mito. Para Iommi “ninguna tentación ni burguesa, ni revolucionaria, ni de puntillas es suficiente”, para distanciarse, desviarse o “impedir que la trama siempre reconstituyéndose de las buenas razones anulara el destello”. Se trata del partir, y animado por la épica de cruzar ese otro mar, que ya no el Atlántico, sino el Amazonas, Iommi inventó continuar en viaje. Esta empresa, al igual que la iniciada en Buenos Aires, está también llena de impedimentos:

Cuando llegaron Godo, Efraín y Raúl, nosotros –los tres- esperamos y de ahí partimos. Pero habría que ir primero, según el programa de Godo, a Tahiti. Entonces salimos de Río de Janeiro. Se fue hasta la Amazonía; de todas maneras un grupo partió por barco. Napoleão no podía pasar por Pernambuco, donde habíamos tenido líos políticos con la policía de la dictadura de esa época, entonces él no podía pasar por Pernambuco. Entonces Godo bajó, [...] por tierra desde Bahía arriba, entonces atravesaron Godo y Napoleão, el Sertão de Bahía, pasaron por Canudos en caballos, en burros, en barco por el río San Francisco hasta el interior de Piauí; un lugar perdido. De Piauí entonces también se fueron en caballo hasta San Luis de Maranhão, probablemente en barco donde venían los otros y

¹⁷ MAFFESOLI, M., *El nomadismo fundador*, Revista Nómadas Universidad Central Bogotá, Colombia, núm. 10, abril 1999, p. 139.

En: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105114274011>

siguieron hasta Belém do Pará a Amazonas. Las aventuras de estos viajes son innarrables; de ahí a Iquitos en Perú. (MOURÃO, 2001, p. 16)

Mourão no participó de ese periplo por el Amazonas, pues según Iommi, estaba “atado a su juego de salvar para salvarse”, más su descripción demuestra que tuvo conocimiento en detalle del mismo. Raúl Young en una carta a Abdias Nascimento en 2003, recuerda que permanecieron por más de un mes en Belém comiendo gratis haciéndose pasar por periodistas que realizaban un reportaje, pues contaban con unas credenciales de revistas que tanto él como Iommi y Bo utilizaban cada vez que fuese necesario, desde su partida de Buenos Aires:

Convenía ser periodista, la mejor máscara, tan luego para quienes, como nosotros, no querían nada, ni nada pretendían de la vida organizada ni de la vida desorganizada. (IOMMI, 1942)

La “máscara” les permitía permanecer observantes, autónomos y desligados de todo cuanto pudiese impedirles sostener su propia libertad compartida, pues “Cuanto más se avanza enmascarado, tanto más se afianza el lazo comunitario” (MAFFESOLI, 2004, p.124), y con ello se hace más sólida e inequívoca la necesidad de protección que la Hermandad requería ante el clima inestable de Belém:

La guerra no es cuento. Nuestra real desnudez tampoco. Supimos que habían detenido en Belém a dos brasileros por haberlos sospechado espías. Había un buque alemán internado en el puerto, sin poder salir. Los aviadores de la LATI italiana, el vuelo reciente de USA con escala en Belém, los alemanes de la Cóndor y hasta Douglas Fairbanks hijo en misión hacia Sudamérica tramaban allí el posible desembarco de los aliados en África con base en el norte de Brasil. Poco a poco [Getulio] Vargas se inclinaba hacia EE.UU. Un nido de guerra para jugar al absurdo. (IOMMI, 1942)

De lo descrito podemos desprender certezas y dudas, a pesar de ello, la situación que viven en Belém es sin duda difícil y riesgosa. En esas condiciones, la sospecha y el temor se apodera de Lopez y Bo, se sienten observados, pues habían colaborado solicitando la libertad de un prisionero político en Belém a través de cartas a Río de Janeiro, situación que los obliga a zarpar hacia Manaos. Iommi, Nascimento y Young intentarán reunirse con ambos en esa ciudad y con credenciales en mano, recurren al gobernador de Belém, obteniendo cinco boletos para ascender el río Amazonas desde Manaos hasta Iquitos. Son hechos fortuitos los que validan la marcha inesperada de la peripecia poética de la Hermandad. Nuevamente el viaje es el fundamento del cambio.

El ascenso del río Amazonas es el menos descrito por Iommi, solo una breve secuencia reúne un trayecto de mucha mayor duración temporal y extensión espacial que el cubierto por el poeta.

Con el embarque en Manaus comienza una experiencia sensible y directa con la naturaleza rodeante, ya lejos están las ciudades y aparece la extensión natural del continente, Iommi escribe “Todavía el Amazonas se levanta como arco tendido sobre América, como su cima curvada”. El inicio de la frase nos coloca en el momento inicial cuando dejan Manaus, pues Iommi está situado todavía en uno de los extremos del río, desde donde puede ver su curvatura. Él lee poéticamente el Amazonas en su mayor extensión posible “como arco tendido sobre América” presentándolo posado en el continente y elevado hacia el cielo “como su cima curvada”, consonante al ascenso que río arriba inician con la embarcación.

Dos episodios son significativos en este trayecto por el Amazonas que ratifican que se trata de un viaje con características de travesía poética. Uno es la enfermedad de Iommi, en cuyo cuerpo se hace presente el padecimiento de la malaria y su consecuente hasta aquí de la experiencia conjunta de la Hermandad, descrito en el relato de 1942, y otro es el episodio del extravío en la selva con el que les sobreviene la pregunta por la realidad de su experiencia poética:

La selva no es paraíso ni infierno, ni es país, ni es simple, ni es compleja. La inconsistencia de toda recta diluye la definición, cesa el concepto mismo sin perder realidad. Con ella hay mundo, pero ella no lo es tal. (IOMMI, 1942)

El episodio del extravío, se da cuando en una de las detenciones de la embarcación, el grupo se interna en la selva. La frase “la inconsistencia de toda recta diluye la definición” demuestra la supuesta lejanía de la orilla de la que se han distanciado, se han desorientado, “cesa el concepto mismo sin perder realidad” pues el concepto de lejanía en cuanto distancia, desaparece, al no ver el borde, no saben cuan distantes están. Les deviene la pregunta del por qué se está ahí y por qué llegaron ahí, y se responden “porque nosotros nos hemos abandonado”¹⁸, esa es la realidad, “con ella hay mundo, pero ella no lo es tal” (Ibíd.) entonces, ¿podrán construir mundo ahí abandonados? frase que conduce a que sólo la palabra poética hace posible esa existencia ¿cuál palabra entonces? el abandono. A ese abandono poético, nosotros no podemos acceder directamente.

¹⁸ Clases de Godofredo Iommi dictadas para el Taller de América, septiembre 1987. Disponible en memoria de título Diseño Gráfico, Sharon Moses, 1999.

Sin embargo, quizá el ejemplo señalado anteriormente del poeta Dante y que nos llega en cifra poética con su frase del *Canto I*, del *Infierno*: *Nell mezzo del cammin di nostra vita/ mi ritrovai per una selva oscura/ che` la diritta via era smarrita* [A mitad del camino de la vida/ en una selva oscura me encontraba/ porque mi ruta había extraviado] nos ayude a entender que la poesía ya no nace de la escritura sino de la experiencia vivida, del extravío del poeta que fecundó su propia obra. La “selva” de Dante, acontece en carne propia para ellos en la selva Amazónica, pero, al menos para Iommi, ha devenido en una única palabra: abandonarse al viaje. El Amazonas como “obstinada obsesión involuntaria”¹⁹ de poner en acto la poesía sin escritura, o como le he nombrado silencio poético.

El segundo episodio es el que Iommi encarna con su cuerpo enfermo, cuando auxiliado y protegido por el resto de la Hermandad señala “parecíamos próximos durante las forzosas vigiliass de la noche indomable y en la flacura voraz, indetenible, con que el río redujo mi cuerpo y mi vida” (IOMMI, 1942), ya su cuerpo no le permite ser la punta de lanza de la Hermandad, está debilitado y sin fuerzas para continuar. La continuidad de la travesía se hace improbable ante la inquietante condición de Iommi al momento del desembarco en Iquitos:

Pero una mañana de marzo [1941] –no recuerdo– el Victoria, que así se llamaba el barco, entró a Iquitos. Subió el Dr. Mascaró y me midió el hígado con regla de escolar. Bo había olvidado sacar el techo donde yo defecaba sin término y Raúl no había cambiado aún el colchón empapado de sudores febriles. Abdias me lavaba la frente, Napo rezaba. Comprendí en el rostro del médico mi estado, pero le imploré que me dejara desembarcar. Con esa comprensión que únicamente tienen los que saben que traicionarse es una mera ilusión, el médico accedió. (Ibíd.)

El desembarco en Iquitos señala el hasta aquí de la travesía por el Amazonas y con ello también un hasta aquí del viaje de la Hermandad. El viaje hacia el Pacífico Sur²⁰ se ve interrumpido. El grupo se separa, y el relato de Iommi finaliza con este párrafo:

Y la vida por eso cambió. Pero también la vida del mundo, a pesar de todas sus post-guerras. Cambió dulcemente el tiempo. Aunque cueste creerlo. Y cuesta, amigos, cuesta. *Wo aber sind die Freunde?* (IOMMI, 1942.)

¹⁹ La frase corresponde a Iommi, se refiere a la actitud de la Hermandad de recorrer el río Amazonas contra su caudal. *Correspondencia a Gerardo Mello 1940-1980*, Fondo Iommi – Amunátegui, Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV.

²⁰ Recordemos que el poeta Mello Mourão había señalado la intención de Iommi de realizar un viaje por el Pacífico Sur, hasta Tahiti. En *Homenaje al poeta Godofredo Iommi*, Taller de Investigaciones Gráficas, Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV, 2001. (Versión confirmada también en conversación con el arquitecto Miguel Eyquem, miembro cofundador del Instituto de Arquitectura UCV, profesor de la Escuela PUCV)

Así como fue un propósito de Iommi iniciar el relato del viaje de la Hermandad con la palabra “partimos” también es un propósito terminar el relato del viaje con el verso *Wo aber sind die Freunde?* [Pero, ¿Dónde están los amigos?] del poema *Andenken* (Recuerdo) de Hölderlin. El verso nos trae a presencia que el viaje iniciado por la Hermandad es una pregunta poética. Iommi ya había señalado cuando salen de Belém al encuentro con los dos poetas que han partido que “nosotros sabemos del imperio que es simplemente la libertad por la libertad sobre todo precio. Qué lenta es una sola vida, cuánta paciencia” y luego agrega “*Wo, aber, sind die Freunde?*” Lo que Iommi se pregunta es por el lugar de la propia libertad de la Hermandad, por la “fuente” de su libertad. No debemos perder de vista que el poema de Hölderlin, del cual Iommi hace referencia canta una travesía, y culmina con el verso “Pero lo que permanece, lo fundan los poetas.” Con ello, quiero señalar, que es una intención de Iommi vincular su relato a ese poema, nos conduce a preguntarnos a nosotros mismos por el sentido de la Santa Hermandad Orquídea. El viaje iniciado en el puerto de Buenos Aires y que ha llegado a su término en Iquitos, Perú, es el viaje que los ha llevado al nacimiento del propio destino de cada cual, Iommi señala: “Cambió dulcemente el tiempo”. Con el verso *Wo, aber, sind die Freunde?*: “Pero, ¿Dónde están los amigos?” retiene en la memoria a sus hermanos poetas cuya ausencia a su vez es tránsito a otro inicio.

1.4

La dispersión de la Santa Hermandad Orquídea

Después de Iquitos, la Hermandad se dispersa. Iommi regresa en avión desde Lima a Buenos Aires el 21 de julio de 1941. Napoleão Lopes, Abdias Nascimento y Raul Young se quedan unos meses en Lima. En el mes de noviembre del mismo año Nascimento y Young viajan por tren a Buenos Aires, ciudad en la que Abdias permanece un año cautivado por la escuela de teatro experimental Teatro del Pueblo, de Leonidas Barletta, luego de lo cual vuelve a Brasil. Efraín Tomás Bo y Napoleão Lopes viajan en el mes de octubre hacia el norte del continente, primeramente, al puerto de San Buenaventura, Colombia. En mayo de 1942, Bo avanza llegando hasta Cuba dictando conferencias,

entretanto Lopes regresa hacia Lima, para encontrarse con el resto de la Hermandad en Buenos Aires.

Por su parte, Iommi regresa el 21 de julio en avión desde Lima, antes de su regreso a Buenos Aires, visitará en Chile al poeta Vicente Huidobro (1893-1948), quien desde 1932 había dejado Europa y residía tanto en Cartagena, balneario del borde costero chileno, como también en Santiago, ciudad capital del país.

Para Iommi y la Santa Hermandad Orquídea, Huidobro reunía todas las vanguardias²¹ europeas en este país, “abrió a la poesía latinoamericana el camino de Apollinaire y Mallarmé” (BACIEU, 1988, p. 75) y su participación directa en las revistas “*Sic, Nord Sud*, publicaciones efímeras, notables, de carácter dadaísta, cubista y creacionista” manifiesta también el amplio espectro de relaciones de su estadía en Europa y sus estrechos vínculos con Pierre Reverdy, Tristan Tzará, Juan Gris, Pablo Picasso, Marx Jacob y Joan Miró. Similar a lo que hace Girondo en Argentina, de una manera ciertamente más local, “un precursor no solo del surrealismo, sino que de todas las vanguardias que en Argentina y en Latinoamérica trataron de traer aire nuevo a un ambiente cerrado” (Ibíd., p. 61), asunto que la Hermandad no veía en Neruda²², quien en ese entonces ocupaba el cargo de Cónsul General de Chile en México (1940-1943).

La visita de Iommi a la casa de Huidobro en Santiago, provocará otro encuentro:

[...] toca a la puerta de su domicilio. Le abre Ximena Amunátegui, mujer de Huidobro, quien en bata, le explica brevemente que el poeta está durmiendo y no puede recibirlo. Godo, como siempre lo llamaron sus amigos, se aleja de la casa conmovido e impresionado por la belleza de Ximena a quien acaba de ver por primera vez.²³

²¹ Stefan Bacieu, en su libro *Antología de la poesía surrealista en Latinoamérica*, Ediciones Universitarias, señala que Huidobro es “la voz, el oxígeno de la poesía de tantas vanguardias”, en alusión a lo que Octavio Paz señala de Huidobro: “Está en todas partes y en ninguna, es el oxígeno invisible de nuestra poesía”. *El Arco y la lira*, 1956, p. 35.

²² Iommi, en su escrito *Hoy me voy a ocupar de mi cólera*, expresará su gran diferencia respecto de la poesía de Pablo Neruda y otros tantos poetas y artistas. Fue publicado dentro de la Escuela de Arquitectura UCV en 1983, un año antes del gran cambio que acontecerá en el plan de estudios de la misma, que incorporará como parte del estudio de las carreras de Arquitectura y Diseño que allí se imparten el viaje o travesía de profesores y estudiantes por el continente americano.

²³ Juan Pablo Iommi, hijo de Godofredo Iommi, en el prólogo de la edición X3, de Godofredo Iommi, Ediciones y Producciones Foramen Acus Ltda. 2012, señala como fecha de ese encuentro el año 1943.

Allí conocerá a Ximena Amunátegui²⁴ (1905-1975), esposa de Huidobro. Leamos lo que cuenta el poeta español Juan Larrea (1895-1980), refiriéndose a Vicente Huidobro y Ximena Amunátegui, e implícitamente a Iommi:

Contrajo matrimonio algo después con Ximena según el rito mahomético, cuya fe religiosa hubo de aceptar con tal propósito” [...] Lo que no imaginaba Vicente por entonces es que, unos años después, Ximena, tras haber tenido un hijo suyo, le abandonaría para unirse a uno de sus discípulos. Siendo el orgullo quizá la espina dorsal del carácter de Huidobro, este último contratiempo significó para su hipertrofia demoníaca una suerte de desastre. [...] Imagino que su problema con Ximena debía venir arrastrándose quizá desde el 42 o 43. (LARREA, 1982, pp. 136-137)

El discípulo al cual se refiere el poeta Juan Larrea es Iommi. En el año 1943, Iommi vuelve a Chile. En esta estaba en Santiago de Chile, además de Vicente Huidobro, conoce al poeta chileno Eduardo Anguita (Premio Nacional de Literatura 1988) con quien surgirá una gran amistad, como también conocerá a los arquitectos Isidro Suárez y Juan Borches (1910-1975), manteniendo una continua interlocución cuyo lugar de encuentro será el café Miraflores de esa ciudad. En el intertanto, Iommi vuelve a Buenos Aires, donde se reencontrará con el poeta Edgard Bayley, quien en 1945, firma un manifiesto titulado *La batalla por la invención*; también con el pintor Carmelo Arden Quin (1913-2010) con quien mantendrá vínculo hasta la década del 60 en Europa, con Tomás Maldonado y Alfredo Hlito (1923-1993), a través de los escultores y sobrinos suyos Claudio Girola (1923-1994) y Ennio Iommi (1926-2013), todos miembros del grupo Arte Concreto Invención, y conocerá en Buenos Aires al cineasta²⁵ chileno Patricio Kaulen, quien impulsó en 1947 la Primera Ley del Cine en Chile, personaje clave para sus vínculos posteriores en este país.

En 1945, contrae matrimonio con Ximena Amunátegui por la iglesia católica. Entre 1945 y 1946, la pareja reside en las cercanías del parque Forestal, en Santiago de Chile. En 1947 la pareja viaja a Buenos Aires, ciudad donde se

²⁴ Ximena Amunátegui Lecaros, nace en Santiago de Chile en 1905. Esposa del poeta chileno Vicente Huidobro, desde 1928 vive con él en Europa el fervor de las vanguardias, regresando a Chile en 1932. En 1934 nace el único hijo de ambos Vladimir Huidobro Amunátegui. Luego de dejar a Vicente Huidobro, se casa, en 1945 con el poeta argentino Godofredo Iommi Marini, con el que tiene cinco hijos. Muere en la ciudad de Viña del Mar, en 1975.

²⁵ El arquitecto y cineasta Kaulen dirigió Chile Films entre 1966 y 1970, “Allí nacieron muchos filmes importantes, entre otros *Largo viaje* y *La casa en que vivimos*”. “Con *Largo viaje*, musicalizada por Tomás Lefever, Kaulen estuvo nominado como uno de los 10 mejores cineastas de Chile en el siglo XX, y recibió el premio del jurado Unesco en la celebración de los 100 años del cine en París.” Diario *El Mercurio*, Santiago, 19 de enero de 2000.

instalan por un tiempo, viven en condiciones de precariedad, allí nace su segundo hijo.

En enero de 1948, ante la muerte del poeta Huidobro, con quien Ximena había tenido a su hijo Vladimir, la pareja vuelve de Buenos Aires a Santiago de Chile, uno de los motivos, la custodia de Vladimir, asunto que no prospera. Este viaje los anclará definitivamente a conformar al poco tiempo su hogar en Chile. En una carta a Napoleão Lopes, con fecha 19 de julio de 1954, Iommi cuenta en breves líneas lo acontecido:

Mi peripecia fue larga y dura. Estuve en Buenos Aires ocho meses tratando de afirmar mi hogar que tiene ya cinco niños - dos hombres y tres mujeres. Cuando ya no podía más [se refiere a la precariedad de su vida en Buenos Aires] los amigos de Chile [se refiere a Kaulen, Cruz, Eyquem y Méndez] me trajeron y me tuvieron en Santiago una casa puesta. Fue algo extraordinario y conmovedor. Allí viví con una placa en la puerta que decía “Goffredo Iommi – Poeta”.

A finales de la década del 50, instalado definitivamente en Santiago, a través de Patricio Kaulen y gracias al arquitecto Miguel Eyquem, Iommi conoce a los arquitectos chilenos Alberto Cruz, Francisco Méndez y Jaime Bellalta. En ese entonces, Alberto Cruz Covarrubias, era profesor del taller preliminar de Diseño Básico²⁶ en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Chile, comprometido, junto a otros jóvenes profesores de esa misma escuela, con las ideas renovadoras de arquitectura y arte moderno.

Con los arquitectos chilenos Cruz, Eyquem, Bellalta y Méndez y otros tantos jóvenes arquitectos se producirá posteriormente una de las aventuras artísticas más significativas dentro del ámbito universitario de las Escuelas de Arquitectura de Chile, que es la reunión del oficio de la arquitectura y la palabra poética, asunto que mostraré más adelante (Capítulo 2).

Entre tanto, la Santa Hermandad Orquídea, estaba físicamente dispersa en este continente americano. Desde Buenos Aires, Iommi había sostenido una constante correspondencia con el grupo, cartas dirigidas a cada uno y todos a la vez verifican una continua interlocución donde los afanes de partidas de Iommi

²⁶ Según el arquitecto Cristóbal Molina: “En la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica el curso fue iniciado por Piwonka y Alberto Cruz Covarrubias a finales de la década del cuarenta y establecido como taller inicial de la carrera luego de la reforma a los planes de estudio, iniciada hacia 1949 por Sergio Larrain García-Moreno junto a Piwonka, Cruz, Emilio Duhart y Mario Pérez de Arce, entre otros jóvenes profesores comprometidos con las ideas de la arquitectura y el arte moderno”, en *El proyecto como lugar de síntesis de ideas: los colegios del Verbo Divino (1948-1975) y San Ignacio El Bosque (1958-1972) en Santiago de Chile*. Ponencia presentada en el 8vo Seminario Docomomo Brasil: ciudad moderna y contemporánea. Síntesis y paradoja de las artes. Río de Janeiro, 2009.

continúan, así lo expresa en una carta de agosto de 1942 dirigida a Gerardo Mello Mourão: “Ahora no hay otro objetivo posible sino Europa y el Etna. Todo cuanto no sea eso me parece absurdo, animal. [...] Partamos. « *Oh, vieux capitaine, levons les ancres !* Zarpemos ya.”²⁷ Esta empresa fracasa, Gerardo Mello Mourão, meses después de esta carta es apresado por causas políticas en septiembre de 1942 durante el gobierno del Estado Novo de Getúlio Vargas, lo que significó estar prisionero casi seis años en distintas cárceles. En ese periodo surge en Iommi una profunda dedicación a la oración religiosa y a una actitud de observante católico.

Esta es la Hermandad. ¿Qué hago yo? Rezo y os amo. Qué hace Melo, reza y nos ama, ¿Qué hace Raúl nos ama y reza, ¿Qué hace Napo? nos ama y reza ¿Qué hace Bo? no puede desprenderse de sí mismo, ama y reza. Esperemos. Creo que pagamos con penitencia lo que no supimos amar. Dios nos reunió para una misión y la vanidad, la ignorancia, el amor propio nuestro la postergó hasta sus últimos límites. Justo es que hagamos penitencia. Estuvimos juntos y en vez de posponer cualquier otro fin al de permanecer unidos nos separamos abandonándote en Rio [se refiere a Mello Mourão]. Nos volvimos a reunir y en vez de socorrernos nos abandonamos en pos de señuelos. Bo decía en Santiago, la Hermandad ha vuelto a ser lo que era porque había fiestas, juegos, cinismos, etc. etc. No supimos atarnos y es justo que ahora que más nos necesitamos y más nos queremos paguemos por donde ofendimos. La amistad es un don y como tal debe ser guardado. Amar al amigo en Cristo es amar a Cristo. ¿Cómo nos hemos amado? Yo conservo y azuzo a mi amor de continuo confiado ciegamente que debemos reunirnos un día y que es tarea de destino, absoluta que guardemos los unos por los otros nuestra salvación eterna.²⁸

La residencia definitiva en Chile de Iommi junto a su esposa Ximena Amunategui, es un hecho que para el resto de la Santa Hermandad Orquídea conformará lo que Mello Mourão nombró como “el espacio sagrado”. El espacio sagrado podríamos interpretarlo como una actitud espiritual entre quienes hicieron un pacto de Hermandad que en Iommi se acrecienta con un estado de religiosidad que trasluce una fidelidad profundamente cristiana. La Hermandad se sostiene por una relación que se funda en un sentirse juntos, juntos a pesar de la distancia, y les implica vivir en la vigilia de su propia memoria, la de cada uno de ellos y la que cuida de todos a la vez. Leamos a este respecto lo que el mismo Iommi escribe al resto de Hermandad:

Ofrezcamos por todas las acciones del día, las oraciones y los sacrificios. Yo estoy seguro que, si somos de veras cristianos, si nos unimos en Cristo la Hermandad mostrará con pureza cual era el verdadero fin a que Dios la había llamado. Y la luz

²⁷ IOMMI, G. *Correspondencia a Gerardo Mello 1940-1980*, Fondo Iommi – Amunátegui, Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV.

²⁸ *Ibíd.* Carta del 17 febrero de 1949.

que caerá sobre nosotros nos hará fuertes y nos dejará ver con mayor precisión qué cosa debemos hacer y cumplir sobre la tierra. De este modo yo siento hondamente ligado mi destino al de Uds. [...] Somos un poco madre los unos de los otros y comprendemos que cualquiera que sea el destino, el fin, la actitud, los errores del hijo, nada, ni nadie podrá hacer que no exista el vínculo fatal que nos une. Y en nuestro caso es más indestructible puesto que no es la sangre, sino el amor. Un vínculo que fue dado deliberadamente, libremente. Es como un voto. Y un voto solo se anula con otro cuya materia sea mayor que el anterior. Así es, sin remedio. Hermoso este «sin remedio» que me causa un goce indescriptible. La posesión perpetua de la amistad. (Ibíd.)

La Hermandad más que una experiencia personal o un hecho aislado sin ningún valor y continuidad tuvo la potencia de haberse mantenido en el tiempo como compromiso compartido basado en una relación fraternal y en una interlocución poética que desatará en cada uno de ellos un propio y particular oficiar, que en Iommi está marcado por una obra que el mismo reconoce en ciernes hecha por toda la Hermandad:

Nosotros somos una Hermandad, mal que le pese a quien le pese, y nada se podrá pensar por exclusiva cuenta y nada se podrá escribir, leer, vivir por exclusiva cuenta. Nunca hemos formado un grupo literario, prueba de ello es que no tenemos parecido en lo que escribimos y a veces pensamos sustancialmente distinto acerca de muchos tópicos. No hemos fundado escuela alguna, ni nos une técnica poética alguna. Hemos en cambio atravesado ciertos límites impenetrables entre los seres humanos y hemos llegado a fundir deseos de modo tal que muchos deseos míos no son propiamente míos sino tuyos, de Bo, de Raúl, de Napo y que ahora viven en mí y hacen de mí al ser que soy. Hemos franqueado, amándonos, los reparos mentales que hacen creer al hombre que él es el creador e inventor de sus ideas, y todos muy bien sabemos que lo que uno piensa no es de él sino de todos, es algo que se produce en su pensamiento pero algo creado y pensado por todos. Yo no tengo una sola idea, un solo verso que sea estrictamente mío. (Ibíd.)

Fueron escasas las ocasiones, luego del viaje por el Amazonas que se reunió al menos parte de la Hermandad, entre ellas, las más significativas: Iommi, Bo y Napoleão Lopes en Santiago de Chile; entre 1942 y 1948 en Buenos Aires, Iommi y Raúl Young; en 1963, en Río de Janeiro, se reúnen Mello Mourão, Abdias Nascimento, Efraín Tomás Bo y Iommi que viaja desde Europa; en 1965 en Viña del Mar, Chile, ciudad de residencia de Iommi, se reúnen Iommi y Mello Mourão durante los preparativos de la travesía poética que se gesta con profesores de la Escuela PUCV, institución de la cual Iommi es cofundador, ocasión que coincide con una breve visita de Raúl Young; luego desde esa misma fecha y hasta 1967 Mourão reside por dos años en Chile, dictando clases en la Universidad Católica de Valparaíso; más tarde en 1978 el grupo se reunió en Sao Paulo y Río de Janeiro tras la muerte de Efraín Tomás Bo; y finalmente en 1982, Iommi viajó a

Río de Janeiro con el propósito de realizar una serie de recitales poéticos y actos²⁹.

De los miembros argentinos de la Santa Hermandad Orquídea, **Efraín Tomás Bo** nació en 1917 en la provincia argentina de Entre Ríos. Terminó sus estudios de filosofía en la Universidad de Buenos Aires, Argentina. Residió en las ciudades de Sao Paulo como en Río de Janeiro, Brasil, hasta su muerte en 1978. En noviembre de 1942, publican *Poema* en la revista *La Espuela de Plata*, en La Habana, Cuba. Escribió artículos de filosofía en las revistas *Convivium* (app. 1955) y *Cavalo Azul* (1955-1970) de São Paulo. En 1982 se editan *Los Cuadernos del Hombre Verde*, edición que incluyó una introducción de Iommi y Mourão, con dibujos del escultor argentino Claudio Girola, edición al cuidado del Taller de Investigaciones Gráficas de la Escuela de Arquitectura UCV, Chile. **Juan Raúl Young** vivió en Buenos Aires, se dedicó a la publicidad y a la fotografía. En 1956 escribió su cuento *Viaje a la costa* (Talia, 1963), relato de ficción que ocurre entre las ciudades chilenas de Santiago y Viña del Mar, llevado posteriormente al teatro en Buenos Aires al igual que *El país de los niños mal criados* (1966). En 1965 visita a Iommi en Chile, semanas antes que éste partiera a la Travesía Amereida. Mantuvo un contacto continuo con Iommi, a través de los viajes de este último a la capital porteña. De los miembros brasileños, **Napoleão Lopes** entrará a la Orden Tercera Franciscana, y vivirá “religiosamente como un santo hasta el fin de sus días” (MOURÃO, 2001), muere en Río de Janeiro en 2012. **Abdias Nascimento**, poeta y pintor, es uno de los principales líderes negros en combatir la discriminación racial en Brasil, nace en el estado de São Paulo, Brasil, en marzo de 1914. Fundará el Teatro Experimental do Negro (1944), organiza el I Congresso do Negro Brasileiro (1950), el Museo de Arte Negro (1968). Tras un exilio de 13 años, reside en USA como profesor en la Wesleyan University y en la Buffalo University, ambas en el estado de Nueva York. Regresa a Brasil (1981)

²⁹ Godo va a Río de Janeiro con la idea de realizar recitales poéticos y también reunirse con algunos pensadores americanos. Lo recibe y da casa su amigo y poeta Gerardo Mello Mourão, que vive en Copacabana. Carlos Covarrubias, poeta chileno de la Ciudad Abierta y el escultor Claudio Girola que viajaron con él, le proponen realizar un acto poético. Se trata de los primeros pasos de una primera travesía que recorra en su ancho la proyección atlántico – pacífico de la estrella Cruz del Sur sobre América propuesta como visión poética en *Amereida*. Junto a Claudio Girola, quien diseñó la invitación con cortes y pliegues, y con el apoyo de Gerardo Mello Mourão y del poeta Paulinho Ramos Filho, Covarrubias convocó a este acto, el cual primero se pensó en el puente Niteroi, pero, finalmente se realizó en la playa de Copacabana, asistiendo unos cincuenta invitados, entre ellos Abdias Nascimento y otros tantos poetas, ocasión en la cual, muchos de ellos, habiendo llevado sus escritos, los entierran en la arena, momento en el cual Iommi toma la palabra, para más tarde, dar por finalizado el acto. [Conversación con el poeta Carlos Covarrubias, agosto de 2016.]

y funda, junto al sacerdote Paulo Evaristo Arns el Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros (Ipeafro) en la PUC de Sao Paulo, estado en el que es elegido diputado federal (1983), en las primeras elecciones legislativas directas durante la dictadura militar; muchas de sus propuestas son transformadas en ley 20 años después. Realiza sus propias exposiciones como artista plástico e innumerables conferencias y congresos a propósito de la causa negra en Brasil y América. Muere en Río de Janeiro en 2013. **Gerardo Mello Mourão**, nace en Ipueiras, Ceará, Brasil en enero de 1917. Padecerá su encarcelamiento de casi seis años por las dictaduras de Estado desde 1942 a 1948, para luego continuar su peregrinar por el territorio brasilero, acción que será la base para su escritura épica *O País dos Mourões* (Edições Grd, 1963), *Invenção do Mar* (Editora Record, 1997) señaladas como una de las más relevantes de Brasil. Muere en la ciudad de Río de Janeiro, en marzo de 2008. **Godofredo Iommi Marini**: Nace el 10 de diciembre de 1917 en Buenos Aires Argentina. Deja sus estudios de Economía para dedicarse a la poesía, y en 1939 funda la Santa Hermandad Orquídea junto a poetas argentinos y brasileros, con quienes realiza en 1940 un viaje de sentido poético por el Amazonas. En 1952 refunda con un grupo de arquitectos chilenos la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso, donde ejerce como profesor toda su vida. Miembro fundador del Instituto de Arquitectura UCV (1952) y de la Ciudad Abierta (1970). Se traslada a Europa con su familia y reside en Paris (1958 a 1964) realizando muchos actos poéticos, es creador de la Phalène, acciones poéticas que se inician con filósofos y artistas, abiertas a la participación espontánea de otros. Allí nace su visión de una Travesía por el continente americano, viaje desde el sur del continente hacia el Caribe, la cual se hace efectiva en 1965 con la participación de profesores arquitectos de la entonces Escuela de Arquitectura UCV, e invitados americanos y europeos, poetas artistas y filósofos. Luego en el año 1967 y dentro de la misma escuela, es actor importante de la Reforma Universitaria, que luego se extiende a otras universidades chilenas, momento en el cual redacta el *Manifiesto 15 de junio* y el *Voto al Senado Académico* de la Universidad Católica, textos que fundamentan su visión de una política universitaria fundada en el estudio. Desde la refundación de la Escuela de Arquitectura, realizó innumerables actos poéticos, los cuales marcaron el accionar de las disciplinas de arquitectura y posteriormente de diseño impartidas en la Escuela PUCV. Creador en 1984, de las Travesías por el

continente americano que realiza la Escuela PUCV desde entonces al día de hoy como parte de su régimen de estudio. Muere en Viña del Mar, en Enero de 2002.



[3] De izquierda a derecha: Godofredo Iommi, Abdias Nascimento, Napoleão Lopes, Juan Raúl Young, Gerardo Mello Mourão y Efraim Tomás Bo (*in memoriam*). Río de Janeiro 1978. <http://www.abdias.com.br>

Conclusiones del capítulo

1. Iommi funda la Santa Hermandad Orquídea y con ella una experiencia de vida poética, el poeta no a solas, sino en compañía de otros y orientados hacia un mismo horizonte poético. Se trata entonces de un acto de consentimiento, pues “El consentimiento supone el reconocimiento de que ningún hombre puede actuar solo, que los hombres deben actuar de forma concertada si desean alcanzar algo en el mundo” (Arendt, 1988, p. 478). Primera noción de un nosotros presente en la Santa Hermandad Orquídea.

2. Esa Hermandad no es pasiva, contiene un accionar, donde el camino a la poesía para ellos es con la vida, no con la escritura, se trata entonces, de una nueva realidad poética que se prueba con la propia existencia, de estar en permanente estado de inicio, de partir que introduce un comienzo, un tránsito, y un horizonte poético, su figura es el viaje, fuente de su accionar.

En *Contre-allée*, un libro publicado recientemente en colaboración con Catherine Malabou, Jacques Derrida invita a sus lectores a pensar en el viaje -o, más exactamente, a "pensar el viaje"-. Eso implica pensar esa actividad única que es partir, alejarse de *chez soi* hacia lo desconocido, corriendo todos los riesgos y

exponiéndose a todos los placeres y peligros que nos reserva lo "desconocido" (incluyendo el riesgo de no regresar). (BAUMAN, 2004, p. 216)

3. El viaje de la Santa Hermandad Orquídea, es muestra de libertad, no nace reglado con métodos y objetivos que lo limiten. Él revela el sin propósito de la peripecia a la cual se entregan cual norte poético que los ilumina, se le ha nombrado Travesía por el Amazonas, sus mismos miembros lo nombraron así, ella contiene el abandono necesario para el retiro y distanciamiento que muestra su "obstinada obsesión involuntaria" de poner en acto la poesía sin escritura.

4. El grupo Santa Hermandad Orquídea atiende a una poética que se funda en el reconocimiento de una filiación en cuyo tránsito de viaje y luego de dispersión va permaneciendo, no termina, su intención es que perdure en ellos, cual síntoma de intimidad poética en el sigilo de su memoria, desde la cual podemos hablar hoy en esta tesis.

5. La experiencia de vida poética de la Hermandad, toca a aquello de lo alcanzable y realizable a través de una postura de silencio poético activo. El sentido de experiencia es comparable, a la que Leonardo da Vinci expresa cuando "se autodenomina expresamente "discípulo de la experiencia" [...], pero discípulo de la "experiencia de la naturaleza" y no de los "textos". (GRASSI, 1993, p. 163), la experiencia de vida poética de la Hermandad es fuera de la literatura, y ella se experimenta en el transcurso del viaje que se inicia en Buenos Aires hasta su término en Iquitos, Perú.

6. La experiencia es acción, la cual "nunca es posible en aislamiento; estar aislado es lo mismo que carecer de la capacidad de actuar" (ARENDT, 1974, p. 249), por tanto, la figura de Hermandad pareció ser un buen inicio para su actuar poético. Ellos se requieren, mas no se obligan, prueba de ello, es la dispersión luego del viaje por el Amazonas.

2

Los hechos poéticos: Actos Poéticos y Phalène

2.1

Peripecia poética en la Escuela PUCV

En el verano del año 1952, a través del entonces rector de la Universidad Católica de Valparaíso, el padre jesuita Jorge González Förster, el arquitecto Alberto Cruz recibe la invitación de participar como profesor en la Escuela de Arquitectura de esa casa de estudios, junto a un ayudante. Lo mismo ocurre para Francisco Méndez, a quien se le ofrece la cátedra de urbanismo.

Cruz y Méndez dictaban en ese entonces, algunos cursos en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Chile, entretanto sus amigos arquitectos Miguel Eyquem y Jaime Bellalta ejercían la profesión. El curso desarrollado por Alberto Cruz, marcaba su visión del espacio. A este grupo de arquitectos los reunía una visión del oficio de la arquitectura y su enseñanza, que para ellos no estaba siendo desarrollada plenamente en el mundo profesional ni universitario. Visión, que junto al influjo poético de Iommi, encontraba un horizonte ciertamente innovador que adquiriría un potencial creativo de un lenguaje renovado de la arquitectura. Estamos en el momento inicial en que estos arquitectos le daban morada a la palabra del poeta.

La poesía los condujo a desatar las preguntas fundamentales del oficio. Aquí les surge el distingo entre oficio y profesión. El oficio es con dedicación exclusiva, la obra surge internamente, no es un encargo de externos. Es en la gratuidad y en la donación (CÁRAVES, 2011, p. 84).

El asunto de la invitación a dictar clases en la Universidad Católica de Valparaíso prosperó con continuos viajes y reuniones con Rectoría, a las que se incorpora Iommi, momento en el cual, le proponen al Rector, que la invitación a formar parte de la Escuela de Arquitectura UCV, incluya a un grupo mayor, incorporando a los arquitectos y profesionales Jaime Bellalta y Miguel Eyquem, junto a tres jóvenes arquitectos recientemente egresados, ellos son José Vial Armstrong, Fabio Cruz y Arturo Baeza, los cuales habían participado también de los proyectos de reforma al interior de la Escuela de Arquitectura en la Universidad Católica de Chile, oponiéndose al modelo de enseñanza que en ella se realizaba.

La idea del grupo liderado por Cruz y junto a él Iommi, era poder constituir un Instituto de Arquitectura dentro de la UCV, la cual es presentada al rector González Föster, pues para ellos “la presencia de la arquitectura en la universidad debía justificarse por la actividad de investigación, pero también por su capacidad de diálogo con otras artes y disciplinas” (PÉREZ DE ARCE; PÉREZ OYARZUN, 2003), proposición que es acogida por el rector que ve en ella una mirada acorde a los cambios que él quería llevar adelante dentro de la UCV vinculadas a las políticas universitarias del país:

[...] la década de los 50 está marcada en Chile por experiencias y empresas culturales muy significativas. Entre ellas la expansión de la universidad a través de la creación de nuevas sedes e institutos en diversas ciudades. La investigación comienza a perfilarse como un componente fundamental de la actividad universitaria, sometiendo a crítica la formación tradicional de las escuelas profesionales. [...] la presencia de la arquitectura en la universidad debía justificarse por la actividad de investigación, pero también por su capacidad de diálogo con otras artes y disciplinas. Este será un sesgo que acompañará al grupo [se refiere a Iommi y el grupo de arquitectos] a lo largo de todo su desarrollo. (PÉREZ DE ARCE; PÉREZ OYARZÚN, p. 10, 2003)

En marzo de ese mismo año, el grupo se trasladará a Viña del Mar, y reunidos todos en el barrio de Cerro Castillo, lugar que será su residencia por años, llevarán una vida marcada por el no abandono entre ellos y sostenida comunitariamente, asunto que los distinguirá del resto de sus colegas universitarios. Este aspecto se confirma con la fundación en 1952 del Instituto de Arquitectura UCV, al que se unirá Claudio Girola, miembro del grupo Arte Concreto argentino, asunto que traerá la presencia del arte de la escultura a la Escuela PUCV. El concepto de comunidad y “vida común en agrupación” de los miembros del Instituto de Arquitectura UCV, podemos encontrarlo tempranamente como afirmación en un documento³⁰ dirigido a cada uno de sus miembros en octubre de 1955. Este contenía cinco agrupaciones de preguntas, la primera agrupación estaba referida al operar como grupo o como individuos; la

³⁰ Se trata de un documento que fue entregado a cada uno de los miembros del Instituto de Arquitectura UCV, en este caso, corresponde a una copia de Jaime Bellalta, miembro fundador del Instituto de Arquitectura UCV. El concepto de “comunidad” y “vida común en agrupación” de los miembros del Instituto de Arquitectura UCV, podemos encontrarlo tempranamente como afirmación en un escrito dirigido a cada uno de sus miembros en octubre de 1955. El documento contenía cinco agrupaciones de preguntas, la primera agrupación está referida al operar como grupo o como individuos; la segunda, a la continuidad de la vida común en agrupación y cómo encararla económicamente; la tercera, se refiere a la vinculación pública con otros; la cuarta, se pregunta acerca del desarrollo y realización de obras; y la quinta, respecto a la enseñanza y sus fines. Sin duda, el documento demuestra claramente las dimensiones con las que sus miembros operaban. En documento de Jaime Bellalta, miembro fundador del Instituto de Arquitectura UCV. Archivo Fundación Alberto Cruz Covarrubias.

segunda, a la continuidad de la vida común en agrupación y cómo encararla económicamente; la tercera, se refería a la vinculación pública con otros; la cuarta, preguntaba acerca del desarrollo y realización de obras; y la quinta, respecto a la enseñanza y sus fines. Esos antecedentes aquí solo enumerados, demuestran sin duda claramente que las dimensiones basadas en la libertad de estudio, la libertad creativa y la vida comunitaria económicamente compartida fueron las que caracterizaron al grupo:

Si una cierta dimensión colectiva es característica de cualquier escuela que merece el nombre de tal, nucleando discípulos alrededor de uno o más maestros, en el caso de la Escuela de Valparaíso esta constituye uno de sus rasgos fundacionales y permanentes. [...] la potencia intelectual del grupo provino de la variedad de talentos diversos que ofrecían sus miembros. [...] la decisión tomada desde un inicio de compartir una experiencia de vida, a la vez de trabajo e investigación, marcó decisivamente la cultura de la escuela. (PÉREZ DE ARCE; PÉREZ OYARZÚN, p. 10, 2003)

Junto a lo anterior, la reunión de arquitectura y poesía que instaló el grupo en la Escuela PUCV y confirmada por el Instituto de Arquitectura, será un suelo fecundo para dar inicio, más tarde, a un decurso poético bajo la fórmula de realizaciones que el mismo Iommi nombrará Actos Poéticos:

[...] En 1952, persuadidos que el hacer de la poesía era de suyo lenguaje poético, abordamos la experiencia propuesta por Lautréamont: «La poesía debe ser hecha por todos y no por uno». (IOMMI, 1982)

[...] Las cosas comenzaron por Actos Poéticos aquí en Valparaíso (no en Europa): en los trenes, en las calles, en los cafés, en las plazas. De ellos no quedó registrado nada. (IOMMI; CRUZ, 1992, p. 12)

Según el mismo Iommi lo señala, es en el año 1952 que se inicia la experiencia que da cuenta que “el hacer de la poesía era de suyo lenguaje poético”, para lo cual invitará a profesores y estudiantes de la Escuela PUCV a participar de las primeras realizaciones poéticas³¹, sosteniendo el postulado de Lautréamont que afirma que *La Poésie doit être faite par tous et non par un*. [La poesía debe ser hecha por todos y no por uno]. Ya no estamos ante una experiencia poética secretamente compartida solo por un grupo de poetas, como

³¹ Anterior a ello, junto a la Santa Hermandad Orquídea, en la ciudad de Río de Janeiro, Iommi realizó ciertas improvisaciones poéticas en las cuales proclamaban públicamente textos poéticos de autores o bien, jugaban con las palabras a viva voz (en documento Prólogo, de Godofredo Iommi, 1942). Estas se distancian de los actos poéticos que desarrollará a su llegada a la Escuela de Arquitectura UCV. El primer documento que da cuenta de estas realizaciones tiene por fecha agosto de 1953, y dice: “actos poéticos en las calles de Valparaíso, inventado por Godofredo Iommi, con alumnos de la universidad que, en parejas y trajes de máscara, recitaban poemas en diversos puntos de la ciudad”. Documento mecanografiado, inédito, titulado Phalène, contiene un listado de los actos y Phalènes realizados en Chile y Europa. Fondo Iommi – Amunátegui, Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV.

fue la Santa Hermandad Orquídea, ahora el hacerse de la palabra poética es experiencia compartida a través de la participación de otros.

Esto supone la capacidad de participación poética en todos. Una poesía coral que abarca a cualquiera y no ya al poeta o poetas de oficio solamente. Una incorporación de la poesía en la vida de todos. Como coautores directos. Es un modo específico de irrupción de la poesía en la vida de los seres humanos.³²

Lo que posibilita estos actos es ciertamente el hecho que pueden darse dentro de una dinámica de una escuela universitaria que, desde su refundación con la llegada del grupo de arquitectos de Santiago, sostiene que el estudio de la arquitectura reconoce que la vida en el espacio de la ciudad requiere ser aprehendida recorriéndola directamente, escuchemos lo que uno de sus refundadores nos señala a este respecto:

¿Cómo se conoce la vida? Nosotros pensamos que como la vemos a través del espacio, saliendo a la ciudad a recorrerla. No se la conoce adentro de las aulas. No se la conoce por los testimonios de otros. Se la conoce saliendo a la ciudad a recorrerla. (CRUZ, 1959)

Esa ciudad es Valparaíso, que es una ciudad puerto, mayormente conformada de cerros ante un gran horizonte de mar. Los alumnos salen “a recorrerla para ver manifestaciones de vida. Para ver los actos en el espacio, los actos espaciales de la vida, de la intimidad, que van a mostrar el rostro espacial.” (Ibíd.) Más tarde se unirá a esa modalidad de estudio *in situ* el oficio de diseño, cuya disciplina distinguirá las manifestaciones de los hábitos inherentes al diario vivir. Transitar la ciudad y recogerla con el ojo que la mira, la mano que la dibuja, y la escritura que la registra en breve anotación es un asunto fundamental para el estudio de los oficios de la arquitectura y del diseño en la Escuela PUCV. Respecto a esta *praxis* desarrollada en la Escuela PUCV de salir y observar la ciudad, la arquitecta Mary Ann Steen aclara:

[...] el proceso de observación adoptado por la Escuela nutre no tan solo la mano y el ojo, sino también el corazón. Se lo practica de todas maneras como un medio de investigación urbana informal. [...] El observante está en posición de disfrutar: lo planeado y lo improvisado, la significación de lo que es marginal, efímero o adaptable, tanto como lo que es permanente, las escenas importantes de un establecimiento, y más que simplificarlo, revelar la riqueza de la ciudad.

Por tanto, instalar la palabra poética como un modo de ratificar su actualidad artística y poética, a la par con “revelar la riqueza de la ciudad”, pasa a

³² Este texto corresponde a los apuntes previos de su texto *Hay que ser Absolutamente Moderno* (1982). Fondo Iommi – Amunátegui, Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV.

ser el rostro inconfundible del accionar de la Escuela PUCV. Ya no se trata tan solo de ser espectadores y observadores de los actos del habitar o de los hábitos del diario vivir, sino que se trata también, de la peripecia, y con ello, una experiencia, de colocar el decir poético como escucha posible del cotidiano vivir.

Lo inaugural no es algo privado, puede eso sí, ser guardado en reserva hasta un momento oportuno, en que se incorpora al conjunto público de los inaugurales. La peripecia no es un proceso gobernable o planificable, sino que es el instinto de lo inaugural que se desata. En uno. Y que puede desatarlo en otros. (CRUZ, 2010, p. 15)

2.2.

Los actos poéticos a viva voz

Llevar la voz poética a la ciudad, a sus habitantes y dotarla de poesía es la intención de los primeros actos realizados por Iommi, cuya condición es declamarlos a viva voz, en esos instantes ordinarios de la vida cotidiana.

En una carta que Iommi escribe a Napoleão Lopes en el año 1954, podemos constatar ya las bases de su hacer poético, las cuales cobrarán forma de publicación años más tarde con el nombre de *Lettre de l'errant* (1963), y en su versión castellana como *La carta del errante* (1976), pero leamos lo que el poeta nos señala ya con anterioridad a estas:

Tengo un manifiesto para la próxima poesía. El cambio fundamental de instrumento poético. El abandono de la escritura y la nueva posibilidad creativa de la poesía en la voz. No se trata del recitado sino de crear en la voz y en el acto. Una poesía irrepetible e improvisada que surge únicamente de un abandono entero de la existencia de un sumergir la existencia en la poesía. Apenas lo publique en los Anales de la Universidad te lo envío. Sobre el teatro tengo precisas y nuevas visiones. Quiero comunicárselas a Abdías para que él las realice. Un grande y nuevo teatro que recupera el acto poético de nuestro tiempo. No un teatro que haga teatro, ese es el teatro de los actores. Hablo del teatro del poeta que crea su propio teatro. Sé que Abdías podría realizarlo. Yo he hecho un espectáculo poético a base de Apollinaire, Huidobro, Schwitters, Ball y Birot. Realmente maravilloso. Es la despedida a la escena.³³

La expresa intencionalidad de Iommi de poner en marcha actos poéticos que abandonan la escritura para declarar la “nueva posibilidad creativa de la poesía en la voz” es, sin duda, una figura que bien podría asemejarse a la experiencia de los movimientos que la vanguardia europea ya había

³³ IOMMI, G. *Correspondencia a Gerardo Mello 1940-1980*, Carta del 19 de julio de 1954, Fondo Iommi – Amunátegui, Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV.

experimentado en décadas anteriores. Cabe detenernos y señalar algunas particularidades que el mismo Iommi señala en esta carta y que nos ayudan a comprender el abanico de formatos contenidos en su propuesta. Por ejemplo, cuando dice “no se trata del recitado sino de crear en la voz y en el acto”, debemos entender que ese “recitado” es muy distinto a lo que más tarde serán sus recitales poéticos; o cuando señala “poesía irrepetible e improvisada” corresponderá a un arco que va desde las salidas a la ciudad con estudiantes y profesores de la Escuela PUCV (1952), hasta los actos realizados en Europa (1961) junto a artistas, escritores y filósofos. Dentro de estas particularidades, está también cuando señala que “sobre el teatro tengo precisas y nuevas visiones”, las cuales confirma que han cobrado forma en las realizaciones o “espectáculos” basadas en exponer el secreto “del acto poético de nuestro tiempo”, o manifestar dónde está para Iommi el presente de la poesía. En ello, encontraremos nuevamente un arco que comprende el reconocimiento y admiración de Iommi hacia una serie de creadores, que para él son “buscadores de lo desconocido” (IOMMI, 1976), desde el acervo cultural precolombino, pasando por los cronistas que llegaron a América hasta las vanguardias europeas que abrieron el camino de la modernidad.

Ahora bien, respecto a la oralidad de los actos poéticos Iommi señalaba en sus clases³⁴ en la Escuela PUCV que su origen se remonta al carácter también oral de la creación de la poesía árabe y su posterior transmisión en la península hispánica en el siglo VII, relacionando poesía, música y cantores.

Quiero estar limpio para la nueva tarea que me hará juglar de ciudades que irrumpa en cualquier lugar ante cualquiera poseso de la Musa y nada más. Todo un fundamento sostiene esta actitud, un fundamento que surge de la profesión de silencio que hizo de la Hermandad la Hermandad que sobrevive en mi corazón.³⁵

Las declamaciones de poemas dirigidas por Iommi, sea en coro de voces o voces individuales, son sin duda herederas de esas tradiciones de juglares, como también, herederas de las vanguardias europeas del siglo XX, restituyendo de estas últimas ciertos modelos, pero cabe señalar algunas diferencias fundamentales.

³⁴ Ver clases publicadas en *Taller de Amereida 1992*, Godofredo Iommi, Alberto Cruz. Taller de Investigaciones Gráficas, Escuela de Arquitectura UCV, 1994; y también en *Amereida, Poesía y Arquitectura: Godofredo Iommi; Alberto Cruz*, Ediciones ARQ. Escuela de Arquitectura y Diseño, Pontificia Universidad Católica de Chile. Serie Arte, Colección Arquitectura, 1992.

³⁵ IOMMI, G. *Correspondencia a Gerardo Mello 1940-1980*, Carta del 19 de julio de 1954, Fondo Iommi – Amunátegui, Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV.

En lo que concierne a la oralidad, a diferencia de los futuristas que ya habían proclamado las palabras en libertad y a viva voz en grito y canto a la vertiginosa velocidad, las declamaciones poéticas dirigidas por Iommi no se expresaban con el histrionismo que estos conferían a sus primeros actos-conferencias, los cuales “no intervenían en el ambiente urbano, y sus reuniones vespertinas se desarrollaban en los ambientes literarios, en las galerías de arte y en los teatros, pero casi nunca [a excepción de los mítines políticos] en la realidad de la ciudad” (CARERI, 2009, p.72-73). La propuesta de Iommi podía desarrollarse tanto en recintos interiores como también en espacios exteriores. Su oralidad apuntaba a que la voz de quien declamaba el poema tuviese una sonoridad sin acentuaciones, una voz modulada para obtener una forma de dicción “donde la palabra esplenda en sí misma” (CRUZ, 2001), sin atenuaciones ni acentuaciones en el poema. A esta voz ejercitada en la discreción de su no entonación, Iommi la nombra voz blanca.

En cuanto al modo de encuentro con el espacio urbano, si bien los dadaístas ampliaron el espacio de sus realizaciones respecto de los futuristas, incluyendo la ciudad y exteriores descampados siendo “la primera vez que el arte rechaza los lugares reputados con el fin de reconquistar el espacio urbano” (CARERI, 2009, p. 22), sus actos pasan a ser -como ellos mismos los nombran- salidas o visitas intrínsecamente desprovistas de un fin en las que la sola presencia del cuerpo marcaba o daba significado a ese lugar. En estricto rigor, la sola presencia del cuerpo en un lugar dista mucho de la modalidad con que Iommi funda su poética de actos de salidas a la ciudad, ya que estos no llegaron nunca a construir un tipo de aparición donde la palabra resultara ausente.

En relación a la forma de aparecer de la acción poética, Iommi relata que en su estadía en París (1958-1964), en un encuentro con André Breton, éste le habría señalado que uno de los problemas que él tuvo en una salida poética, fue que vestidos con su ropa habitual aparecían como sospechosos extranjeros. Para Iommi, el fracaso surrealista de sus salidas fuera de la ciudad provenía de esa sospecha que ellos producían a los habitantes de los lugares donde llegaban, ocasionando como respuesta primera, una suerte de rechazo por parte de quienes aparecían en su ruta. Por el contrario, los actos de Iommi en Valparaíso se distinguían, porque efectivamente contaban con la singularidad de salir al paso de los transeúntes y aparecer inesperadamente en el lugar, favorecidos por la

utilización de máscaras, manifestándose como algo extraño o inusitado, junto a la impronta de la voz de quienes declamaban el poema.

Ahora bien, si bien existen ciertas similitudes estructurales de los actos de Iommi con las intervenciones situacionistas de la década del cincuenta respecto a que “la ciudad debía ser entendida no sólo como soporte, sino como el objeto de trabajo artístico y poético” (Ibíd., p.179), la diferencia más evidente radica en el sentido que se le da a las acciones en la ciudad. Para Iommi, la ciudad es el lugar que “todos concurrimos a construir”, noción fundamental no tan solo para Iommi, sino para la Escuela PUCV. Dice Heidegger en su texto *Construir, Pensar, Habitar* que “La esencia del construir es el dejar – habitar. [...] Sólo si tenemos el poder de habitar, podemos construir”, dejar habitar el ser y concurrir a construir, son acciones que se condicen con el padecer en el cuerpo y con el cuerpo la ciudad. La ciudad como espacio donde se dan cita los hombres que concurren al presente de su ir construyéndola. Si para los situacionistas cada obstáculo debía ser traspasado para sostener la continuidad del recorrido con sus acciones, para Iommi, cada obstáculo debe ser incluido como parte del accionar, haciendo del impedimento una posibilidad creativa de encuentro inesperado que no se sortea ni se evade, ni se arremete, sino que es incluido dentro del decurso creativo del propio acto, asunto que veremos expuesto más adelante con las Phalènes. Distinta de algunas de las precursoras experiencias realizadas por Flavio Carvalho (1899-1973), pionero en la realización de actos vivos en público entre la gente y marcadamente provocadores en la década del 30 en Brasil, la propuesta de Iommi no responde a una acción personal o individual que el propio autor resuelva y lleve adelante autónomamente, sino que implica un accionar en una poética de la palabra y del acto que reúne a muchos que participan de ese hacer creativo. Para Iommi, los esfuerzos de las vanguardias que lo precedieron no han sido suficientes, y como lo señala en su escrito *La carta del errante* “a pesar de todo, se ha permanecido y se permanece todavía hoy en el poema, en el cuadro y en el objeto” y por ello, su propuesta de actos busca instaurar la poesía fuera de los formatos convencionales, y agrega, con palabras de Lautreamont “Volvamos a Confucio, a Buda, a Sócrates, a Jesucristo, ¡moralistas que andaban por los pueblos padeciendo hambre!” (IOMMI, 1976). Se trata que el poeta sea “itinerante de la poesía” (Ibíd.) es decir, un quehacer que de curso a la pregunta poética por el hecho poético en sí mismo.

2.3.

Los actos poéticos y su irrupción

Si bien la tradición de los antiguos cantores árabes iluminó la práctica de la memoria y del recitado en los actos poéticos de Iommi, la influencia de Artaud con su teatro y poesía del espacio, se hizo presente también en los actos poéticos de Iommi a través de lo que podríamos nombrar una suerte de alquimia poética, muy cercana a la concepción de Artaud respecto al lenguaje del espacio y del movimiento. Por ello, que elementos esenciales de la puesta en escena puedan dar paso a la aparición repentina o imprevista, al encuentro con lo cotidiano transformado en extraordinario y al desplazamiento del significado a la metafísica de su sentido, para así distanciarlas de lo psicológico (ARTAUD, 1978, p. 49 - 50), son algunos de los asuntos que también distinguirán los actos de Iommi.

La irrupción en el lugar es la fórmula sostenida por Iommi en sus actos, y con ella hace del espectador o espectadores, ese otro necesario para que el acto se complete en tanto pasa a constituir el sitio mismo del acto, como lugar físico y concreto que exige ser ocupado no tan solo por la palabra (ARTAUD, 1978, p.40), sino por la sorpresa. El aparecer repentino de los ejecutantes que se acompañan de máscaras junto a despliegues de calculados movimientos gestuales, desaparece cuando una vez realizada la corta declamación vuelven a incorporarse entre los espectadores.

Por otra parte, así como Artaud había declarado insistentemente la independencia de su teatro respecto de cualquier compromiso político, Iommi, que también había manifestado desde que fundó la Santa Hermandad Orquídea su distancia de cualquier tipo de poder, expresa en su escrito *La carta del errante* con claridad poética, que la poesía es siempre abertura que no elude, sino que “recuerda al hombre, sumergido en sus sufrimientos y sus alegrías concertadas, el alba perpetua de su origen”. El gran astro oculto tras esa luz de cada alba que anuncia el continuo aparecer del día a día, guarda en el alba lo extraordinario de cada uno de sus inicios.

De algún modo, con la irrupción del acto poético llevado a la ciudad, a sus calles, a la cotidianidad de hombres, mujeres, ancianos, jóvenes o niños, la palabra poética anuncia para Iommi, cada vez, su continuo aparecer como algo

extraordinario. Ella no viene a rescatar del olvido esa “alba perpetua de su origen”, sino que viene a revelar la memoria del instante al cual sublima y el momento en el que ella se escucha.

Se trata del apareamiento de la palabra poética en esos tiempos y espacios, que la vida de todos los días de los hombres silencia, tiempos y espacios domesticados y ausentes de poesía, en el decir de Artaud, como también ausentes de trascendencia en el decir de la Santa Hermandad Orquídea. Con la irrupción del acto poético en la ciudad, Iommi propone un modo de oír creativo y una forma propicia para que aquellos que escuchasen los poemas, fuesen sacados cada vez o en cada ocasión de su realidad cotidiana. También construye una postura particular dentro de la Escuela PUCV en tanto partícipes y receptores de esa creatividad poética que les revela una nueva forma de arte para el obrar de los oficios. A este respecto, ante la pregunta de por qué es necesario un poeta en una escuela de arquitectura, Alberto Cruz señala que la presencia del poeta en la Escuela, trae lo público, pues la poesía es en sí mismo lo público. El acto poético instalado en la ciudad lleva lo público, en este caso la poesía, para que lo público de la ciudad cobre sentido.

Iommi, que en su juventud había fundado junto a la Santa Hermandad Orquídea una ronda de poetas declamando poemas y proclamado a viva voz en plazas y monumentos de Río de Janeiro con discurso poético “la inutilidad de todo discurso”, ahora reinventaba una ronda de proclamaciones poéticas con estudiantes y profesores de la Escuela PUCV.

[...] el acto poético cobró como uno de sus principales rasgos el de instalarse en lo público como una suerte de espectáculo o juego que tenía como centro, en principio, la poesía moderna. [...] Esta vinculación institucional, que también representa una manera de instalarse en lo público, fue determinante para este nuevo formato buscado por Godofredo Iommi para la poesía, heredero a su manera de las ambiciones de transformación radical de las vanguardias. Por su naturaleza colectiva y participativa, el acto poético tuvo la capacidad de presentarse como una forma de hacer arte que ayudó a constituir una institución o, para ser más precisos, como una manera de hacer arte cuyas alternativas fueron centrales para la constitución de la EAV. (CRISPIANI, 2011, pp. 239 - 240)

La idea de Iommi de desplegar la poesía por la ciudad es consonante con el hecho de salir a la ciudad y dejar las aulas, asunto que la Escuela PUCV como ya hemos señalado, sostenía lúcidamente como régimen de estudio. Pero el salir de Iommi implicaba la puesta en marcha del hacer poético, hacer que manifiesta que el tiempo y el espacio poético es un hecho al cual cualquiera podía acceder, o al menos quedar ante él a través de la palabra poética. Con el tiempo, estos actos se

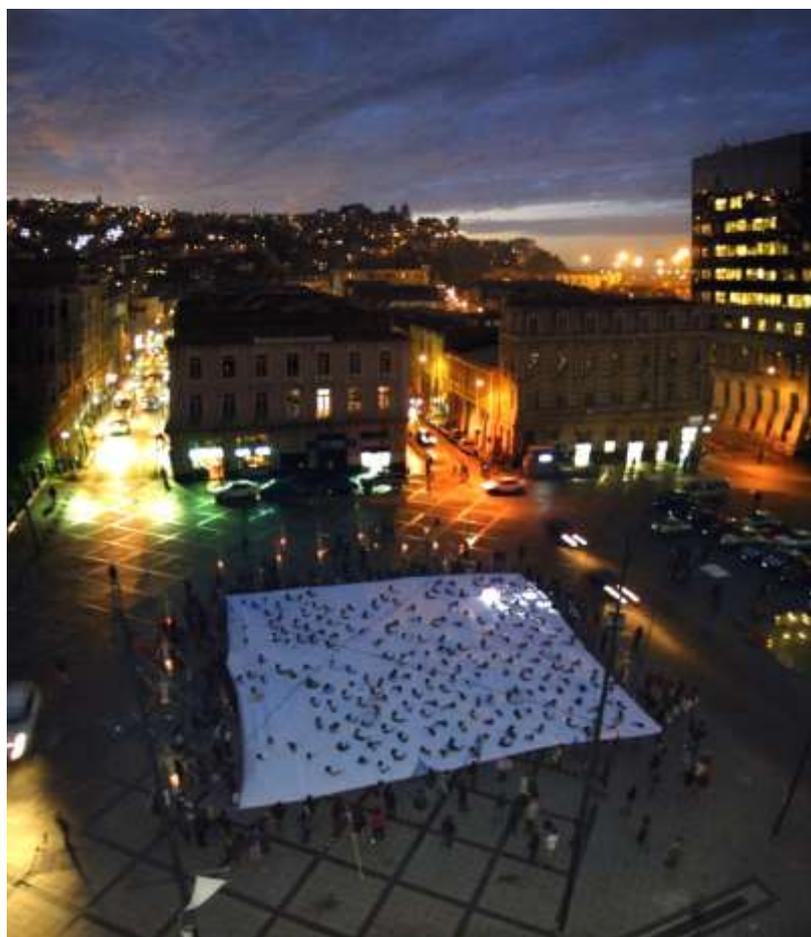
distinguieron en cuanto sentido y forma de realización, desde aquellos donde la sorpresa era provocada por la irrupción, hasta aquellos, donde la sorpresa implicaba el encuentro con un modo no habitual de declamación, la utilización no convencional del espacio, o bien de gestos o movimientos que se acompañaban de inventivos implementos o máscaras. Se caracterizaron como acciones únicas e irrepetibles, pero surgieron variables que incluyeron versiones que se repetían más de una ocasión, aconteciendo en diferentes espacios, o bien ampliándose a la participación de otras artes y disciplinas como un modo de reunir un abanico mayor de ejecuciones simultáneamente.



[4 - 5] Acto Poético en calles de Valparaíso (izquierda) y en Hall Central de estación de trenes, (derecha), Valparaíso, Chile, 2003. Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño, PUCV.



[6 – 7] Acto Muelle Prat, Valparaíso, finales década de los sesenta(izquierda) y Acto en Rancagua, Chile, 1982 (derecha). Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV.



[8] Recepción alumnos primer año, Plaza Sotomayor, Valparaíso, Chile, 2004. Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño, PUCV.

[9 - 10] Acto de Recepción a primer año en cerros de Valparaíso, Chile, 2008.



Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño, PUCV

La siguiente tabla, muestra las cuatro grandes modalidades que forman parte del quehacer poético de la Escuela PUCV, todas ellas invención de Iommi desde la década del 50 al día de hoy. Están las declamaciones poéticas que se caracterizan por la irrupción que provocan donde ellas son realizadas; los recitales poéticos, incluidos los realizados en las Travesías³⁶ por el continente americano que son modalidades donde la dicción del poema es el centro del acto. Las Odas iniciadas por Iommi junto a profesores del Instituto de Arte UCV, en la década del 70. Los actos de apertura en los terrenos de Ciudad Abierta³⁷ donde el centro del acto es la palabra que orienta la obra, y finalmente las Phalènes, que son experiencias poéticas iniciadas por Iommi en Europa (1962) y que luego realizará acá en América (1964 en adelante), donde la palabra es el ejercicio compartido del dicho común transformado en poema.

³⁶ Viajes realizados por profesores y alumnos de la Escuela PUCV desde el año 1984, a algún punto del continente americano donde se dona una obra a los habitantes del lugar, momento en el cual, muchas veces se realiza un recital de poemas, ágape y celebración con las gentes del lugar.

³⁷ Corresponde a 360 hectáreas de terreno al norte de la ciudad de Viña del Mar, corresponde a un terreno de dunas y una zona de lomajes bajos y quebradas. Fue fundada con un acto poético en la década del 70 bajo el nombre poético de Ciudad Abierta, y legalmente como Cooperativa Amereida. En el año 2000 pasó a la forma legal de Corporación Cultural Amereida. La Ciudad Abierta es un espacio donde se da en simultaneidad la vida, el trabajo y el estudio, y está conformada por miembros que en su mayoría son profesores arquitectos y diseñadores de la Escuela PUCV, también se han incorporado en los últimos años miembros de otras disciplinas como la biología y literatura, como también egresados de la misma Escuela PUCV.

Tabla 2. Modalidades de actos poéticos en la Escuela PUCV

MODALIDAD	DECLAMACIONES POÉTICAS	RECITAL POÉTICO	ODAS	ACTOS DE APERTURA	PHALÈNE
SENTIDO	Irrumpir en lo cotidiano con la poesía de poemas.	La ausencia de acentuaciones para que esplenda la palabra poética en sí misma.	Canto a la pregunta por el continente americano.	Entregar horizonte poético a una obra por construir.	Hacerse de la poesía entre muchos.
CARACTERÍSTICA	Salidas y recorridos, con declamaciones poéticas de poemas a viva voz. Recorrido continuo o con detenciones. Sorpresa y serenidad en el aparecer.	Presentación de poemas a viva voz como recital de poemas en un recinto concertado. Presencia de la dicción de voz blanca.	Utilización de espacios participación creativa de todas las artes: pintura, escultura, música, cine.	Recorridos, juegos para apertura de obras (arquitectura, diseño, pintura o escultura). Incluye realización de un poema in situ.	Salidas y recorridos, creación de un poema en común y de uno más signos
DESCRIPCIÓN	Se trata de salidas o recorridos por la ciudad. Realizados por una única vez no repetible. Cuentan con diseño de máscaras y dicción de poemas o bien solo diseño e vestuario.	Presentaciones autónomas o que son parte del programa de una Exposición Nacional o Internacional de la Escuela PUCV. Se presentan en museos, teatros, recintos universitarios, salas de exposición o sitios oficiales para presentaciones. También pueden realizarse durante una Travesía de la Escuela PUCV, en el mismo lugar de la obra donada. Suelen contar con diseño de vestuario, maquillaje, música, y diseño de elementos escenográficos e iluminación. Son repetibles.	Presentaciones que remarcan su constitución coral de voces y una multiplicidad de elementos en escena. Son actos proyectados y programados, que requieren de ensayos y construcciones previas.	Recorridos que incorporan la invención de juego y poesía (poema) in situ. Se realizan durante unas horas, no mayor que una jornada diaria. Los que participan se entregan a la aventura de lo fortuito abierto por el juego inventado. A veces dentro del juego se hacen algunas realizaciones de elementos como parte del juego, efímeros, o bien signos que son colocados en algún lugar del recorrido. Se realizan para dar inicio a una obra (en Travesía o en Ciudad Abierta). Son actos únicos e irrepetibles.	Salidas en las cuales un grupo concertado de invitados y otros tantos no concertados, realizan un recorrido en el cual cada cual interpreta una carta y su dicho es concertado por por el resto, con las palabras de todos, el poeta realiza las conectivas que dan forma a un poema. Momento en el cual, antes, durante o después, se realizan uno o más signos en el lugar. Son actos únicos irrepetibles.
PARTICIPANTE	Participan estudiantes de un taller, o varios talleres de la Escuela PUCV, profesores y poetas. De cantidad variable, desde más de 20 a 200 participantes.	Voces seleccionadas de Estudiantes de las carreras de Arquitectura o Diseño. Desde 1 a 20 intérpretes.	Realizadas por el Instituto de Arte de la UCV, con la participación de alumnos de distintas carreras. Esta modalidad incluye el mayor número de intérpretes, llegando a más de un centenar.	Participan profesores, estudiantes y poeta(s) y a veces también habitantes de los lugares donde llega la Travesía; en Ciudad Abierta con sus miembros y en ocasiones participan invitados.	Previamente organizadas por, poetas, artistas, filósofos. Pueden unirse otras personas en el recorrido y participar del juego propuesto.
LUGAR(ES)	Espacios urbanos, interiores o exteriores públicos.	Espacios interiores oficiales de presentación. Espacios exteriores construidos. Espacios al aire libre y naturales.	Teatros.	En Travesías, señalado por cada Travesía. En Ciudad Abierta, en sus terrenos.	Desde sitios urbanos a sitios naturales.

2.4.

El blanco de la voz blanca

La voz blanca es el nombre que Iommi dio a una dicción con que realizaba las declamaciones de poemas y los recitales de poemas en la Escuela PUCV. Para poder lograr esta dicción nos indicaba un recurso más simple de entender y un tanto menos facilitado de aplicar. Consistía en añadir una palabra extra al final de cada verso y antes de la pausa, esta palabra actuaba como comodín y al momento de recitar se omitía. Tal ejercicio atenuaba los finales de versos anulándole así alguna posible entonación en las sílabas, con ello Iommi buscaba suprimir el énfasis particular de cada voz sustituyéndolo por una dicción común, a esa sonoridad común sin acentuaciones la nombró voz blanca.

Una vez aprehendida la regla, la dicción fluía desde terminación de verso cada verso a verso para desde ese tono iniciar el siguiente. Se formaba con ello una dicción continua de palabras espaciadas por las pausas o vacíos de voz, que Iommi identificaba para cada poema. La no entonación protegía el silencio de la pausa, asunto querido por Iommi, era su blanco poético, aquel que espaciaba la palabra escrita y espaciaba la palabra dicha. El espectador u oyente del recital, percibía entonces estar ante la escucha de palabras sin inflexiones, en tonos sostenidos, las cuales entregaban una escala de sonido no habitual.

La voz blanca provocaba el encuentro auditivo de la palabra y su vacío, algo que Mallarmé ya había logrado, a través del encuentro de la palabra escrita y el blanco de la página en su poema *Un golpe de Dados jamás abolirá el azar* (1932). De algún modo Iommi y Mallarmé, entregan a la palabra una connotación de distanciamiento necesario para posibilitar reescucharla el primero, a través de la voz blanca, y reverla el segundo, a través del blanco de la página. Ambos poetas, no añaden nada, muy por el contrario, despejan la palabra oral y la palabra escrita, la espacian y le abren espacio, el uno aboliendo del lenguaje oral su entonación y el otro aboliendo una estructura consolidada de verso en su expresión visual. En ambos poetas es el blanco lo que les reúne.

El blanco de la voz blanca es una construcción, un modo con el que Iommi explora el campo abierto por Mallarmé y su modernidad poética del siglo XX. Es un artificio donde las sonoridades de las palabras expresan el vacío en el cual están contenidas. Leer un poema es un asunto de muchos, decirlo con una dicción

de voz blanca es con propiedad un asunto de unos cuantos. Iommi hace que el ejercicio de la voz blanca sea una proclamación del vacío de un poema que deja escuchar las palabras, presenta el silencio que está contenido en el poema, y no tan solo el silencio exterior que se requiere para escucharlo. Tal construcción o modo que hace presente un silencio “actuante”, está presente también en su escritura, adquiriendo plenitud en el texto poético y obra colectiva *Amereida*, tal como lo expresa Jolly en *La capital poética*, capítulo 1, donde podemos leer:

Este espaciamento entre palabras hace que el blanco de la página participe como tal en el poema, es a la vez el soporte de las palabras, pero es un soporte activo que está construyendo el silencio sobre el que se apoya la dicción. (JOLLY, 2012, p. 12)

Jolly señala un soporte activo que a veces lo nombra “blanco actuante”, que es el blanco de la página. Si bien Jolly en su texto no se refiere a la dicción en el sentido expuesto aquí, sino a su lectura, el silencio actuante de la voz blanca corresponde al blanco actuante de la página de *Amereida* que Jolly analiza. Cabe señalar, que Iommi utilizó el nombre voz blanca despojada de entonaciones o acentuaciones como se señaló anteriormente, sin guardar ninguna relación con el significado que comúnmente se le da vinculándola a voz de timbre agudo o voz fina. Con la invención de las pausas y de la no entonación crea una atmósfera de suspensión de las palabras-versos lo cual significa frasear atendiendo a los silencios. Con la voz blanca Iommi dio forma al vacío para que todos escuchen el decir poético, es en ese vacío donde el lenguaje ha de hacer aparecer la palabra.

Así también, algunos poetas del Instituto de Arte de la PUCV, realizaron lecturas de poemas y recitales en los que ellos intervenían conservando el distinguo de la voz sin entonación o voz blanca que ya habían ejecutado con Iommi en actos de declamación de poemas. Este grupo dio a estas ejecuciones una periodicidad semanal durante algunos años de la década del setenta convocando al público a escuchar sus lecturas de poemas de poetas románticos, modernos y contemporáneos las que realizaban en una sala al costado del Teatro Municipal de la ciudad de Viña del Mar, Chile.

La impronta de Iommi con la dicción de poemas con voz blanca fue asumida como fórmula propia de declamación de la Escuela PUCV y de aquellos cercanos al grupo. Más allá de un método, la voz blanca es una forma de materialización que Iommi introducía como respuesta para colocar la poesía más allá de las palabras significantes.

2.5.

Las declamaciones poéticas

Las declamaciones poéticas corresponden a aquellos actos poéticos cuya forma de aparecer es imprevisible y sorpresiva, con carácter de fortuitas, en espacios públicos o recintos interiores también públicos. Son dinámicos, pueden ocurrir en un solo sitio o en varios sitios en un trayecto. Tienen principio y fin, de duración breve y fugaces o bien pueden durar toda una media jornada del día. Se realizan una única vez por un número variable de participantes, en su mayoría estudiantes de la Escuela PUCV, con presencia la mayor parte de las veces del poeta. Incluye máscaras, o vestimenta, a veces con una elemental coreografía de movimientos en un mismo espacio o bien desplazamientos más prolongados con un cierto itinerario.

Cabe hacer notar, que el acto de declamación de poemas en la ciudad, tuvo sus variantes a comienzos de la década del setenta, una de ellas fue lo que se nombró las “semanas de actos poéticos”³⁸ en la Escuela PUCV. Estas consistían en que cada curso o Taller proponía al poeta y sus profesores un acto poético que incluía poemas, recorrido o itinerario, forma de realizarlo y máscaras. Uno de esos actos concitaba a un grupo de estudiantes a reunirse en una estación de tren [Recreo] cercana a la Escuela PUCV y a la cual podían llegar caminando. El acto consistía en subirse al tren, tapar todas las ventanas del vagón con papel, y luego declamar a través de lecturas los poemas. Otro acto propuesto por el mismo grupo consistió en una caminata por el borde costero de la ciudad de Viña del Mar, el lugar de partida era una playa. El grupo se desplazaba con vestimentas realizadas con tiras largas de papel hasta el suelo y se leían poemas durante todo el recorrido que culminaba al atardecer en otra playa bastante lejana.

Como parte de su formato tales actos se pensaban intrínsecamente como ocasiones únicas e irrepetibles, con dinámicas de recorridos deliberados, circunscritos a la duración del desplazamiento o bien a la cantidad de lecturas que se disponían declamar.

³⁸ Corresponde a una modalidad de actividades insertas en el desarrollo del taller de arquitectura y que construían el ámbito poético en el cual los estudiantes ejercían con propiedad la palabra poética en actos. Las descripciones fueron realizadas en conversación con Bruno Barla, quien fuera estudiante y luego arquitecto y profesor de la Escuela PUCV (1970-1998).

Una segunda variante es la declamación a viva voz y de memoria de los poemas, en su mayoría en idioma español y muy ocasionalmente en otras lenguas, la cual es preparada previamente para su dicción bajo la dirección de Iommi. A través de una cierta cantidad de voces seleccionadas este grupo de ejecutantes, hombres o mujeres, debía sorprender a un público diverso recitándoles poemas. Como ejemplo de este tipo, es el acto poético que aconteció en el año 1984, acto del cual participé junto a otras 8 intérpretes. Se trataba de la inauguración del puente Vicente Huidobro, sobre el caudal del río Mapocho, en Santiago. El puente había sido removido 100 metros de su lugar original y transformado en una plaza-puente. El guión consistía en que las 8 intérpretes mujeres, vestidas de blanco, con un pañuelo de color largo al cuello y descalzas debían ubicarse entre el público en distintos puntos como parte de los invitados, todos estaban de pie. Una vez realizados los discursos y el corte oficial de las cintas que daban por inaugurado el puente, Iommi hablaba unas palabras, una vez terminado su breve excurso, dejábamos una pausa de 4 segundos y declamar fragmentos del *Canto V de Altazor*, de Huidobro, mirando hacia los rostros, sin mirar a los ojos, acción que se reiteraba 5 veces, donde cada vez caminábamos unos pasos entre el público y nos deteníamos para decir el poema. El volumen de las voces debía ser fuerte pues se estaba en un espacio público donde el ruido de la ciudad y del caudal del río era de consideración. Grupos de público quedaban enfrentados por una de las intérpretes, que repetían cada una su serie de cinco fragmentos de los versos que simulan una cierta letanía: Molino de viento /Molino de intento/ Molino de adviento/ Molino, y así sucesivamente, versos de los cuales el grupo solo declamaba una serie. Una vez terminada la secuencia programada, nos retirábamos y dejábamos el lugar. Lo particular de esta declamación de poemas es que es la única que se realizó dentro de un acto oficial del municipio de Santiago como invitación a Iommi para celebrar a otro poeta, Huidobro. Aunque su modalidad semeja un recital de poemas, su diferencia radica en que efectivamente no formaba parte del programa del acto oficial y contaba con una decidida irrupción entre el público invitado el cual quedaba enfrentado a la intérprete de forma sorpresiva puesto que no era previsible.

La reunión de quienes participan de estas ejecuciones requiere de la disposición de aquellos estudiantes que reuniendo timbre y volumen de voz se distinguen del resto, de modo que quien lleva la voz y la palabra es el portador del

poema que, declamado a otros, hace posible que esos otros puedan acceder al menos por un instante a la escucha poética del poema.

Existen acontecimientos que por principio no pueden ser desplegados en el plano de una sola conciencia unificadora, sino que suponen dos conciencias inconfundibles, cuyo momento constitutivo esencial es la relación que entabla una conciencia respecto de otra precisamente en cuanto otra, y tales son todos los acontecimientos creativos que aportan lo nuevo, únicos e irreversibles. (BAJTIN, 2005, p. 99 - 100)

La vivencia directa de declamar, de ver y de escuchar el poema en los actos a viva voz, concita a la experiencia de un lenguaje público, el cual manifiesta con inaudita fluidez el encuentro de palabras cotidianas vueltas extraordinarias. Unos y otros, intérpretes y espectadores, viven con el acto poético un tránsito abierto y sin término de las palabras dichas o escuchadas que quizá continúen en la memoria de cada cual.



[12] Trazado para realizar Acto Poético, camino a Potosí, altiplano boliviano. Travesía Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, 1993.



[13] Declamación poética en altiplano boliviano, alumnas taller Diseño Gráfico, Escuela de Arquitectura y Diseño, PUCV. Travesía Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, 1993.

2.6.

Las Odas

Las Odas fueron parte de los hitos realizados por el Instituto de Arte UCV en la década del 70. Fundado en 1968 por Godofredo Iommi, Alberto Cruz, Claudio Girola y Francisco Méndez, retoma el camino de encuentro con otras artes y disciplinas iniciado informalmente por el Instituto de Arquitectura, dando paso a la creación oficial del Instituto de Arte, producto de la Reforma Universitaria³⁹ de 1967 acontecida en el país, y de la cual, Iommi y los profesores de la Escuela PUCV fueron manifiestos gestores. A este Instituto de Arte prontamente se unen los poetas Virgilio Rodríguez, Leonidas Emilfork, Adolfo de Nordenflycht; los escultores Alberto Arce; los dramaturgos Oscar Stuardo y Carlos Pattillo; los cineastas Gastón Bonizzoni y Raúl Ruiz (Premio Nacional de Artes de la Representación y Audiovisuales, 1998) y los músicos Roberto Escobar y Fernando Rosas (Premio Nacional de Artes Musicales, 2006).

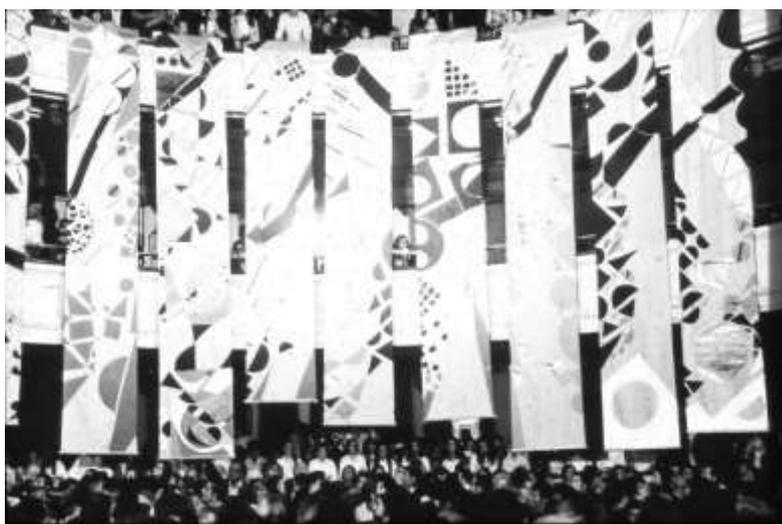
Las Odas fueron montajes cuya impronta de realización fue la participación simultánea de todas las artes, entre ellas, pintura, escultura, música, teatro y cine, lo cual significaba un gran despliegue de ejecuciones, cada una de las cuales, daba curso a su propia creatividad. En la publicación *Odas* de 1972, se recogen tres realizaciones: *Oda Nahuatl de América*; *América Oda sin Patria*; y *América: El camino no es el camino*. En el Prólogo General de la edición, Iommi expone una clara propuesta de este trabajo que cruza artes y disciplinas reunidos en un mismo compromiso de obra, señala:

Las Odas aludidas se manifiestan como cabida a todas las artes. Pero dar cabida no quiere decir, en dichas Odas, liar las artes de un modo armónico o disonante, ni convertir tales o cuales artes en ecos reveladores o enriquecimientos de un arte rector o principal. Se trata, en cambio, de que cada arte desde su propio discurso, que no es nunca sostén ni decoración de otro, en plena propiedad y libertad pronuncie su dicho. Es desde una inquietud común de donde en ellas surgen las plásticas, las músicas, las poesías, los teatros, el cine, etc. [...] Nos dicen -o quieren decirnos- nuestra contemporaneidad, la que nos toca en cuanto disyuntivamente estamos siendo. Estas Odas pretender significarnos cómo estamos siendo americanos.

³⁹ Respecto a este, ver *Voto Propuesto al Senado Académico, 1969*. Talleres del Consejo de Rectores de las Universidades Chilenas. 1971. En: http://wiki.ead.pucv.cl/images/6/68/OFI_1971_Voto_Senado.pdf

Esta tres Odas intentan un encuentro con lo que significa hacer, vivir y construir este continente, compromiso que se expresa con toda claridad ya en sus títulos. Cabe señalar, que cada una de ellas incorpora textos de *Amereida* (1967), en diálogo con otros autores. Ellas, sin duda, están iluminadas por la experiencia de Iommi en su Travesía por América de 1965, que expondré más adelante, y por el intento de hacer una poesía coral de las artes que manifestara el acto poético de nuestro tiempo. A este respecto, ceñidos a la misma publicación de las *Odas*, podemos encontrar allí cómo se expresó ese compromiso con lo que significa hacer, vivir y construir este continente. Por ejemplo, la *Oda Nahuatl de América*, indicó “que hay otro tempo en el tiempo del olvido, si se considera el tiempo del olvido como contrapuesto al del recuerdo” como compromiso con las voces precolombinas con las cuales se dialoga; la *Oda América sin Patria*, indicó “que la sed de historia -que así nos concierne- trae consigo un campo distinto a la historia misma, entendida solo como proceso” como compromiso de dar destino poético señalando la “abertura”, como herencia de nuestros pueblos; y la *Oda América: el camino no es el camino*, indica “que la diferencia entre aquello que se ve y que se mira, lejos de exigir una corrección, invita a que se la reconozca como una extensión o distancia -¿Suelo quizás?- que se descubre en tal equívoco” como compromiso con la adversidad que se hace favorable en el tránsito, por ejemplo, de una Travesía.

Las Odas incluyeron un número masivo de estudiantes para la dicción de poemas y textos, para la realización del teatro, para la ejecución de la música, y para la realización del cine, grupos que contaban con sus respectivos directores, todos profesores del Instituto ya mencionados anteriormente, los cuales sumaban más de un centenar. También otro número considerable de estudiantes participaban en la ejecución y desarrollo de todos los elementos para el montaje diseñados por Alberto Cruz, Claudio Girola y Francisco Méndez. Las tres Odas señaladas se realizaron en recintos interiores como el Salón de Honor de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso y el Teatro Municipal de la ciudad de Viña del Mar, ocupando tanto escenario, palcos, plateas y pasillos junto al público.



[14 y 15] Oda *América, El camino no es el camino*. Vistas del escenario y graderías del Teatro Municipal de Viña del Mar, Chile, 1970. Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño, PUCV.

2.7.

El recital de poemas

Otra forma de declamación de poemas lo constituyen los recitales de poemas, la mayor parte de ellos son presentados dentro de un programa de alguna Exposición de la Escuela PUCV; también pueden realizarse dentro de una Travesía, o bien, presentarse de forma independiente. Los recitales de poemas son una modalidad de actos poéticos en la que participan voces seleccionadas femeninas o masculinas. A diferencia de las declamaciones, los recitales de poemas requieren de muchos ensayos. Los recitales se han realizado sin apoyo de

implementación técnica para su audición, es decir, el poema es dicho a viva voz. Puede contar con acompañamiento musical de instrumentos in situ o grabaciones, también incluir iluminación, elementos de montaje escenográfico, diseño y producción de objetos, diseño de vestuario. Su duración varía desde aquellos que duran unos cuantos minutos hasta aquellos de tiempo más prolongado, no más allá de dos horas.

Cuentan con director y equipo de montaje, intérpretes, un guión, coreografía, diseño de vestimenta, elementos escenográficos, iluminación, músicos, tipo de dicción y ensayos. Pueden utilizar indistintamente con mayor o menor fuerza alguno de estos elementos o todos. Se presentan de forma autónoma, como presentaciones en recintos concertados de exhibición como teatros o salas, o bien al aire libre o en interiores durante las Travesías de la Escuela PUCV. También ha sido incluidos dentro de un programa con otros eventos, en salas de exhibición de Museos y Centros Culturales, para los que se desarrolla y diseña un material gráfico de invitaciones y afiches que los promueva. Los ejecutantes de los recitales poéticos pueden ser solo mujeres, solo hombres, o ambos. Esta modalidad, Iommi la fue modificando, y en la década de los 80, realizó recitales poéticos mayormente ejecutados solamente por voces femeninas.

Tabla 3. Modalidades de Recitales de Poemas

MODALIDAD	PRESENTACIONES INDEPENDIENTES	EN EXPOSICIONES INTERNACIONALES	EN TRAVESÍAS POR EL CONTINENTE
DESCRIPCIÓN	Se trata de recitales cuya característica es ser autónomos, no son parte de otro evento. Se presentan en salas, teatros, o sitios oficiales para presentaciones.	Se trata de recitales que están dentro del programa de la inauguración de las Muestras Internacionales realizadas por la Escuela PUCV. Se presentan en el mismo espacio de la exposición.	Se trata de recitales que se realizan durante la Travesía, coinciden muchos de ellos con la entrega de la obra de Arquitectura y Diseño terminada y donada a los habitantes de lugar. Se realizan en su mayoría en espacios exteriores al aire libre, y algunos son presentados en interiores.
CARACTERÍSTICAS	Cuentan con elementos escenográficos, vestuario, declamación de poemas de memoria y dicción de voz blanca, músicos in situ o bien grabaciones. En teatros se incluía iluminación. La entrada a las presentaciones era por invitación.	Presentaciones con público invitado, sin elementos escenográficos, de vestuario sencillo, dicción voz mixta.	Presentaciones con público invitado, puede contar con elementos escenográficos, en ocasiones con diseño de vestuario, dicción voz blanca o mixta.

RECITALES	(1) <i>Un golpe de dados</i> ; (2) <i>Comentarios y Cadencias</i> ; (3) <i>El Expediente</i> ; (4) <i>A la Vez</i> (1) de Stephan Mallarmé; (2 a 4) de Godofredo Iommi.	(5) <i>Trípoli</i> (6,7,8,9) Poemas in situ (15) <i>Amereida</i> y otros poemas.	Algunos ejemplos: (10) <i>La tierra Baldía</i> (1984); (11) <i>Las Estrofas</i> (1987) (12) <i>Estorninos</i> (1988); (13) <i>Amereida</i> (1990), (14) <i>La Reina Mab</i> (1992); (15) <i>Amereida y otros poemas</i> (2012)
LUGAR(ES)	(1) Sala de Música, Ciudad Abierta; Teatro Municipal, Santiago, Chile.; (2) Galería Epoca, La Maison, Santiago, Chile. (3) Teatro Cine Arte, Viña del Mar, Chile; Teatro Cámara Negra, Santiago, Chile. (4) Sala de Música, Ciudad Abierta; Capilla, El Comendador, Santiago, Chile.	(5,15) Pabellón XXX Bienal de Arte de Sao Paulo, Brasil. (6) MoMa PS1 New York, EEUU. (7) I Park Foundation, East Haddam, EEUU. (8) EFPL, Lausanne, Suiza. (9) Espace Architectonique La Cambre, Université Libre de Bruxelles, Bélgica.	(10) Plaza obra, Travesía desierto de San Andrés, Copiapó, Chile; (11) Pabellones obra Travesía La Serena, Chile; (12) Centro Cultural Providencia, Travesía Santiago, Chile; (13) Plaza obra, Travesía Marchiquita, Argentina; (14) Terrenos cercanos a la obra de Travesía, Marchiquita, Argentina; (15) Pabellón Ciudad Abierta, XXX Bienal de Arte de São Paulo, Travesía a Sao Paulo, Brasil.
DIRECCIÓN Y COORDINACIÓN	Godofredo Iommi (poeta); Sylvia Arriagada y Cecilia Drápela; Sylvia Arriagada;	Carlos Covarrubias (poeta); Manuel Sanfuentes (poeta); Sylvia Arriagada.	Profesores, con el apoyo de estudiantes encargados ámbito en Travesías Escuela PUCV
MUSICOS E ILUMINACIÓN	(1) Piano, intérprete in situ, música de Debussi: <i>Preludio a la siesta de un fauno</i> . (4) Miles Davis, grabación. (3) Cenital (4) Focos spot, cenital.	(5), (6), (7), (8), (9) Sin música; Luz natural.	(10), (11), (12), (13), (14), (15) Sin música; Luz natural.

Uno de los aspectos significativos del recital de poemas propuesto por Iommi, según mi experiencia de haber sido intérprete y también dirigido junto a él, es que su puesta en escena esconde un misterio que hace de él una ocasión excepcional. Se trata de la construcción de un juego de interrupciones con que se da forma al recital, que a veces toma forma desencuentro, de desvío, de discontinuidad o de desconcierto con los cuales construye su guion.

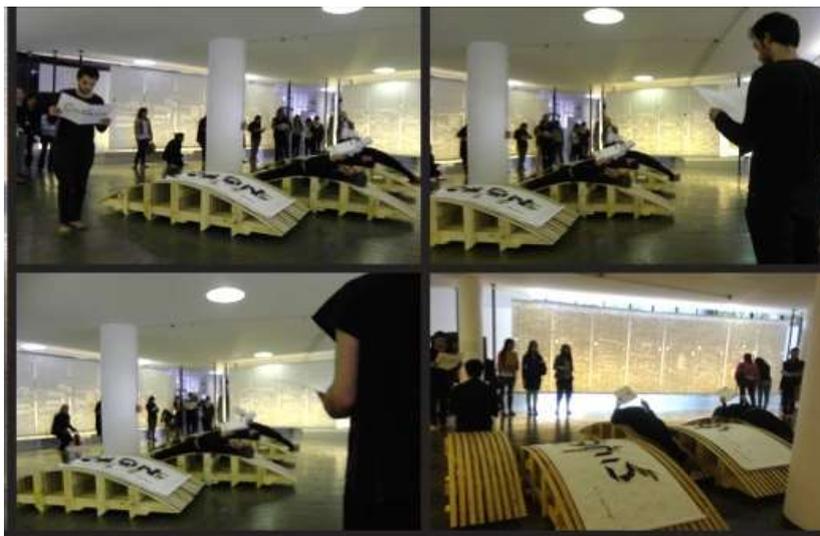
Por ejemplo, pensemos en la oralidad de la palabra con voz blanca que resta la entonación, dijimos que ella dejaba oír el vacío que la sustenta, es decir, la pausa, y si consideramos que “escuchar no es sólo percibir un lenguaje, sino también construirlo” (BARTHES, 1977, p. 82), Iommi ha creado un fraseo de silencios que resulta más evidente que la entonación, ha construido un modo de interrupción que permite escuchar la palabra que yacía oculta en la dicción corriente, ejemplos de ello son el recitales Mallarmé, Rimbaud, y de los poemas

de Iommi *A la vez, Estorninos, Comentarios y cadencias, Estrofas, El Expediente* (ver tabla 3).

Otro ejemplo, relacionado con los movimientos de las intérpretes, su fluidez y lo imprevisible: la intérprete camina paso a paso hacia una dirección, pero repentinamente gira, y con ello, se produce el desconcierto del espectador que ya tenía previsto el final del recorrido que la vista de la intérprete señalaba como meta, es el caso de los recitales *A la vez* (1987), *Estorninos* (1992). Iommi hace que el escenario corriente de tales o cuales dimensiones, se vuelva un espacio mayor y más extenso que aquel donde ocurren los movimientos de desplazamiento. Coherente en cuanto sentido de interrupción el giro invita a caer en la cuenta de un desplazamiento no previsto, aquel que hizo a los espectadores desplazarse por el vacío que no se recorrió, haciéndolo evidente con la interrupción.

Avancemos ahora a los gestos en el recital de poemas, ellos son una suerte de unidades expresivas que se manifiestan a través del ademán, que como gesto indicador y no conclusivo, se hace más elocuente con la atmósfera silente del recital. El ademán es la fórmula propicia para que lo imprevisible tenga su lugar en los recitales de Iommi asegurando su aparecer a través de posturas que generan la expectación de las acciones venideras. En estricto rigor, los recitales contenían en su mayoría posturas que adelantaban con ademanes de reposo y de quietud, la atmósfera silente en la cual se desarrollarían, lo cual favorecía ciertamente la atención de los espectadores a abandonarse a la aventura de escucharlos.

La variedad de las realizaciones se condice con la ocasión poética desde la cual los recitales surgen. En el año 1982, se inicia la modalidad de incluir el recital de poemas dentro de las Exposiciones Nacionales que la Escuela PUCV realiza cada diez años para mostrar el presente de su quehacer. Suelen ser incorporados dentro del acto de inauguración como parte del programa, o bien, pueden tener cierta autonomía y presentarse en algún momento durante el periodo de duración de la exposición. Desde el año 1984, se incluyen dentro de las Travesías de la Escuela PUCV y se caracterizaron hasta la década del 90, por utilizar como dicción la voz blanca, en los últimos años la modalidad se ha distanciado de aquella incorporando entonaciones dentro del poema.



[serie 17] Recital poético en Travesía a São Paulo, en XXX Bienal de Arte de São Paulo. Brasil, 2012.



[18] Vista de otro recital poético en Travesía a São Paulo, en XXX Bienal de Arte de São Paulo. Brasil, 2012.



[19] Recital poético, *Un golpe de dados*, de S. Mallarmé, Ciudad Abierta, 1982.

Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño, PUCV.



[20] Iommi leyendo, en Recital poético, *Un golpe de dados*, de S. Mallarmé, Ciudad Abierta, 1982.



[21] Recital poético, *A la vez*, de Godofredo Iommi, Ciudad Abierta, 1988.
Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño, PUCV.



[22] Recital poético en Travesía Trehuaco, Chile, 1986.



[23] Recital poético en Travesía Purmamarca, Argentina, 2007.

Tabla 4. Recitales de Poemas en Exposiciones Nacionales de la Escuela PUCV

AÑO	EXPOSICIÓN 1982	EXPOSICIÓN 1992	EXPOSICIÓN 2002	EXPOSICIÓN 2012
NOMBRE DEL RECITAL	<i>Rimbaud</i>	<i>Estorninos</i>	<i>Ameréida</i>	<i>Tripoli</i>
POEMAS	Temporada en el Infierno, Lo imposible, Las iluminaciones, últimos versos. Autor: Arthur Rimbaud	Fragments de poema <i>Estorninos</i> . Autor: Godofredo Iommi	Fragments de <i>Ameréida</i> Autor: Godofredo Iommi y varios autores	Poema Tripoli. Autor: Manuel Sanfuentes
DIRECCIÓN	Godofredo Iommi (poeta)	Sylvia Arriagada (diseñadora gráfica, profesora Escuela PUCV)	Manuel Sanfuentes (poeta)	Manuel Sanfuentes, Andrés Garcés (arquitecto, profesor Escuela PUCV)
FECHA	Septiembre y octubre de 1982	Octubre de 1992	Octubre de 2002	Diciembre y enero de 2012
LUGAR	Sala Matta del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago. Teatro Municipal de Viña del Mar. El recital y los invitados compartían el escenario.	Pabellón "Casa de los Nombres" en Ciudad Abierta, Quintero.	En Sala Matta del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago.	En Parque Cultural de Valparaíso. Se hizo una segunda presentación días después de la inauguración.
PRESENTACIONES PÚBLICO Y DURACIÓN	4 Presentaciones 200 a 300 personas cada presentación. 1 hora y 20 minutos app.	Presentación única, 600 personas. 20 minutos app	Presentación única, 800 personas. 10 minutos app.	Varias presentaciones en distintas ocasiones y espacios. Día de inauguración 600 personas. 30 minutos app.

N° INTERPRETES Y ENSAYOS	17 mujeres; 1 hombre. Tres ensayos semanales durante dos meses.	5 mujeres. Ensayos individuales de dicción y memorización.	4 mujeres. Ensayos de dicción, memorización y movimientos.	9 mujeres, 5 hombres. Ensayos intermitentes antes de las presentaciones.
ESCENOGRAFÍA	Espacio interior. Estructura de papel blanco que formaba una "ele". Suelo de 12x12mt. Músicos a un costado, en línea. Público de frente y en sillas.	Mismo espacio de la exposición, suelo despejado (8m x 8m) y público rodeando y de pie.	Mismo espacio de la exposición, suelo despejado de (7m x 5m). Público en semicírculo y de pie.	Espacio semiexterior, compartiendo el montaje de elementos para brindis de celebración. Público rodeando y de pie.
GUIÓN	El recital está dividido en dos partes. Primera parte se inicia con solista hombre, luego deja el escenario, continúan solistas mujeres. Segunda parte, se inicia con solista mujer que recita en francés, luego otra recita en español, y continúa con series de solistas para finalizar con un coro.	Cada intérprete declama en dos ocasiones. Primero una serie de versos sucesivos, luego de lo cual se realiza otra serie de versos, en distinto orden de voces.	Las solistas recitan en continuidad los versos. Se va hacia un extremo y luego camina, giros, se detiene, continúa recitando y vuelve al lugar de inicio.	Se improvisan las posiciones y movimientos, ajustadas al espacio de las mesas del brindis de celebración.
COREOGRAFÍA	Posiciones fijas, de pie o sentadas en el suelo. Solo dos solistas se desplazan en el espacio del escenario. El total del grupo realiza 4 cambios de posturas y ubicaciones. Focos spot, cenital.	Desplazamientos aleatorios de la que recita, el resto detenidas. El sari es parte de los movimientos, pausas o silencios durante los desplazamientos, detención para recitar.	La solista se desplaza levemente, con detenciones, recita mientras se desplaza y también detenida.	Posiciones fijas, desplazamientos largos rectos.
MÚSICOS	14 músicos con instrumentos: cuerdas y vientos. Intervienen en 10 ocasiones. Modalidad: prueba de instrumentos.	1 clarinete, 1 violín. Intervienen al inicio, antes del recital y luego de finalizado la dicción de poemas, cierre con los dos instrumentos.	No	8 músicos. Vientos y cuerdas.
DICCIÓN	Voz Blanca. En su mayor parte compuesta por solistas. Al final, un coro total de voces, normal, forte y fortísimo.	Voz Blanca. Intérpretes Solistas.	Voz Blanca. Intérpretes Solistas.	Variaciones de tonos y gritos. Intercalado de solistas y coros.

La oralidad de los actos poéticos en sus distintas formas de declamación, fueron sostenidos en continuidad con la presencia directa de Iommi desde la década del 50 hasta finales de los 80 y se han seguido realizando al día de hoy dada la presencia activa de poetas en la Escuela PUCV.

2.8.

Los actos de apertura

Los actos de apertura corresponden a una modalidad donde la oralidad poética acontece colectivamente como un modo de dar destinación a las obras por construir en la Ciudad Abierta. También con algunas variantes se han realizado en la Escuela PUCV al momento de dar destinación poética al conjunto de Travesías que parten cada año o bien, a las obras por construir en algunas Travesías.

En este estar juntos, cada cual está en su propia soledad, que permite la creatividad sólo posible en un ámbito artístico de gran espiritualidad; puesto que la operación creativa que realiza cada uno es donada para así originar la obra. (CÁRAVES, 2007, p. 83)

Tal como lo expresa Cáraves, es en ese estar juntos y concernidos en un ámbito creativo común, de Ciudad Abierta y yo agrego también de Travesía, que se puede dar una actitud abierta de disponibilidad ante el obrar.

Un acto poético. El poeta detiene. Los así detenidos por su voz, instintivamente se concentran a su alrededor equidistándose entre ellos; prestos en su estar de pie inmóviles. Es que están disponibles. La voz poética los lleva, en esta ocasión a ser en disponibilidad. (CRUZ, 2012, p. 64)

En este sentido, los actos de apertura colocan en un estado de constante inauguración o inicio a aquellos que participan y que transcurre durante el acto y permanece como asunto a desentrañar luego con la obra entre manos.

Así, las obras concebidas en un ir haciéndose, y no de un solo golpe, desde el acto poético, internándose en lo que el acontecer diario va presentando, incluyendo la vida y lo que con ella va gestándose poéticamente. Son estas obras abiertas, que buscan celebrar la ejecución, más bien, cantan el ir haciéndose. (CÁRAVES, 2007, p. 116)

Si bien Cáraves se refiere a las obras de Ciudad Abierta, ese modo de operar se da también en las obras de Travesía, pues su origen poético decanta en ambas realidades al modo de una “gesta” que aparece en cada ocasión de obra, “A veces nos decimos que no tenemos un plan, parece un comentario descuidado, pero se trata de darle lugar a las hermosas gestas que nacen de la intimidad, no necesariamente grandes gestas” (LUZA, 2013, p. 119), con lo que queda manifiesto lúcidamente que las obras son ante todo receptoras de la peripecia creativa que cada acto poético abre, se trata entonces, de leer los indicios que

ellos dejan ver. Refiriéndose a los relatos, asunto del cual un acto no queda ajeno, Barthes, señala que “los indicios implican una actividad de desciframiento” (BARTHES, 1977, p. 78), cercano a ello, en el acto poético de apertura ese desciframiento va aconteciendo a la par del acto y es un hecho tan potente y exigido como la actividad que posteriormente se requiere para darle curso a la obra. El acto de apertura le da curso a la obra dentro de esa oralidad que Iommi ya venía desarrollando desde décadas, y que Cáraves confirma cuando señala que “desde la apertura de los terrenos de la Ciudad Abierta en el año 1970, la poesía, invitó a compartir una postura, cual es: la de construir y asistir a los actos y reuniones y las ágoras, viviendo la experiencia de la oralidad” (CÁRAVES, 2007, p. 8), en esta afirmación podemos ver que la invitación a la oralidad en Ciudad Abierta cruzaba para Iommi, las instancias poéticas, en los actos; las de estudio en las reuniones, y las instancias de toma de decisiones con las ágoras.

Los primeros actos de apertura realizados fueron recogidos en el escrito *Actos de apertura de la Ciudad Abierta: Ágora 1971*, el cual señalaba que “Tales actos poéticos serían decisivos en un doble aspecto. Por el modo cómo serían convocados y por aquello que abrirían.” Consentidos por el ágora, que es la forma de gobierno de Ciudad Abierta, con la regla que al momento de ser convocados sus miembros debían interrumpir cada uno su actividad para dar curso al acto que realizarían en vistas de la obra⁴⁰ en común que este desataría. Esta característica de interrupción de lo cotidiano es parte fundamental del aparecer poético que Iommi venía desarrollando con los actos de declamación en la ciudad, solo que aquí, la interrupción recae en ese grupo que ha acordado y aceptado el juego propuesto y no sobre quienes no han sido concertados, como es el caso de las declamaciones públicas.

⁴⁰ Sobre el origen de las obras en Ciudad Abierta ver Tesis doctoral *La Ciudad Abierta de Amereida, Arquitectura desde la Hospitalidad, Experiencia arquitectónica de la generación de la Ciudad Abierta*, Arquitecto Patricio Cáraves, Editorial Académica Española. 2007.



[25] Apertura de los terrenos, Ciudad Abierta, 1971.
 Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño, PUCV



[26] Acto poético para el Aula de Amereida. Taller de América. Ciudad Abierta.
 Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño, PUCV.



[27] El juego de la ronda, Phalène de los proyectos de título, Ciudad Abierta, 1973.
 Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño, PUCV.

El acto de apertura, como instancia concertada y no casual, se funda en la entrega al juego propuesto, dentro del cual, los que participan van nombrando claves que van surgiendo en el transcurso de éste y que permitirán orientar la obra. Se desarrolla siempre abierto a lo fortuito del ir haciéndose, y aún cuando sus reglas se asemejan a la modalidad de Phalène, se distingue de ella, puesto que se desarrollan con un grupo de participantes relacionados directamente o con la Ciudad Abierta, en estricto rigor son sus miembros directos y, en ocasiones, estudiantes invitados de la Escuela PUCV; y en el caso de una Travesía, son sus profesores y estudiantes de la Escuela PUCV y algunos invitados, los que los realizan, en uno y en otro bien se entiende, con la presencia de poetas.

2.9.

La Phalène y sus reglas

Muy distinto a los actos a viva voz señalados o a los de apertura, son las denominadas Phalènes que Iommi inició en Europa. ¿Pero, qué es la Phalène? Phalène es el nombre dado a una modalidad especial de realización poética, la cual fue propuesta por el poeta Godofredo Iommi el año 1961 mientras vivía en París (1958 - 1964) a sus más cercanos, entre ellos poetas, pintores, escultores, filósofos, intelectuales y artistas plásticos. El pintor Francisco Méndez, que por ese entonces residía también en París y participó de las primeras Phalènes, expresa:

Se trataba de la creación de un nuevo espacio poético que juntaba la poesía con hechos plásticos y que se abría a que cualquier persona, sea cual fuere su actividad u oficio, pudiera participar en él. El poeta G. Iommi propuso lo que él quería crear, a un grupo de sus amigos más próximos, que incluía poetas, pintores, escultores, filósofos e intelectuales, entre otros y que, al aceptar, formaron el núcleo fundador de esta nueva experiencia poética. En una de las primeras reuniones, el filósofo François Fédier propuso darle el nombre de -Phalène- (mariposa nocturna). G. Iommi y todos los asistentes estuvimos de acuerdo en que el nombre era apropiado, pues algo tenía el revolotear de esta mariposa con lo que proponía el poeta. (MÉNDEZ, 2015, p. 48 - 49)

Este escrito de Méndez que señala de forma sintética algunos de los fundamentos de la Phalène, es errado respecto a quien da el nombre al acto propuesto por el poeta. Ello se puede corroborar con el siguiente texto inédito de

Iommi, y confirmado por el mismo François Fédier⁴¹, quien añade que no es una enciclopedia sino una edición de Larousse con la que Iommi juega azarosamente:

La necesidad de encontrar un nombre me desasosiega. Salto de la cama y bajo al comedor. Abro el diccionario al azar y caigo sobre la palabra “Phalène”. Es la mariposa nocturna que atraída por la luz revolotea entorno de ella y muere quemada tras el resplandor. En francés se dice *le Phalène* y es el nombre de un tipo de embarcación: el viaje. Además, recuerdo repentinamente que con esa palabra Edgar Allan Poe designa la trascendencia propia de la poesía *per se*. Ese es el nombre buscado. Tiene un no se que de vulgar y *fade*, de poco pretencioso que me gusta.⁴²

Méndez destaca el modo de proceder del grupo, que deja de manifiesto que establecen una operatividad donde lo propuesto requiere del consentimiento de todos. El “núcleo fundador” es de difícil enumeración, pero entre ellos estarían además de Iommi, los pintores Francisco Méndez, Jorge Pérez Román, Enrique Zañartu y su mujer la artista plástica Sheila Hicks, el filósofo François Fédier, el diseñador Henry Tronquoy, el poeta Michel Deguy y Josee de Lampeyrere y junto a todos ellos, siempre estuvo María Elena Purcell, esposa de Méndez. La participación de los poetas Edison Simons (panameño), Jonhatan Boulting (inglés), Gerardo Mello Mourão, Michael Horovitz, John Blackwood, los escultores Claudio Girola, Art Brenner, Karl Schlamminger, el pintor Carmelo Arden Quin, los actores Viki Messica y Bernard Olivier, entre otros tantos, fue posterior a ese momento fundador. Señala Iommi, de las Phalènes:

Involucramos el cuerpo entero, el gesto, la voz y el texto en un horizonte libre de «finalidades» políticas, psicológicas, religiosas, etc. [...] improvisamos en actos poéticos irrumpiendo en las ciudades [...] abriendo el acto a la participación activa de “público”, como en el campo abierto de un juego [...]. (IOMMI, 1982)

Si bien las primeras líneas del párrafo vienen a confirmar que la poesía a la cual Iommi quería darle curso se fundaba en una palabra poética sin compromisos y “libre de “finalidades” políticas, psicológicas, religiosas, etc.” asunto que ya vimos confirmado por su grupo Santa Hermandad Orquídea, lo nuevo es que Iommi aclara, que será con “el cuerpo entero, el gesto, la voz y el texto”, con lo cual dará forma al aparecer de la palabra poética. Se trata de la presencia de una poesía viva, que irrumpe y que se instala a su vez como juego de todos y “al mismo tiempo se hace acto en el mundo” (IOMMI, 1976).

⁴¹ En mensaje electrónico, con fecha 7 febrero 2017.

⁴² IOMMI, G., et al. *La Phalène. Una Experiencia Poética*. Documento inédito, 1962. Fondo Iommi – Amunátegui. Escuela de Arquitectura y Diseño, PUCV.

Debemos aclarar que para Iommi “La Phalène misma es Obra y en consecuencia su oficio es necesario como oficio y se expande en regla, elemento y objetivo. El oficio de hacer poesía por todos y no por uno” (Iommi, 1984). No se trataba tan sólo de una acción poética de un grupo seleccionado, sino de una acción en que cualquiera, mujeres u hombres “sean estos unos cuantos o una multitud [...] se dan cita en un tiempo donado” (JOLLY, 2012, p. 73).

La creación de la Phalène provenía de dos hechos decisivos para Iommi, ambos tomados del poeta alemán Frederick Hölderlin, y más específicamente, de la lectura que hace Heidegger de este. El primero de ellos concierne a un verso del poema *In lieblicher Bläue (En Amable Azul)* este es: “Pleno de méritos, pero es poéticamente como el hombre habita esta tierra”, del cual Heidegger en su escrito *Hölderlin y la esencia de la poesía* se refiere así:

Lo que el hombre hace y persigue lo adquiere y merece por su propio esfuerzo. «Sin embargo -dice Hölderlin en duro contraste-, todo esto no toca la esencia de su morada en esta tierra, todo esto no llega a la razón de ser de la existencia humana». Esta es «poética» en su fundamento. (HEIDEGGER, 1992)

Es así que para Iommi, revelar la condición poética que todo hombre lleva consigo es una tarea que el poeta ha de sostener, pues este debe “obedecer al acto poético con y a pesar del mundo para desencadenar la Fiesta. Y la Fiesta es el juego, supremo rigor de mi libertad. Tal es la misión del poeta porque el mundo debe ser siempre reapasionado” (IOMMI, 1976). La Phalène concretiza a través de su condición lúdica, de la cual es portadora con el juego, ese reapasionar el mundo, pues su juego “fuerza las palabras al azar de la invención precisa” (Ibid) afirma Iommi, como un aspecto propio del hacer poético.

El segundo hecho que Iommi pone en curso en la Phalène es concebir la palabra como el más común de los bienes, leamos lo que señala Heidegger, en el escrito aludido anteriormente:

En una carta a su madre de enero de 1799 Hölderlin llama a la poesía «la más inocente de todas las ocupaciones» ¿Hasta dónde es «la más inocente»? La poesía se muestra en la forma modesta del juego. Sin trabas, inventa su mundo de imágenes y queda ensimismada en el reino de lo imaginario. (HEIDEGGER, 1992)

¿Cómo llevar adelante estas dos afirmaciones? Señala Iommi, que el *quid pro quo* de la Phalène, es a partir de la palabra proponer un juego donde ella, la palabra de cada cual, sea el centro generador que revele lo poético.

La clave de la Phalène es el de hacerse en medio de aquellas situaciones que la vida diaria acepta como cotidianas, en cualquier espacio público urbano o

natural, sea este una plaza, una calle, un paraje. Para Iommi es fundamental que la Phalène irrumpa, como ya la declamación de poemas lo había hecho, pero esta vez con un distinguo, y es que esta se ubica inmersa en esa habitualidad con un tiempo entregado a ella:

En el acto poético el cuerpo aparece, se desnuda de la figura convencional que lo ata a la existencia donde se disimula para convertirse en llave o piedra de toque para la Fiesta. Es su visible testigo, el testigo de la poesía, de la trascendencia pura que irrumpe con ese cuerpo medio a medio del mundo. El cuerpo es las arras de lo que la poesía desencadena.⁴³

Para realizar el juego, existía una organización previa que convocaba o invitaba a su realización. Algunos se encargaban de elegir el lugar de encuentro del grupo, otros los materiales y transporte, y también a veces, el alojamiento.

Por ejemplo, las Phalènes realizadas en Inglaterra, se registraron en un diario de ruta en el cual también se incluían las anotaciones de algunos describiendo lo ocurrido. Esos documentos, como queda expresado en su breve introducción, pretendían dar cuenta efectiva de la experiencia, y a su vez nos permiten constatar que no se trataba de traslados o viajes azarosos, sino que estaban sostenidos por una efectiva gestión que permitía su realización a mediano plazo.

La Phalène se podía iniciar en un lugar y durante su transcurrir se iba haciendo efectivamente con y en el acontecer mismo donde se insertaba, por lo cual no se sabía de su término y podía terminar en un lugar no previsto.

Así como para Hölderlin la palabra era el bien más común para los hombres, para Iommi el juego no podía eludir lo más común a él, el azar. Por ello, utilizar unas cartas o bien otras veces arrojar unos dados, fueron los instrumentos que permitieron comprometer a los que participaban del juego en una suerte de destino. Inicialmente las cartas en las Phalènes de Europa fueron realizadas por artistas plásticos, y como señala Iommi, fueron figurativas, pero de un tema cósmico, con ello alude que contenían en sí mismas un amplio espectro interpretativo. Cada carta la ofrecía el poeta, ello significaba que la mostraba al grupo que formado en ronda, debía interpretarla libremente. Solo uno del grupo debía decir a viva voz su lectura de la carta y si alguno del resto se oponía, otro la leía nuevamente hasta ser aceptada. Los dichos de cada cual y aceptados por el resto se escribían en un papel, mismo orden en que las frases iban apareciendo en

⁴³ IOMMI, G., et al. *La Phalène. Una Experiencia Poética*. Documento inédito, 1962. Fondo Iommi – Amunátegui. Escuela de Arquitectura y Diseño, PUCV.

el juego. Luego el poeta las intervenía in situ, añadiendo a esa misma estructura de frases unas conectivas, que según Iommi, eran como el timón que cambiaba el rumbo, modificando el texto. Después de ese proceso, el poeta las leía en voz alta y todos escuchan su propio dicho hecho ahora poesía, pues las palabras de cada cual adquirirían otro sentido.

La presencia y actuar del poeta y su lectura final del poema provocaba, en los que re-escuchaban sus frases transformadas en poema, el encuentro al menos por un momento, con la palabra poética viva, que según Iommi, era guardada en la memoria de los que participaban de la Phalène para en algún momento florecer. Si bien con ello Iommi dejaba en libertad de acción con el poema final, es decir, que cada cual diera curso a anhelos y propósitos a la luz de los versos, la sintaxis que sus conectivas creaban en las frases mantenía un estricto cálculo que correspondía a desocultar lo obvio de las palabras en cuanto significado y proveerlas, según él, de sentido.



[28] Phalène Quinta Vergara, Viña del Mar, Chile, 1972.
 Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño, PUCV.



[29] Phalène Horcón, Región de Valparaíso, Chile, 1964.
 Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño, PUCV



[30] Phalène Horcón, Región de Valparaíso, Chile, 1964.
 Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño, PUCV.



[31] Phalène de las playas, Viña del Mar, Chile, 1970.
 Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño, PUCV.

[32] Phalène puente Libertad, Viña del Mar, Chile, 1971.



Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño, PUCV.



[33] Phalène Plaza Colombia, Viña del Mar, Chile, 1972.
Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño, PUCV.



[34] Acto de los cuerpos tendidos, Ciudad Abierta, Chile, 2002.
Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño, PUCV.



[35] Acto de la vastedad del dibujo, Ciudad Abierta, Chile, 2004.
 Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño, PUCV.

Otra cosa que legitimaba a la Phalène era la vestimenta del poeta, y para Iommi, el traje debía distanciarlo de cualquier sospecha, debía presentarlo y dejarlo dentro del consenso público, así como la máscara en el teatro. Para ello, recogió de la larga tradición de trovadores, las mallas o medias *collant*, y en su caso, fueron rojas, a las que les añadió, según sus propias palabras, otra tradición, “el *pull-over* blanco de los pescadores griegos”, ambas piezas las utilizó desde las experiencias de Europa; en la Travesía Amereida de 1965; en algunas producciones que realizó para la televisión chilena entre los años 1982 y 1983; y también en muchas Phalènes realizadas con el grupo Escuela PUCV. La provocación que ejercía el poeta en el grupo al presentarse primeramente como uno de ellos y luego proceder a desvestirse ante ellos sacándose su ropa -bajo la cual estaba su vestimenta de *collant* y *pull-over*- era necesaria para Iommi, puesto que primero descolocaba a los presentes, viéndole transformado y distinguido entre ellos. Su propósito era que con tal acción debía advertir a los presentes que se entraba a un espacio y tiempo distinto:

Cuando uno se desnuda de un golpe (y se desnuda en todo sentido, interior y exteriormente, porque literalmente uno se quita los pantalones para aparecer en *collants*) desnuda a todo lo que lo rodea: árbol, casa, río, gente, cielo. Y con ella desvela el lugar. Entonces cosas y personas muestran una cara distinta a la habitual y sus relaciones son también diferentes y sorprendidas. (IOMMI et al. 1962)

Una vez que quedaba en *collant* y *pull-over* proclamaba a viva voz el poema *El Desdichado* de Gerard de Nerval,

Yo soy el Tenebroso, - el Viudo, - el Desconsolado,
 El Príncipe de Aquitania, el de la Torre abolida
 Muerta está mi única Estrella, - y mi constelado laúd
 Luce el Sol negro de la Melancolía.⁴⁴

Este poema daba el inicio a la Phalène, pues para Iommi, su primera estrofa es un canto a la melancolía que acompaña al hombre durante toda su existencia. Tal melancolía, es una disputa permanente entre el hombre y la realidad, es decir, el poema viene a confirmar el estado con el cual Iommi quería ser recibido iniciando una Phalène, estado de soledad creativa para conducir el juego poético enriqueciéndolo con los que se entregan a él:

⁴⁴ Traducción realizada por el propio Godofredo Iommi M.

El poeta es el portador de la Fiesta [...] Obedece al acto que lleva en sí y hace, en el mundo, la fiesta de la condición humana. Fiesta consoladora, a pesar de todas las interpretaciones posibles. Pero ¿Qué es lo que quiere decir consolar? El consuelo no es el bálsamo sobre las heridas ni el pañuelo para las lágrimas. Consolar quiere decir revelar constantemente a los hombres cogidos por las tareas del mundo, el esplendor que llevan en ellos, el fulgor de esa pura posibilidad antes de toda elección; de esa posibilidad de hacer y de alcanzar toda realidad no obstante las culpas, los errores, los éxitos, los crímenes y aún la alegría admitida. (IOMMI, 1976)



[36] Iommi irrumpe a transeúntes en Phalène en Europa. Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño, PUCV.



[37-38] Phalène en Europa. Iommi de collant rojo y con actores que lo acompañan junto a gente del lugar. Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño, PUCV.

2.10.

El poeta y los oficiantes

Para Iommi la presencia del poeta en la Phalène es vital, su figura pasa a ser el eje que da sentido a las acciones que se desatan, pues, si bien la poesía debe ser hecha por todos, existe al menos uno, el poeta, que ha de operar como testigo de la poesía:

El intérprete hoy no existe. Hubo en Grecia. ¿Quién sabe cuál y cómo será el de hoy? ¿El que ahora mismo constatamos necesario? ¿El que debe nacer a raíz de esta exigencia que abrimos? El testigo poético. ¿Al paso, no dejo de preguntarme interiormente que sucederá conmigo cuando yo sea realmente el intérprete o testigo o “acto” de mis propias palabras poéticas? Testigo de la poesía. Es toda una vida y un modo de existencia. (IOMMI et al. 1962)

Es que la Phalène es impensable sin un poeta o testigo, como también sin oficiantes. Por ello, junto a la presencia de Iommi y a la proclamación de *El Desdichado* de Nerval como inicio del juego de las cartas culminando en poema, debemos considerar también la invitación que el poeta hace a un grupo de pintores, escultores y artistas plásticos a la realización o ejecución de signos como acción inscrita dentro de la Phalène.

El que distintos actores participaran de ellas, demuestra la filiación asumida por los oficiantes con la palabra poética, quienes quedaban desprovistos de toda posibilidad habitual de ejecución dada la precariedad de las condiciones, muchas veces sin el resguardo de materiales, telas o soportes y por sobre todo, del tiempo de ejecución para tales afanes, a pesar de ello, lo que se quería hacer presente de una forma u otra, era consignar el lugar de una manera poética. Ello queda manifiesto en el escrito *El cálculo pictórico* de Francisco Méndez, documento en el cual encontramos el relato de su experiencia en la Phalène realizada en Francia, en Veselay, cuando Iommi pide a dos pintores, Méndez y Pérez Román, su intervención en la Phalène, sin contar ambos en ese momento con pinturas, soportes ni pinceles:

En medio de nuestra desesperación, nos acercamos al árbol, yo veo una gran piedra blanca, enorme. Le pido a mi amigo pintor, que nos ayude a ponerla arriba del árbol, donde se bifurcan las ramas. La colocamos, nos alejamos un poco para ver el efecto, y vemos que había aparecido algo. La piedra arriba en el árbol, el hecho insólito que estuviese allí donde estaba, daba cuenta de la aparición de un hecho plástico. No sólo nosotros dos, sino todos los que estaban allí, lo reconocieron. Le sacamos fotografías, y todo el que las ha visto hasta hoy día, también lo reconoce. (MÉNDEZ, 1982)

Sin duda, las realizaciones ejecutadas en las Phalènes contaban con la improvisación que cada cual arriesgaba desde su oficio, pero también dado el carácter abiertamente público de ellas, la incorporación espontánea de los que se unían al juego agregaba acciones inesperadas que producían también la sorpresa del grupo y el encuentro con lo fortuito de lo que desde ellos podía surgir.

Cabe hacer notar un punto importante, que el potencial de abertura a otros que la Phalène debía provocar, era un asunto no menor para el grupo inicial, pues convocar a otros a seguirlos e incorporarlos al juego no estaba garantizado ni con la presencia del grupo de artistas, ni con las vestiduras de los poetas o sus proclamaciones.

Entonces, estamos ante la certeza que la Phalène cobra existencia y se hace evidente a todos a través del reconocimiento colectivo, no individual, de un hecho poético acaecido y vivido en común, es decir, mantiene su consistencia a su postulado inicial, aquel que la poesía debe ser hecha por todos y no por uno, pero también reconocemos que ella está colmada de gratuidad, en tanto que no busca éxitos ni atiende a fracasos. Este asunto queda expuesto en la recopilación hecha por el pintor Francisco Méndez, *La phalène. Una acción poética* (2015) que reúne algunos documentos textuales del grupo de artistas con algunas realizaciones en Europa. Allí, el filósofo François Fédier en una carta abierta al grupo de integrantes de las Phalènes señala: “La Phalène no conoce el fracaso. Cuando ha habido fracaso es que no ha habido Phalène. Esto es claro. No es un juicio: hay o no hay.”⁴⁵ François Fédier, participó activamente en muchas de las Phalènes realizadas en Europa hasta el año 1966, también fue invitado a participar de la Travesía Amereida de 1965. El documento citado, corresponde al debate producido, luego de una Phalène en París que el grupo realizara durante un recorrido nocturno por París, desde la Plaza de la Ópera hacia las orillas del Sena, ocasión que el mismo Méndez señala que dejó una sensación de fracaso.

Existe una gratuidad al momento de convocar y también al momento de realizar la Phalène confirmada en todas las situaciones que ella toca, desde la invitación inicial o cálculo que la convoca, en que el grupo sugiere una ocasión, un lugar, una fecha y un itinerario. La convocatoria exige que cada uno se distancie de sus habituales labores diarias ratificando con ello la participación en el decurso del recorrido que implica entregarse al tiempo propio de la Phalène. Tiempo de recogimiento y abandono, donde las proclamaciones que los poetas

⁴⁵ MÉNDEZ, F., *La Phalène: Una Acción Poética*, 2015, p. 91

ejecutan abren e invitan a los propios convocados y a otros que se cruzan en el recorrido al tiempo extraordinario de la poesía. En ese ardor poético, el poeta realiza el juego de la lectura de las cartas con la posterior construcción del poema para finalmente, también entre varios, levantar o pintar signos. Los signos realizados durante una Phalène se construyen en la premura de la coyuntura plástica, pictórica o escultórica que surgía del lugar, de las palabras dichas, del poema realizado, o de la simultaneidad de estas, bien podría decirse, de hechos fortuitos. El signo precisa ese encuentro a veces casual de las manos y los materiales, como también ciñe la inmediatez de los materiales que se tenían a mano o que el lugar proporcionaba. El hecho plástico siempre concluso, daba cuenta de la lugaridad y del acto a través de lo que el poeta Michel Deguy nombró “inscripción”⁴⁶. La inscripción, pasa a ser la manifestación de lo único posible, pero también de lo único querido, pues ese no juicio que alude Fédier toca también al reconocimiento del signo que se concluye a sí mismo en el momento que el ejecutante ya no lo palpa más. Ese hasta aquí del signo, es tan abierto como el hasta aquí de la Phalène. Con esto quiero referirme, a que la Phalène hace posible la comprensión de lo propiamente abierto en el encuentro en verdadera magnitud con lo ilimitado, que es la imposibilidad de prever la conclusión concreta del signo, imposibilidad de proyección del tránsito del material a lo que con él se ejecutará, en ello, Deguy es certero, al nombrarlo inscripción. En estricto rigor, el signo abre a un lenguaje de inicios, tan requeridos por Iommi para una nueva bien podríamos nombrar escriptuaria poética.

⁴⁶ En documento inédito facilitado por Francisco Méndez Labbé. Estos escritos no los incorporó a su edición *La Phalène, Una Acción Poética*, 2015.



[39] Phalène Borde Costero, Viña del Mar, Chile, 1964.
 Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño, PUCV.



[40] Phalène de la electricidad, terrenos Ciudad Abierta, Chile, 1977.
 Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño, PUCV.



[41 – 42] Phalène Quebrada Verde, Valparaíso, Chile, 1964.
 Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño, PUCV.

Conclusiones de capítulo

1. La experiencia de un accionar como grupo o comunidad es el acto fundacional de la Escuela PUCV. Surge un “nosotros”, como dice Hanna Arendt, “donde quiera que los hombres vivan juntos”⁴⁷ apoyado en el caso del grupo de fundadores de la Escuela PUCV por un compromiso de vida “privada de lo superfluo, con una capacidad de donación permanente” (CÁRAVES, 2011, p. 86), compartiendo el vivir en una misma ciudad, un mismo barrio, un mismo lugar de trabajo y la economía de cada casa, a lo que he nombrado como el vivir en común.

2. Ellos se alejaron de la ciudad capital de Chile (Santiago) para radicarse “en el incipiente balneario de Viña del Mar, junto a Valparaíso, donde arman una vida en común en torno al estudio oyendo la poesía” (Ibíd, p. 84) escenario fecundo para sostener un mismo horizonte de estudio y obra. La noción de un “nosotros” vivida por Iommi con su experiencia poética de la Santa Hermandad Orquídea, se ve nuevamente se consolidaba esta vez, con este grupo de arquitectos y artistas, que se nombró en un primer momento Instituto de Arquitectura UCV, momento que se enraizará dentro de un marco universitario, que he nombrado Escuela PUCV.

3. Ese vivir en común como primer acto fundacional del grupo, es lo que abrió el camino a constituir una heredad en la Escuela PUCV, transmitida a sus alumnos a través de un operar colectivo, que hace de la ciudad de Valparaíso su fuente de estudio, la observan y le dan curso a tales observaciones a través de propuestas desde el oficio de la arquitectura y años más tarde desde el oficio del diseño. Así la ciudad es el aula y el ocio, en medio de ella se dará la ejecución de actos públicos que en torno a la palabra poética la interpelan⁴⁸, primero a través de actos poéticos, y luego con las Phalènes.

⁴⁷ARENDDT, H. *La vida del espíritu. El pensar, la voluntad y el juicio en la filosofía y en la política*. Traducción de Ricardo Montoro Romero y Fernando Vallespín Oña. Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1988, p. 478.

⁴⁸ El término es usado por el filósofo Abel González refiriéndose a los actos poéticos en la ciudad de la Escuela PUCV, en su escrito *Ecos de una propuesta*. VARIOS AUTORES. *Ha- lugar de un encuentro*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2012, p. 62.

4. Tales actos provienen de una postura abierta por Iommi a escuchar la poesía, una poesía “hecha por todos” que es fiel al postulado del poeta Isidore Ducasse o conde de Lautreamont, dando curso a la construcción de mundo desde los oficios de la arquitectura y el diseño, sostenida por un accionar directo, un obrar aquí y ahora que va haciéndose en tiempo presente, no es un proyecto a pensar y realizar a futuro.

5. Desde entonces y al día de hoy, la Escuela PUCV, profesores y alumnos, en comunidad de tiempo como de espacio salen a la ciudad, la recorren, la observan y la viven directamente como un modo de estudiarla; y también, la provocan, con un modo libre, creativo y no violento a través de los actos poéticos.

6. Los actos poéticos y la Phalène son experiencias poéticas con que Iommi da curso a lo que el nombra como construcción poética del mundo. Son también actos transitorios, abiertos a lo fortuito, poesía “irrepetible e improvisada”, en el decir de Iommi, que cobra su presencia con el uso de máscaras y la voz y no con la escritura.

7. Las distintas modalidades de actos poéticos presentadas en este capítulo, son modos como la poética de Iommi cobró forma dentro de la Escuela PUCV. En ellos, la permanente “disponibilidad creativa a la palabra poética” (CRUZ, 2010, p. 64) muestra la libertad, el tiempo donado y ofrecido a darle espacio y tiempo a la palabra poética. Se da curso a lo que no se sabe, a lo porvenir, ejemplo de ello es la Phalène, acto que se inserta en la realidad cotidiana que viene a irrumpir y coloca al que participa de ella dentro del juego del poema hecho por todos que la Phalène propone como abertura creativa de la poesía a los oficiantes en tiempo presente.

8. La Escuela PUCV, ha sido testigo y oficiante de la palabra poética, se trata de una peripecia que se inicia al momento del acto fundacional con la experiencia de vivir y ejercer en común a la luz de la poesía, luego se vuelve a iniciar con la ejecución de actos poéticos en la ciudad, con la participación de estudiantes y profesores y culmina, en este capítulo, con la invención de la Phalène que es el nombre con que Iommi concretiza su experiencia de hacer de la poesía un acto al que concurren todos y cualesquiera, mostrando su constante aparecer en

cualesquier lugar y situación, acción que lleva a cabo primeramente en Europa principalmente con actores y luego con artistas y que luego sostiene en continuidad con la Escuela PUCV con sus profesores y estudiantes.

3 Amereida y su cálculo poético

3.1.

Una visión poética del Continente Americano

Luego de las Phalènes realizadas en Europa, Iommi vuelve a Chile en el mes de julio del año 1964 con la idea de realizar una gran Phalène en América. En una carta a Edison Simons del 2 de agosto de 1964, podemos constatar que, a su regreso de Europa, Iommi quería realizar Phalènes apenas tocara territorio americano: “Querido yo llegué a América por el Atlántico. Mi primera real entrada fue Minas Gerais, pero sin Phalène. Y Phalène oh paradoja- es poner y tener los pies en tierra [...]”. Para ese entonces, ya había escrito el primer⁴⁹ poema de *Amereida*⁵⁰ el cual había sido enviado desde Europa al grupo de profesores del Instituto de Arquitectura UCV en el año 1962.

La invención de *Amereida*, como posible fundamento poético de América, Iommi la consigna a su paso por Alemania, en München, cuando dice que “bajo la lámpara de Hölderlin”⁵¹ inventó *Amereida*, asunto que confirma nuevamente (ya lo vimos en capítulo 1.3) su profunda admiración por la poesía del poeta alemán, desde la cual recrea su propia visión poética. Iommi lee en Hölderlin -y específicamente en su poema *Dichtermut* - el fundamento que hace posible un “coraje creador”, es decir, la construcción de mundo. Para Iommi, como ya señalamos en el capítulo anterior, construir mundo es un asunto poético que debe ser sostenido entre muchos⁵², y es en esos muchos y también en cada uno, donde reside la condición poética del hombre cantada por Hölderlin.

⁴⁹ Corresponde al poema con que se inicia la publicación *Amereida*, Volumen Primero, editada en 1967. Este poema fue editado por primera vez en la Revue de Poesie, Paris, en 1963.

⁵⁰ *Amereida*, el poema había sido enviado a los profesores de la Escuela PUCV con anterioridad a 1965. El libro fue editado en 1967, es la reunión de dos vocablos, América y Eneida.

⁵¹ IOMMI, G., *América, Américas mías*. Revista Atenea, primer semestre 1983. Universidad de Concepción. Escrito a modo de carta a sí mismo, donde el poeta reflexiona acerca de su oficiar Allí podemos leer: “¿Pero no fuiste tú quien bajo la lámpara de Hölderlin inventaste en München: *Amereida*?”

⁵² Esta postura quedó expresada en su escrito *Lettre de l' Errant*, publicado en la revista *Ailleurs*, Paris, 1963. Fue posteriormente editado en español, a cargo del escultor José Balcells, con el título *La carta del errante* por el Taller de Investigaciones Gráficas, Escuela de Arquitectura y Diseño UCV, 1976.

El objetivo de su paso por Alemania (1964), es visitar a su amigo Ernesto Grassi⁵³, filósofo, discípulo de Heidegger, y profesor en la Universidad de Múnich. A pedido de Grassi, que en esos momentos es editor en la Rowohlt Taschenbuch Verlag, Iommi publicará (junio de 1964) su libro *Realität der irrealen Dichtung*. Es en esa ciudad alemana, luego que Iommi realizara una Phalène (marzo de 1964) junto a Grassi, al artista Karl Schlamminger, al poeta Jean Launay y estudiantes universitarios, que la pregunta por América se hace requerimiento poético para Iommi.

Ahora bien, la idea de Phalène trasladada a América, suponía una experiencia distinta a la europea, pues a diferencia de Europa, América para Iommi no tiene mito, como el que canta Virgilio en la *Eneida* con el emigrante Eneas, cuya travesía en busca de su patria o destino, a pesar de todas las peripecias, culminó con la fundación de Roma. La pregunta por el destino que Eneas encarna, debiese según Iommi, ser espejada en América, estar presente como un reclamo y como algo irrenunciable, señalando que una forma posible de salir a su encuentro, sea quizá, al modo de Eneas, con una travesía. Lo que hace Iommi, es mirar América a la luz de la *Eneida*, *Amereida* es para Iommi, la *Eneida* de América, en su vínculo directo con el poema de Virgilio quien canta con Eneas el inicio de la latinidad:

Reconociéndonos latinos, que quiere decir darle cabida al aborigen, al mestizo, al negro, a todas las razas del mundo, a todos los colores del mundo, a todas las costumbres, porque tenemos una estructura, oscura aún, pero densa y propia, que se enraíza en la tradición de quienes nos dieron forma de América, que fueron los latinos, [...] (IOMMI, 1982, p. 10)

Para Iommi, somos herederos de la piedad⁵⁴ de Eneas, que cobra forma en la hospitalidad con la que el héroe reunió distintas razas y pueblos bajo una misma lengua y con la cual se dio cumplimiento a la construcción del mundo latino, al cual pertenecemos y por el cual nos nombramos América Latina. Herederos entonces de esa tradición, el poeta dice que debemos preguntarnos ahora por América.

⁵³ Ernesto Grassi, sostuvo una estrecha relación con Godofredo Iommi M. y Alberto Cruz C. a quienes conoció en Valparaíso, el año 1952, cuando visitó Chile como profesor invitado en la Universidad de Chile y también en la Universidad Católica de Valparaíso. Su libro *Arte y Mito*, publicado en 1968 por Ediciones Nueva Visión SAIC. lo dedica a Iommi y Cruz.

⁵⁴ IOMMI, G., *Eneida Amereida*. Taller de Investigaciones Gráficas, Escuela de Arquitectura UCV, 1982. La piedad de Eneas es el atributo cantado en cada pasaje de la Eneida, y que Iommi lo ejemplifica cuando al momento de dar muerte a Turno el héroe duda.

La primera pregunta de Iommi por América la encontramos en el verso con el cual se da inicio a *Amereida*: “no fue el hallazgo ajeno / a los descubrimientos” (VARIOS AUTORES, 1986, p.3.) el cual se relaciona con la interpretación del historiador mexicano Edmundo O’Gorman, quien señala que América no fue descubierta, pues Colón solo vio el cumplimiento de su propósito de haber llegado a las Indias, por tanto, nunca supo que estaba ante un continente nuevo. Esta proposición de una América no descubierta sino inventada (O’GORMAN, 1958), la encontramos poéticamente expresada en ese primer verso señalado más arriba. En él “hallazgo” es lo inesperado, lo no calculado, por ello “ajeno a los descubrimientos”, es decir, lejos de un proceder prefijado por un objetivo que ciertamente le impidió a Colón reconocer lo fortuito del encuentro. Siguiendo los versos de *Amereida*, podemos leer que este continente “irrumpe en regalo” (VV.AA, 1986, p. 13.) como una sorpresa que se nos ofrece a nosotros poéticamente como una donación, y no como algo extraño o exótico que le salió al paso al mundo conocido, Europa. Tal ofrecimiento puede traer consigo la aceptación o la indiferencia del encuentro con lo regalado, y ante ello, los versos de *Amereida* avanzan y nos señalan un modo de proceder : “que también para/nosotros el destino despierte mansamente” (Ibíd., p.4.), versos que nos manifiestan una actitud activa, que lejos de ser una reacción conducida por oposición a algo o bien ser un acto dirigido a dar respuesta y cumplimiento efectivo, indican que serenamente se de nacimiento a un destino, para que este continente no quede oculto en la indiferencia de su origen. Pero ¿Cómo darle curso y destinación a lo regalado? *Amereida* indica que esta América ha de ser revelada a través de una acción que la aborde en su mayor extensión con una experiencia de travesía propia, y no ajena como la sostenida por empresas de conquistas, por ello afirma “travesía/ en cuya suerte/ la amenaza de lo oculto se dé a luz de canto” (Ibíd., p.26.), se trata entonces de un acto creativo para América, acto de recibir su acontecer para anunciar algo que aún no se ha hecho presente. Lo imprevisto o “suerte” de esa travesía traería hacia delante o anunciaría “la amenaza de lo oculto”, su desconocido, que ha de nombrarse con palabra poética o “a luz de canto”, como destinación propia de América para poder construir su propio mito. La Travesía de 1965 es una invención que

intenta palpar el desconocido de América, pero ¿Cuál es el desconocido de esa Travesía? Iommi lo nombra mar interior⁵⁵:

Lllamarlo “Mar Interior” como lo llamó el cronista ya es poético, porque en la palabra mar interviene una resonancia antigua de Caos y un modo de orientación. Por otro lado, *Amereida* es esto: el “Mar Interior” de América. (IOMMI, 1982)

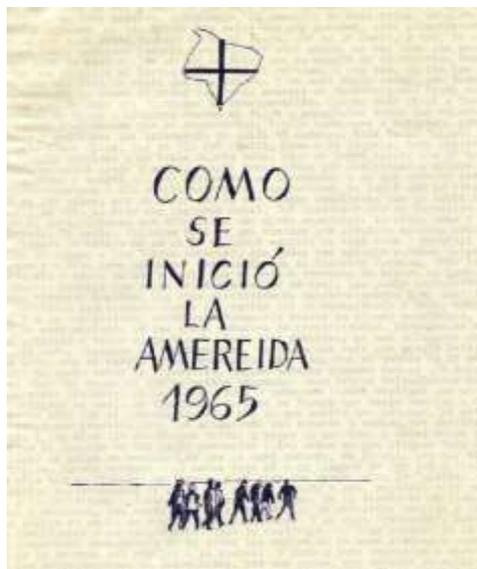
Es significativo cómo Iommi en este fragmento nombra directamente a la Travesía con el nombre de *Amereida*, y cómo ella es el Mar interior mismo de América. Aquí se demuestra que el poeta ante cada nombre da sentido poético a las palabras, indicando que “mar” equivale a su resonancia con “caos” y a su sentido de impredecible; por su parte la palabra “interior” señala con nitidez que no es por cualquier lugar, y equivale a una “orientación” por donde la Travesía ha de cumplirse. La reunión de ambas palabras constituirá el modo del recorrido o ruta de la Travesía, “Mar interior” equivale a desplazarse por un espacio impredecible, desestimado por las primeras conquistas, pues “desde la proeza / américa / fue palpada querida y ocupada por sus bordes” (VV.AA, 1986, p. 17). Se trata de una travesía que atraviesa esa América mayormente despoblada, es un interior distante de esos bordes donde se fundaron las primeras ciudades que hoy constituyen las grandes urbes, un interior alejado de la vorágine para no quedar, según Iommi, a merced de lo ya construido y de lo que no requiere ser completado, por ello lejos de las grandes ciudades, pues ellas están “densas de saberes, altivas, espléndidas, vacías de mito (palabra)”⁵⁶. Es necesario entonces, una travesía por el centro del continente americano, pues allí “un mar interior se abre para nuestra consistencia” (VV.AA, 1986, p. 23), allí la extensión se ha de transmutar en dicho o palabra, que es la carencia de América.

⁵⁵ Godofredo Iommi señala en su texto, *Introducción al primer poema de Amereida*, que el nombre “mar interior” ya lo han indicado los cronistas Gonzalo Fernández de Oviedo y Alonso de Ovalle. Alejandro Crispiani, en su libro *Objetos para cambiar el mundo* añade que el término también lo habían acuñado los poetas chilenos Gabriela Mistral y Pablo Neruda.

⁵⁶ IOMMI, G., *América, Américas mías*. Revista Atenea, primer semestre 1983. Universidad de Concepción.

3.2.

Un inventario de la Travesía



[43] Dibujo con que se inicia la carta del arquitecto José Vial A. dirigida al pintor Francisco Méndez L. Archivo de la familia Vial Cruz.

Fueron los profesores del Instituto de Arquitectura UCV, entre ellos los arquitectos⁵⁷ José Vial y Arturo Baeza, quienes encabezaron las gestiones de donaciones particulares de amigos que apoyaron económicamente la Travesía, y también resolvieron con el entonces Rector de la UCV, Arturo Zavala, los permisos con goce de sueldo y apoyo institucional a las gestiones del viaje. Según el mismo José Vial⁵⁸, el “azar abre las puertas” a Arturo Baeza, quien se había hecho cargo de lograr los fondos y cartas de apoyo, y finalmente obtiene a través de sus continuas idas a las oficinas ministeriales, la carta oficial del Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile “que declara misión cultural al viaje e incluye los nombres de todos los participantes” y da pie a que el apoyo económico ya encaminado anteriormente con el ministro de Economía se haga efectivo;

⁵⁷ Los arquitectos José Vial y Arturo Baeza, fueron parte del grupo de refundadores de la Escuela de Arquitectura UCV en 1952, miembros fundadores del Instituto de Arquitectura y más tarde de Ciudad Abierta. Su gestión y dedicación a la dirección y docencia de la Escuela PUCV, fue fundamental al momento de la Travesía.

⁵⁸ Carta del arquitecto José Vial Armstrong, dirigida a Francisco Méndez; *Cómo se inició la Amereida*, documento facilitado por el hijo, arquitecto Daniel Vial.

también Arturo Baeza concretiza en viaje a Punta Arenas la compra de la camioneta que será el vehículo utilizado para esta Travesía, resultado de una donación⁵⁹. Esta, como muchas otras iniciativas de apoyo, demuestran que el Instituto de Arquitectura UCV, contaba al momento de la Travesía con un círculo de amigos, que, si bien era reducido, ofrecían en ese momento, una actitud de abierta disponibilidad hacia la obra que ciertamente muchos de ellos no podrían consumir. Lo anterior verifica también que la Travesía concebida por Iommi, contaba con el consentimiento y amparo del grupo Instituto de Arquitectura, quienes dieron curso a que esta fuese una realidad concreta.

Por su parte, Iommi, contaba también con el consentimiento de quienes habiendo participado de los actos poéticos y Phalènes en Europa habían aceptado la invitación de realizar esta Travesía por América. Se trata del poeta inglés Jonathan Boulting; el poeta francés Michel Deguy; el escultor y diseñador francés Henry Tronquoy; el pintor argentino Jorge Pérez Román, el poeta panameño Edison Simons y el filósofo francés François Fédier.

Respecto a las invitaciones a profesores del Instituto de Arquitectura, la participación del escultor Claudio Girola en esta Travesía era vital, pues era el único del grupo de la Escuela PUCV, junto al pintor Francisco Méndez, quien por ese entonces residía en Francia, que habían participado de las Phalènes convocadas por Iommi en Europa. La invitación al arquitecto Alberto Cruz tiene alcances distintos, puesto que sería el primer arquitecto invitado a una Phalène, a la cual se aúna poco tiempo después, la invitación al arquitecto Fabio Cruz. La participación de arquitectos no había estado plenamente presente en las realizaciones en Europa, pues si bien algunas en Inglaterra contaron con la participación del arquitecto chileno Jaime Bellalta, quien ejercía en ese entonces como profesor en la Universidad de Cambridge, representa un hecho ocasional y sin continuidad, no así la participación en la gran mayoría de ellas de artistas plásticos, escultores, pintores, poetas y filósofos.

Finalmente, conformaron este grupo de travesía cuatro profesores de la en ese entonces Escuela de Arquitectura UCV: Alberto Cruz y Fabio Cruz, ambos arquitectos chilenos; Claudio Girola, escultor argentino y Godofredo Iommi, poeta, naturalizado chileno. Junto a ellos: Edison Simons; Jonathan Boulting;

⁵⁹ *Ibíd.* [La donación realizada por el arquitecto Fabio Cruz Prieto y el biólogo Juan de Dios Vial Correa, académico de la PUCCH (rector entre los años 1984 - 2000) y amigo del grupo del Instituto de Arquitectura UCV, permite comprar el vehículo que será utilizado en esta Travesía. Este fue adquirido en la ciudad de Punta Arenas en viaje realizado por el arquitecto y profesor Arturo Baeza.]

Michel Deguy; Henry Tronquoy; Jorge Pérez Román y François Fédier. En total, 10 serían los que la realizarían.

El primero en arribar a Chile, es el poeta Edison Simons, confirmando con su presencia que la Travesía – que hasta entonces era solo teoría para los profesores del Instituto de Arquitectura UCV- es un asunto efectivo. Con él también, los nombres del resto de los europeos que Iommi había invitado se hacen cada vez más cercanos para este grupo de profesores chilenos.

Semanas antes de la partida de la Travesía, llega François Fédier y Jorge Pérez Román desde París. Luego Michel Deguy, quien decide hacer en el intertanto, un breve viaje a Buenos Aires, regresando un día antes de la partida del grupo. El último en llegar es Jonathan Boulting, quien se cruza con Deguy el día de su partida a Buenos Aires. Todos fueron recibidos y acogidos por los profesores y familias del Instituto de Arquitectura UCV. Posteriormente, Henry Tronquoy se incorporará a la Travesía en territorio argentino, en los Bajos de Santa Rosa, según lo señala la Bitácora.

El grupo parte el día 29 de julio de 1965 a las siete de la mañana en avión desde Santiago con escala en la ciudad de Puerto Montt, con destino a la ciudad de Punta Arenas, Chile, desde donde se dará inicio a la Travesía. Según lo señala José Vial en su carta, al momento de la partida del grupo desde Santiago, se había desatado un temporal de viento y lluvia cuyos efectos se comparaban al terremoto que había azotado unos meses antes al país (marzo de 1965), y que había dejado a muchos damnificados: “puentes cortados, campos inundados, pasajes suspendidos, comunicaciones cortadas, zona de emergencia, etc... La pampa inmensa estaba nevada y borrados todos los caminos” (Ibíd.). Este es el panorama con el que contaban al momento de su partida.

Todo el recorrido fue anotado en una Bitácora⁶⁰ de Travesía con el aporte del grupo, y re-escrita finalmente por el escultor Claudio Girola junto al arquitecto Fabio Cruz al regreso de la misma.

El documento fija el inicio de la Travesía el día viernes 30 de julio de 1965, en la ciudad de Punta Arenas, Chile, y la da por terminada el día domingo 12 de septiembre del mismo año en la ciudad boliviana de Tarija. La Travesía tuvo una duración de 42 días, consignados en la Bitácora de viaje con fechas y lugares de

⁶⁰ Esta bitácora fue publicada dentro de la primera edición de *Ameréida* Volumen Segundo, del año 1986, a la que Godofredo Iommi añadió notas numeradas.

inicio y término declarados por el grupo. Aparecen en el mismo documento, tres días más con breves anotaciones ya no en régimen de travesía.

Se reconocen mencionadas en ella alrededor de 50 de localidades y ciudades, estas son, en orden de avance: Punta Arenas, Porvenir, Estación Wagner, Morro Chico, Río Rubens, Puerto Natales, (Villa) Dorotea, Punta Ángeles, Espora, (Cerro) Sombrero, Río Gallegos, Estación Marchand, Piedra Buena, San Julián, Florida Negra, Comodoro Rivadavia, Trellew, Santa Rosa, Choele Choel, Río Colorado, Puelches, Salitral, General Acha, Ataliva, Santa Rosa de Toay, Realicó, Huinca Renancó, Buena Esperanza, Batavia, Coronel Segovia, Nahuel Mapá, San Luis, Córdoba, Rayo Cortado, Salina Grande, Suncho Corral, Yuchán, Quimilí, Otumpa, Campo Gallo, Monte Quemado, Salta, Libertador San Marín, Tartagal, San José de Pocitos, Yacuiba, Villamontes, Entre Ríos, Tarija y Villazón.

Durante la Travesía, el grupo se desplaza en una camioneta Chevrolet para nueve personas, conducida mayormente por Fabio Cruz y François Fédier, en la que portan todo el equipamiento de cocinas, de carpas, herramientas, materiales de trabajo, equipamiento de registro, equipamiento personal, documentos oficiales y personales, botiquín y caja de fondos, todo lo cual tiene responsables a cargo. Entre estos, Fabio Cruz es responsable de la camioneta y toda su documentación; Godofredo Iommi de medicamentos y botiquín; François Fédier del registro fotográfico y Claudio Girola del registro anotado en bitácora y documentos. Este cálculo los proveía de más o menos todo lo necesario, con lo cual se garantizaba que el grupo se trasladara dentro del continente en la confianza de que tanto en el vehículo, como fuera de él, y en cada una de las distintas situaciones, tendrían el acompañamiento necesario que les permitiría sobrellevar los impedimentos de la peripecia.

El grupo aloja, según las circunstancias del viaje, en hoteles, moteles, pensiones, estancias, casas y carpas. En *Amereida*, Volumen Primero, se dedican 5 páginas a la enumeración de cada uno de estos ítems, cuyas precisiones demuestran y validan que se trataba de una gestión disciplinada.

En el transcurso de la Travesía y antes de su término, regresa a Europa Michel Deguy, a quien despidieron en Comodoro Rivadavia, Argentina; luego Jorge Pérez Román y François Fédier desde los Bajos de Santa Rosa, Argentina. El resto del grupo, una vez finalizada la travesía regresa desde Tarija a Argentina por el paso boliviano de Villazón, para dirigirse a Córdoba. En

Córdoba, Girola y Tronquoy deciden partir hacia Buenos Aires; los arquitectos Fabio Cruz, Alberto Cruz y los poetas Godofredo Iommi, Edison Simons y Jonathan Boulting continúan su recorrido en la camioneta hacia Mendoza, Argentina. Desde esta ciudad deben finalmente retornar en avión a Santiago, Chile, pues intensas nevadas afectan la condición del paso fronterizo ubicado en plena cordillera de los Andes, lo cual les impidió cruzarlo en camioneta, la cual quedó en esa ciudad argentina, para posteriormente ser trasladada a Chile.

3.3.

Las reglas del juego

Falta aún presentar cómo y porqué en la Travesía Amereida se puede dar el suelo fértil sobre el cual se podría desarrollar en América aquella gran Phalène mencionada por Iommi.

Sin duda, lo que posibilitaba el fragor poético, provenía de la invitación inicial del poeta de realizar una travesía continental que reunía, como ya se ha mencionado, distintas disciplinas y artes: la poesía, la arquitectura, la escultura, la pintura, la filosofía y el diseño. También apoya ese fragor poético el hecho de que aun cuando la gran mayoría de los integrantes de la travesía ya habían realizado las experiencias poéticas en Europa, el hecho de realizarlas en América, significaba una experiencia nueva y radicalmente distinta, puesto que esta, a diferencia de la experiencia europea, consideraba un trayecto continuo e ininterrumpido de actos en un territorio considerablemente mayor y por un lapso de tiempo que no estaba anticipadamente definido. Los actos poéticos, las lecturas de poemas y las conversaciones que se dieron en este ir juntos, eran la constante dentro de la Travesía. Sin embargo, cada ocasión de acto poético debía contener el “abismo” de desconocido de América como disputa poética implícita dentro de ese fragor poético:

Cada acto poético exige siempre y de nuevo atravesar la indecisión por decidirse, toda la experiencia acumulada por haber hecho muchos actos poéticos, no cuenta. Siempre el pantano de la indecisión precede la posibilidad de consumarlo. (VV.AA, 1986, p. 205)

La travesía se inicia y parte en la ciudad austral chilena de Punta Arenas, el 30 de julio de 1965. Allí, en su primera reunión, el grupo define lo que se nombra

como “reglas de juego”, expuestas en la Bitácora de Travesía con fecha 31 de Julio de 1965:

Reglas de juego.

“No juicios”: Todo cuanto ocurra y se construya en los actos es poético.

Libertad de “hacer”, ejemplo, si Pérez Román quiere pintar cuadro, objeto, muro, etc., a raíz del acto poético, pero después de ocurrido, vale.

Obediencia al que se le ocurra el acto: no por mandato, sino por disponibilidad.

Transgresiones: La idea es equivocar el equívoco. (Ibíd., p. 159)

Las reglas de juego permitieron crear y establecer el propio espacio de libertad. Si bien las Phalènes realizadas por Godofredo Iommi en Europa contaban con una cierta estructura jerárquica, donde el poeta o los poetas eran quienes las guiaban y donde cada jugador era libre de salir o de entrar, sin criticar ni discutir, en los actos poéticos realizados durante la Travesía Amereida, ese espacio de libertad se daba cuando alguno del grupo señalaba el lugar del acto, con una detención en el recorrido, momento en el cual, cada vez se provocaba la participación en la realización de signos, poemas, dibujos, y todo un repertorio de formas, ya sea con materiales propios o bien naturales del lugar donde se detenía.

Tales realizaciones fueron dejando sus huellas de consistencia más bien efímera, dadas las circunstancias de este ir en tránsito de la Travesía, asunto que caracterizó gran parte de las ejecuciones. Iommi, manifiesta que el espíritu que los movía, provenía de una cierta gratuidad a la cual se entregaban:

¿Cuántas veces el gratuito juego poético podrá sobreponerse al ánimo de una travesía “sin objeto”? Creemos que tal “sin objeto” desvela realmente el continente, su inalcanzable Norte, el que todos llevamos dentro, continente y Norte. (Ibíd., p. 208)

Los actos y sus reglas abren también a la labor de “mirar nuestro oficio de habitar” (Ibíd., p.120), ello adquiere el significado de remirar y reconocer el obrar como algo haciéndose y por hacerse en este continente. Cada acto conlleva un obrar in situ en el trayecto. La “libertad de hacer”, por ejemplo, de levantar signos, es estar en el extremo del oficio, pues surgen sin previo cálculo, consustancialmente espontáneos han de marcar el lugar haciéndose en el momento mismo del acto.

La Travesía decide desplazarse atentos al compromiso de sentirse aislados en la extensión, de modo que “el automóvil –medio cotidiano que nos rige– deje de ser ocasión tan propicia” (Ibíd., p. 116), con ello la situación favorecida del ir en un vehículo, es transgredida por esa tensión de la extensión que no debe

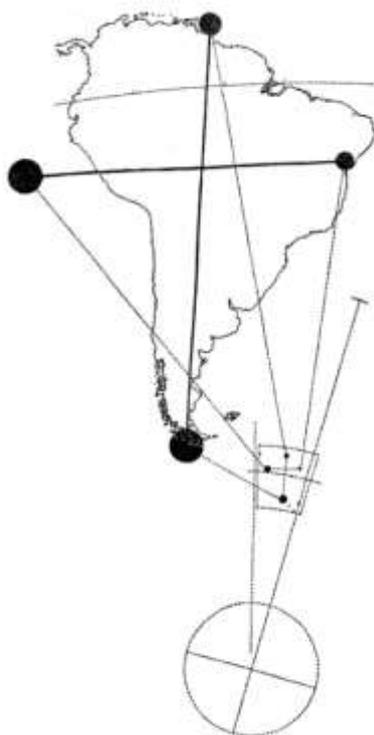
quedar inadvertida, el ritmo de ir en el vehículo ha de incorporar el ritmo de ir en un paisaje extremo como lo es la horizontalidad de la Patagonia y la pampa.

Para la Travesía cualquier situación esconde su apertura, no hay situaciones privilegiadas o impedidas, luego cualquier lugar es favorable, pues la Travesía puede “florecer en cualquier clima eso quisiéramos” (Ibíd., p.99) y es esta gratuidad con que se trasladan la que otorgaba que la experiencia en común y periódica de los actos poéticos, fuese sobrellevada por un periodo considerable de tiempo, impulsados por un renovado siempre lo mismo pero nunca igual o un constante volver a no saber, frases con que Iommi describía su poética, que bien podríamos nombrar como un continuo desocultar.

3.4.

El partir, el destino poético y el retorno

“¿no aparece la historia
donde la tierra y el cielo se unen y se miden?” (Ibíd., p. 31)



[44] *Ameréida*, Volumen Primero, p. 35

Habiendo trazado la Cruz del Sur [Fig.1] sobre el mapa de América, “para que así la extensión del continente incluya también su cielo” (JOLLY, 2012, p. 43), la Cruz del Sur actúa como señuelo de esta Travesía orientando el cruce por el continente lo más cercano a su eje mayor, aquel que cruzaría el continente de Sur a Norte:

– circunstancialmente la travesía de la América del Sur por su centro es harto irrealizable – y es así como la *Amereida* se hace desviándose de su aguja” (VV.AA, 1986, p. 185)



[45] *Amereida*, Volumen Primero, p. 186

En el dibujo, que al igual que el anterior, corresponde a las cartografías de la travesía que forman parte de la edición de *Amereida* Volumen Primero, podemos ver que el recorrido inicial, se acerca más al borde atlántico, para luego internarse al mar interior americano.

En el partir de la Travesía podemos distinguir al menos tres partidas, una primera que parte en München, cuando al poeta la concibe como anhelo y luego idea en su estadía en Europa, ella aún es de orden individual y le compete sólo a él; luego, una segunda partida, con la invitación a otros se vuelve experiencia de

un grupo [10 integrantes, europeos y americanos] que parte desde Santiago de Chile hacia el extremo sur del continente americano; y una tercera partida, que es cuando el grupo parte desde un extremo del continente, la Patagonia, hacia el otro extremo, el Caribe. Bien se diría que las dos primeras conforman las propartidas de *Ameréida*. Se trata entonces de un partir, que encierra un profundo sentido de comienzo, que si bien, ya habíamos observado en el grupo Santa Hermandad Orquídea, acá su diferencia es que en el horizonte de esa partida está el acto poético, única forma posible para el poeta Iommi de desocultar América, y la Travesía, su camino posible.

Según el texto *Ameréida*, ese “partir” no es algo facilitado, que se emprende como algo garantizado, por ello, no es un viaje en el cual se tenga la certeza de un término, pero si es orientado, por ello la Cruz del Sur le señala la partida, parte a “climas extremos en su estación extrema al cabo de hornos para desde allá comenzar a recorrer américa” (Ibíd., p. 99). Desde la Patagonia, avanzan por la pampa, altiplano sin llegar a la selva, es allí, cuando el mar interior muestra, según Iommi, su propio ritmo: “este lenguaje de lo múltiple debe hablar en américa él nos lleva a que mañana emprendamos el comienzo de un viaje que atravesase sus tierras” (Ibíd., p. 124).

En uno de los párrafos del texto *Américas, Américas mías* de Iommi (1983) podemos leer:

Pero, ¿no hiciste tú junto a poetas, artistas, arquitectos y filósofos americanos y europeos un cruce poéticamente fundador desde Tierra del Fuego hacia Caracas? Ustedes desencadenaron lugares con palabras y signos esparcidos en las pampas. Me contaste bien que no pudieron llegar a Santa Cruz en Bolivia porque –ustedes, ignorándolo- el Che Guevara ya estaba allí, y el ejército boliviano sabiéndolo, los desvió en Villamontes. Pero ustedes, proclamaron a Santa Cruz de la Sierra fundada por Ñuflo de Chávez capital de América Latina porque allí la pampa concluye como playa en las orillas de la selva que va hasta el Caribe.

En este párrafo encontramos las claves que nos permiten adentrarnos al alcance que pretendía tener la Travesía en cuanto destino. La primera clave señala al destino como un asunto épico, cuando el poeta dice “desde Tierra del Fuego hacia Caracas”, no se trata de un simple anhelo, sino que corresponde a un cálculo inicial que orientó el recorrido de cruzar el continente por su mayor largo, el cual se puede verificar con el testimonio de José Vial, quien indica que al momento de pedir los permisos oficiales para la ausencia de los cuatro profesores en la Escuela PUCV, el permiso se extendía “por un plazo que en ese tiempo

pensábamos [...] no sería inferior a un año”⁶¹. Como podemos ver, el permiso consideraba un amplio lapso de tiempo, el cual aseguraría ese cruce de extremo a extremo del continente señalado por el poeta.

La segunda clave, señala al destino como eje orientador, está expresada cuando el poeta indica “hacia Caracas”, frase que confirma que la Travesía es una experiencia orientada, con una característica muy especial, pues al introducir el vocablo “hacia”, suspende el cumplimiento de un fin, por ejemplo, el de llegar al extremo más septentrional del continente, se va “hacia” un destino y no “hasta” un destino que debe ser cumplido cual término, luego el destino de la Travesía no es algo dado, sino algo por alcanzar.

La tercera clave, señala al destino como una lejanía, y la encontramos en el párrafo final, cuando es proclamada poéticamente “capital de América Latina”. Si bien la presencia del Che Guevara no corresponde al año que la Travesía pasaba por Bolivia, es factible que la presencia de guerrilleros en la zona creara el clima de tensión que les impide avanzar. Ahora bien, Santa Cruz de la Sierra capital poética, ¿Por qué? Estamos aquí ante un hecho que solo se puede descifrar en clave poética, es el enigma de la Travesía, que, en todo su cruce, ha dado cabida al acontecer para desocultar lo propiamente americano. Por ello, no podemos dejar de retener la parte final del párrafo, que indica “porque allí [en Santa Cruz de la Sierra] la pampa concluye como playa en las orillas de la selva que va hasta el Caribe”, es decir, con ella aparece la extensión misma del continente que vivimos y habitamos.

Se trata entonces de un destino épico para América, por ello una Travesía en el curso mayor de su extensión; un destino poético para América, por ello una Travesía hacia lo por alcanzar; y un destino en lejanía para América, pues aun habiéndola realizado, a pesar suyo, como lo señala el último verso de *Amereida* “el camino no es el camino”, pues no se trata que ella dé cumplimiento a una ley general del hacer.

Tal cruce poético, requería entonces, de un temple poético, que una vez realizada la travesía y en la persistencia de hacer del acto poético el centro de la misma, este se confirma cuando a su retorno, Godofredo Iommi, se hace a la tarea de publicar en lenguaje poético la visión de esa América atravesada. ¿Cómo hacer presente entonces ese gran secreto a la realidad de la lectura? “En un comienzo la

⁶¹ En *Cómo se inició la Amereida*, correspondencia de José Vial Armstrong, documento de la familia Vial Cruz.

idea de Godo fue recoger escritos de cada uno de los que participaron de la travesía y hacer con ellos un texto, pero luego de ello desistió⁶². Sin duda, la operación que hace Godofredo Iommi es lo que se entiende en lenguaje común como caer en la cuenta, y en lenguaje poético, lo hizo a través de un acto de “distracción”⁶³, acto que le permitió darle forma a esa imposibilidad, a ese impedimento de poder hacer de todos los textos, un libro, ¿qué hace? Presenta lo disperso como disperso, creando un artificio, un libro sin numeración de páginas, sin signos de puntuación, sin mayúsculas, y donde las pausas de los escritos son tratadas a través de los blancos entre palabras, por ello versos. Es que el blanco se hace manifiesto con esos “sin” del escrito, como si se dejara al texto en un espacio mayor, sin duda, aquel del continente. Este texto fue publicado en la forma de libro, con el título de *Amereida* dos años después de realizada la Travesía, por la editorial Lambda, en Santiago, Chile el año 1967.

Posteriormente en el año 1986, fue publicacada la Bitácora de Travesía, como un apartado dentro del libro *Amereida*, Volumen Segundo, lo cual parece marcar un rasgo que crea un antecedente dentro del propósito de la heredad de la Escuela PUCV, el de reconocer la crónica relatada, un documento válido para la peripecia de una travesía. La Bitácora de Travesía, no incluye episodios imaginarios, ni tampoco se basa en testimonios de apreciaciones personales pues todo cuanto se relata acontece, y tiene relación con el tiempo y el espacio de la experiencia directa. Se relatan preferentemente hechos sin mayores distingos descriptivos ni de interpretación respecto de los que pertenecen a la peripecia de aquellos hechos que corresponden a la aventura creativa. Es así, como los actos poéticos concertados por el grupo -que responden a las reglas del juego a las que ellos mismos se entregan al momento de su partida- son relatados de igual forma que las detenciones provocadas por el mal tiempo o por el mal estado de los caminos. La descripción de los hechos más parece señalar una estrategia de avance, en la cual cada uno tiene su labor. Sin embargo, la edición de la crónica realizada en el año 1986, no se basta a sí misma, incluye unas notas⁶⁴, escritas en su mayoría por Godofredo Iommi y unas pocas autoría de Alberto Cruz. El

⁶² Conversación con el arquitecto y profesor Miguel Eyquem, cofundador del Instituto de Arquitectura UCV y profesor en la Escuela PUCV.

⁶³ Este concepto de “distracción” ver en *Oda a Kappa*, Godofredo Iommi.

En: http://wiki.ead.pucv.cl/index.php/Archivo:POE_1965_Oda_Kappa.pdf

⁶⁴ La inclusión de la bitácora en *Amereida*, Volumen Segundo fue propuesta por Claudio Girola, este le solicita a Godofredo Iommi la incorporación de las notas, 64 en total, seis de las cuales son transcripciones de la bitácora de la travesía personal de Alberto Cruz.

asociar notas con algunos relatos, posibilita una nueva lectura de lo acontecido, distinguiendo e identificando algunos hechos de otros. Lo revelador de estas notas, es que través de ellas, se puede tener al menos la certeza de aproximarse a lo extraordinario de situaciones comunes y habituales.

Así la travesía se nos muestra a la par con la peripecia y la aventura que ella conlleva, pero ambas corren suertes distintas. En la Bitácora de Travesía, el territorio y su acontecer es visto como una trama de situaciones que se suceden y que favorecen o impiden el pulso diario de la travesía. En las notas del poeta, territorio y acontecer solo son posibles con una palabra que los nombre, que les dé sentido y también destinación. Por ello, la aparición de las notas incluidas en la crónica, es una lección del pulso creativo de la travesía, aquí pulso del poeta, quien es instado a su selección al momento de la edición del libro por el escultor Claudio Girola. La nota no intenta ser la interpretación del hecho, como si viniera a completar el relato, ellas más bien quieren demostrar su autonomía de estar en el presente mismo de la travesía. La Bitácora de Travesía garantizó contar con la continuidad temporal de días y fechas, sucesos acontecidos, lugares por los que pasan o se detienen, las personas con las que se vinculan o bien se relacionan, los actos y signos realizados, es decir, un *quantum* no menor de este gran acto de atravesar el continente.

Las publicaciones señaladas, dan cuenta de la necesidad de plasmar en escritura la visión que originó la Travesía, y según el mismo poeta, nunca quiso con ello tener “una misión salvífica del continente” (IOMMI, 1983), sino una misión constructora del mismo, prueba de ello fue la posterior apertura de los terrenos de la Ciudad Abierta, que aconteció el año 1970, como un modo de hacer de la existencia una reunión de “vida, trabajo y estudio” (CRUZ, A.; IOMMI, G., 1983) y perdura hasta la actualidad construyéndose, como también las posteriores Travesías de la Escuela PUCV, las cuales serán presentadas en el capítulo siguiente.

Conclusiones de capítulo

1. Iommi regresa de Europa con el propósito de realizar la “gran Phalène” de América, ¿qué significa eso? La Phalène implica un recorrido, y su primera figura es con la estrella de nuestro hemisferio, la Cruz del Sur, que reunió su cielo y su

suelo y así actuó cual señuelo para la peripecia de recorrerla en su mayor trazo, aquel que cruza el continente americano en su mayor extensión, de norte a sur.

2. La gran Phalène de América, pasa a nombrarse Travesía de Amereida, proyecto que pudo llegar a hacerse realidad gracias a la cohesión del grupo de profesores de la Escuela de Arquitectura (que también conformaban el Instituto de Arquitectura UCV), al apoyo de la Institución Universitaria UCV, instituciones gubernamentales, amigos y cercanos al grupo UCV.

3. La concreción de ese proyecto se posibilita también para Iommi, con la invitación y participación de aquellos que habían concretado junto a él sus propuestas de Phalène iniciadas por primera vez en Francia, es decir, contaba con jugadores que conocían las reglas del juego, lo cual, no significaba pericia, sino que permitía que el juego poético se diera dentro del lenguaje que Iommi quería abrir, aquel del encuentro con el desconocido americano.

4. Los que participan de la travesía, es un grupo heterogéneo, en total 10 integrantes, en su mayoría europeos (3 franceses, 1 inglés), americanos (3 argentinos, 1 panameño, 2 chilenos) entre los cuales hay filósofos, poetas, escultores, pintores, arquitectos y diseñadores. Es un propósito contar con esta diversidad de disciplinas y artes, es en esta distinción de los distintos lenguajes que cada una de ellas lleva consigo donde Iommi quiere hacer brotar, en la marcha de una travesía, una palabra que recoja ese tránsito de lo desconocido a lo conocido permaneciendo como desconocido.

5. La participación de los distintos lenguajes reunidos en una poética, aquí del viaje, muestra el abanico con que la palabra puede llegar a dar sentido a un hecho decantándolo poético, y muestra también que la condición de cada hombre puede tener un horizonte poético en el cual manifestar su abertura o riesgo.

6. América para Iommi es un regalo, una invención en palabras de O' Gorman, por tanto cual sorpresa oculta su propia destinación. El desconocido americano para Iommi se trata de un hecho sobre el cual ya ha meditado [EYQUEM et al., 2017, p. 37), es ver en lo obvio lo desconocido que oculta, aquello que por conocido ya no vemos. Poéticamente ese desconocido lo señala “mar interior”, pues así fue nombrado también por los primeros cronistas que llegaron a

América por primera vez, y al cual poco o nada accedieron las empresas de conquista. Podemos interpretar en ello que es un territorio a la espera de sentido, y en este caso, de sentido poético, ahí quiere operar el poeta y lo transforma más allá del espacio en un hecho poético. Para que ese hecho acontezca, requiere de un temple cuya primera característica es la donación, que es entregarse a un tiempo poético concertado, y su segunda característica es abandonarse a desocultarlo, ¿cómo llevarlo a cabo? Un modo es ir a él, atravesarlo con una Travesía, escuchemos lo que canta *Amereida* a este respecto:

desvelar
 rasgar el velo
 a través
 – la voz nos dice –
 travesía
 que no descubrimiento o invento
 consentir
 que el mar propio y gratuito nos atravesase
 levante
 en gratitud
 o reconocimiento
 nuestra propia libertad

7. Las reglas del juego dan cuenta de una norma abierta a su corrección dentro de juego poético puesto en curso. Las reglas del juego encauzan las acciones, dejando al jugador desprovisto de convenciones. No se trata de un devenir sin un horizonte, su tensión es el dicho poético aceptado y destinado a orientar la construcción de mundo que en Travesía cobra sentido nombrando lo que no ha sido nombrado, tarea difícil, como si cada vez se jugara por primera vez y primera vez entendida como inicio o comienzo primero.

8. La memoria de una tradición latina, que da hospitalidad a muchas lenguas, como origen del pueblo americano, conlleva la distinción de un pueblo que debe reconocer su principiarse latino, con sus colonos, su mestizaje y sus pueblos originarios reunidos en lo que se nombró América Latina, la que da suelo a todas las razas, memoria de la cual somos herederos.

9. América cual regalo, inventada y aparecida, es el particular rostro de este continente. Continente enmascarado, que se desenmascara con el acto poético que lo nombra cada vez con ocasión de la pregunta por lo propiamente americano. Es un cálculo poético que ve este continente como extensión de la

palabra, aquella que en América está oculta y ajena a las convenciones, pues es un continente donado, y como tal no lo conocemos.

10. Una palabra poética así no es habitual, las más de las veces se la encuentra no libre, ligada a las pasiones en su mayoría políticas o de cualquier poder, económico, psicológico, social, o religioso.

11. La excepción que instaura esta travesía poética, es una contradicción contra toda regla de experiencias poéticas, pues no busca provocar, no intenta concientizar, no busca explicar la vida, ni el paisaje, ni la extensión americana. Su independencia la hace autónoma, y dentro de su propia autonomía recrea otra, aún más imperceptible, que es la atención a su propia existencia poética.

4 Los Actos de la Travesía Amereida

El sentido poético de esta Travesía es el eje que da forma a la existencia de la misma y los actos poéticos su fórmula. Por ello, es a través de los actos poéticos surgidos de la peripecia o bien de sus reglas de juego que podemos comprender la forma y figura de esta aventura poética, de allí el nombre de este subcapítulo.

Como un modo de interpretar el devenir inicial de esta Travesía, he dividido sus actos en cuatro modalidades. Cabe hacer notar, que estas modalidades se reiteran durante la Travesía, y lo que se presenta aquí, es el énfasis de la poética en algunos de ellos, dejando muchos otros solo mencionados en cada agrupación. El orden de las modalidades que se presentan a continuación coincide con la primera vez que ese tipo de acto aparece en el transcurso del viaje, por ello se presentarán primero aquellos que surgen libremente dentro del grupo como detenciones en el camino; luego los actos que surgen ante los impedimentos y adversidades del recorrido; aquellos que surgen como manifestación del obrar, y finalmente, los actos que surgieron ante un régimen oficial de invitación. Cabe señalar que los actos, en cualquiera de sus modalidades, se basan al menos en una o algunas de las reglas del juego propuestas por el grupo al inicio de la Travesía ya mencionadas en el capítulo anterior.

[46] Travesía Amereida, Patagonia, Chile, 1965.
Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño, PUCV.



4.

4.1 Actos que surgen como detenciones en el camino

El grupo sale de Punta Arenas hacia Puerto Natales, el 31 de julio de 1965. Es un viaje cuyo destino es llegar al cementerio de Villa Dorotea⁶⁵, en el camino realizan su primer acto, y cual ruptura del viaje al abrigo de la camioneta, se detienen en el campo nevado de Estación Wagner. Para entregarse al juego es necesario convertirse en jugador, recogen piedras y levantan el primer signo, o “monolito”⁶⁶ como lo nombrará Girola, se trata de 9 piedras una sobre otra y cinco en el suelo en forma de estrella. Allí, Iommi se viste con su *pullover* blanco y su *collant* rojo y declama *El Desdichado* de Gerard de Nerval, luego de lo cual, y como una fuerza que opera apenas se entregan al acto, cada uno de los cuatro poetas, dice a viva voz unas palabras.

El signo levantado viene a marcar el lugar, se puede improvisar con esto o aquello, pero el azar no es improvisación, y para ellos es abertura, por ello el signo realizado incorpora lo que tiene a la mano, piedras que se ponen una sobre otra sobre el suelo nevado, como urgencia de hacerlo visible, con la más simple posibilidad de forma. El juego que allí se dio, podemos decir, es el juego de lo único posible, un juego que transmutó un cierto número de piedras en signo, pues las nueve piedras requieren de una cierta construcción y habilidad para que una sobre otra se equilibren, marcando ese lugar como lugar de encuentro, señalado por los versos del poeta Edison Simons:

“Esta tierra aguarda sus dueños / ¿Qué corona nos une? / ¿Cómo serán los príncipes? / Sólo las huellas encauzan el viento”.

⁶⁵ Se dirigen allí para realizar el acto en la primera tumba, sin cuerpo aún, del cementerio de Villa Dorotea.

⁶⁶ El escultor Claudio Girola, años después, en su escrito *Experiencia Americana* anota respecto al nombre monolito: “Yo recuerdo que algunos habíamos empezado a recoger piedras que la nieve no había cubierto. No sabíamos bien qué hacer con ellas ni porqué habíamos empezado a juntarlas, pero lo cierto es que nos sentimos repentinamente comprometidos a fondo por hacer algo con ellas. [...] unas sobre otras logramos erigirlas hasta una altura de poco más de un metro. Habíamos alcanzado su medida. Así quedó, no representaba nada. Carecía de atributos. Era un signo sin símbolo. Un puro jugar con el equilibrio de una determinada densidad. [...] No, no existe contradicción. La unidad por el equilibrio hace de nueve, uno.” En ARRIAGADA, S.; BRUNSON, C.; BROWNE, T. *Claudio Girola, tres momentos de arte, invención y travesía. 1923-1994*. Ediciones Universidad Católica de Chile. 2006.



[47 - 48] Acto camino Estación Wagner, Chile, 1965.
 Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño, PUCV.



[49 - 50] En Tierra del Fuego, Chile, 1965.
 Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño, PUCV.

También, se dieron actos donde el juego tenía el aire del saludo: saludo a inmigrantes de la Patagonia, como fue el cuaderno regalado al dueño de un café de Punta Arenas, cuya enfermedad y nostalgia le impedía ver el acierto de sus decisiones de errancia; saludo de despedida a aquel poblador inglés de la estancia de Palermo Aiké. O bien, el saludo a la partida del poeta Michel Deguy cuya prolongada espera de avión, en Río Gallegos, desata el juego del grupo sobre el improvisado cuaderno que le será regalado.

Otros actos corresponden a aquellos en los cuales solamente se da la palabra viva, es decir, aquellos en que los poetas proclaman poemas, o bien, solo se dicen algunas palabras, estas detenciones se dieron en camino a Punta Ángeles, Patagonia chilena; en el cementerio de Trellew, Argentina; y en el puente de Río Colorado, Argentina.

Al menos en dos ocasiones, el poeta Godofredo Iommi solicitó directamente la realización de un signo. El primero es en el acto camino a Comodoro Rivadavia, cuando él proclama su profecía sobre la Patagonia, y solicita al escultor Claudio Girola, que haga un signo, el cual lo realiza con una pletina de aluminio quebrada y enterrada al suelo. El segundo es antes de San Luis, Argentina, esta vez le pide a Henry Tronquoy que haga un signo orientado por la estrella Aldebarán, el cual realiza con pletinas de bronce con el apoyo de Claudio Girola y Fabio Cruz. Luego de terminado y anclado el signo, a solicitud de Godofredo Iommi, es iluminado con los focos del auto, momento en el cual el poeta se pone nuevamente su investidura de Phalène, proclama algunos versos y se mantiene largo rato en silencio, finalmente a la indicación de él todos parten, antes de lo cual, el poeta Edison Simons dice algunas palabras.

[51 - 52] Signo cerca de San Luis, Argentina, 1965.
 Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño, PUCV.





[53] Signo cerca de San Luis, Argentina, 1965. Archivo Corporación Cultural Amereida.

Camino a Comodoro Rivadavia, el pintor Jorge Pérez Román pide detenerse, el juego se abre a la naturaleza y al color, levantan y pintan un árbol y también unas piedras. Claudio Girola, en su afán de forma, con una plancha de bronce y un hacha, hace un signo y lo ubica sobre un poste de alambrado al otro lado del camino. Unas piedras escritas por el poeta Godofredo Iommi, son parte del juego de las preguntas que el azar de lanzarlas dará una respuesta, finalmente se colocan junto al árbol, previo registro de ellas.

[54] Placa de bronce, Acto camino a Comodoro Rivadavia, Argentina, 1965.
Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño, PUCV.



[55 - 56] Árbol pintado y placa de bronce, Acto camino a Comodoro Rivadavia, Argentina, 1965.
 Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño, PUCV.



[57] Juego de las preguntas y respuestas, Acto camino a Comodoro Rivadavia, Argentina, 1965.
 Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño, PUCV.

Posterior a este acto, el grupo realiza detenciones y actos entre San Luis y Santiago del Estero entre los días 31 de agosto y 4 de septiembre, los que, a diferencia de las anteriores, son escasamente descritos en la Bitácora de Travesía, entre ellos está, visita a los descendientes del poeta Domingo Faustino Sarmiento, y otro en la sierra, donde Claudio Girola realiza un signo con un hacha sobre tronco seco.

En Yuchán, provincia de Santiago del Estero, Argentina, realizan dos actos, uno el día 5 de septiembre, en la celebración junto a los poetas santiagueños, Alberto Cruz pinta la fachada de la casa de uno de ellos, junto a un bajo relieve de Henry Tronquoy; Edison Simons regala su poema escrito en plancha de plumavit por Fabio Cruz; Godofredo Iommi regala su poema grabado



por Henry Tronquoy en placa de bronce. Luego, al otro día, ya saliendo de la ciudad, Alberto Cruz pide detenerse y escribe el poema de Godofredo Iommi sobre planchas de plumavit, las dibuja y monta entre dos árboles. Entretanto, Fabio Cruz y Henry Tronquoy montan rejilla para soportar las planchas. A la caída de la tarde, el escultor Claudio Girola hace un signo con una lámina de aluminio, que ubica distante unos 200 metros del poema, este será el último signo de esta Travesía.

[58] Fachada pintada, Acto en Yuchán, Argentina, 1965.

Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño, PUCV.

[59-60] Acto y signo en Santiago del Estero, Argentina, 1965. Archivo Corporación Cultural Amereida.



Se cierra esta serie de actos en el camino de una manera singular. En las afueras de Quimilí, provincia de Santiago del Estero, Argentina, el día 7 de septiembre, el poeta Edison Simons invita al juego de pintar la camioneta que los ha transportado 40 días por el interior del continente y hacer de ella “el vehículo de la Amereida”⁶⁷. Destinando a cada uno una labor, lo cual incluyó además de pintura, la escritura de tres frases escritas por los poetas en el frente y costados de la misma, y dos pequeños signos a cargo de los escultores, que fueron ubicados en la parrilla. Una vez terminado el acto continúan su recorrido. Sin embargo, al final del día, dado el rechazo que provoca a la policía local su aspecto, quedan a merced de los procedimientos oficiales.

Las pinturas son borradas por todos, el juego perdió su sentido inicial. Con este desenlace de molestia e incertidumbre se marca el cierre de este último acto poético convocado en el camino.

⁶⁷ En la Bitácora de Travesía Amereida, podemos leer a este respecto: “Fuera del pueblo, a los pocos kilómetros, Edy pide detener el auto y transformarlo en el vehículo de la Amereida. Como él es el que dijo ‘alto’, él designa a cada uno lo que debe hacer [...]”



[61] Signo en Puelches, Argentina, 1965. Archivo Corporación Cultural Amereida.



[62] Bajos de Santa Rosa, Argentina, 1965. Archivo Corporación Cultural Amereida.



[63] Signo en camino a Piedrabuena, Argentina, 1965. Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño, PUCV.



[64] Signos camino a Piedra Buena, Argentina, 1965. Archivo Corporación Cultural Amereida.

4.2.

Actos que surgen dentro de la adversidad del recorrido

Como queda señalado en la Bitácora de viaje, es en el primer día de esta Travesía, es decir, el 31 de julio de 1965, que Villa Dorotea - poblado distante a 24 kilómetros de Puerto Natales, en la Patagonia chilena- surge como lugar para un acto. Esto acontece cuando el escultor Claudio Girola, el poeta Godofredo Iommi y el arquitecto Alberto Cruz, se reunieron con el Intendente de Punta Arenas, y éste les señaló que había fundado dos pueblos, Osini y Villa Dorotea, y en este último, “los pobladores hicieron un cementerio en que no había muertos”

al cual posteriormente, uno de los pobladores trasladó el cuerpo de su hijo desde Puerto Natales a este de Dorotea.

Cautivados por ese relato, al día siguiente, 1° de agosto, parten rumbo hacia ese pueblo fundado recientemente cuyo cementerio contenía una primera y única tumba. Sin embargo, la peripecia les sale al paso:

Preguntamos por el camino a Dorotea, por el estado del mismo, y todas las respuestas fueron negativas. “Está muy malo”. “Arriba hay mucha voladera”. Godo insiste buscar caballos, vamos a los carabineros. Por último, nos informan que hasta el mismo Dorotea no es posible llegar, pero hasta “abajo” del pueblo sí, lo demás hay que hacerlo a pie. Partimos. [...] Proseguimos. La ventisca y la tormenta de nieve, más la noche que va dando a todo un contorno apretado y denso. El camino desaparece y todo se transforma en un manto con una huella. (GIROLA, et al., 1986, p. 161)



[65] Antes de Comodoro Rivadavia, Argentina, 1965.
Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño, PUCV.



[66] Antes de Comodoro Rivadavia, Argentina, 1965.
Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño, PUCV.

Sin duda, en lo que respecta al cumplimiento de llegar al destino elegido, una de las reglas iniciales de la Travesía, aquella de “Obediencia al que se le

ocurra el acto: no por mandato, sino por disponibilidad” se presentaba colmada de peripecias que ponían en peligro su concreción, sin embargo, y en condiciones ciertamente desfavorables ellos continuaban su avance.

La Travesía desde su inicio ha declarado sus reglas, cuyo sentido es impulsar el acto poético en cualquiera de sus modalidades y circunstancias, por tanto, la peripecia del camino y del clima, y el cansancio de la jornada son insuficientes para que la aventura poética deje de ser cantada.

Pero no se trata aquí de una épica que transforma la peripecia del viaje en una serie de desafíos que requieren de una estrategia como respuesta, sino, que se trata de indagar deliberadamente en aquel impulso inicial, para que se transforme en instancia creativa en el acto poético.

La Bitácora de la Travesía, es clara en las descripciones de los hechos de ese día, pero es difícil precisar en ellos cuando comienza para el grupo el acto en Villa Dorotea, lo que sí está claro, es su término, con la ejecución de la plancha metálica y el poema grabado en ella finalmente por el escultor Claudio Girola, que según se señala es después de la media noche.

Una clase publicada en *Taller de Amereida de 1990* donde el poeta Godofredo Iommi habla de este episodio, puede despejar al menos, ese comienzo del acto, pues en su relato él confirma que la detención del grupo no se produjo como respuesta al impedimento del camino y el clima, sino por la indicación de unos camioneros que les señalan: “a los pies donde está el promontorio de este cementerio vive una persona. Con buena suerte pueden llegar hasta allí”; a lo cual, el poeta precisa que ese “allí” es “la musa”.

¿Qué quiere decir con ello? Se trata que inmersos en las circunstancias del viaje, el encuentro fortuito de esa palabra “allí”, que implica, por cierto, reconocerla como donada, brinda la posibilidad misma que el acto poético se produzca y sea él también donación, como veremos más adelante, a través del poema con que culmina. Luego, podemos decir con propiedad, que ese encuentro fortuito es el que da curso al acto que trae consigo otros encuentros, como queda relatado en la Bitácora de Travesía:

Divisamos a los 7 Km. una casa, todo oscuro. [...] El dueño de la casa, José Lincomán, chilote, padre del muerto, del único muerto enterrado en el cementerio de Dorotea. De inmediato se prestó a acompañarnos hasta el cementerio, 1 Km. más arriba, a pie. [...] Coronas, guirnaldas de papeles, pequeños objetos adornan la tumba. Vamos pasando de a uno. Nos volvemos a la casa. Nos ofrece su hospitalidad. (Ibíd, p. 161)

Luego, los poetas Godofredo Iommi, Edison Simmons, Jonathan Boulting y el filósofo François Fédier se hacen a la faena de escribir el poema del acto. Este fue grabado sobre una plancha de metal por el escultor Claudio Girola, en la que los arquitectos Fabio Cruz y Alberto Cruz, hacen los trazados de base y escritura de letras respectivamente. Dado que el poema tiene tres idiomas, se añade una versión en español, realizada por el pintor Jorge Pérez Román quien le dibuja un retrato. Finalmente, el poema se regala a los de la casa.

Lo anterior demuestra que existía en el grupo acuerdos tácitos para la realización de las faenas, un manos a la obra que dejaba a cada uno de ellos, copartícipes de la ejecución y puesta en marcha de dejar consignada la palabra, para darle soporte al poema ¿Qué soporte? En este acto la respuesta viene del escultor que dice, con metal. Y la escritura, requiere de precisiones en ese metal, a la que los arquitectos del espacio le dan figura con las dos dimensiones, y el dibujo queda en manos del pintor. Sin duda, cada cual opera desde su oficio y con su propia efervescencia por la forma. La presencia de todos, a la vez, distingue un obrar sin premuras, un obrar en común, del cual todos han participado y del cual todos quedaron igualmente concernidos, situación que se repetirá a lo largo de esta Travesía y que, en cierta medida, dará consistencia a su obrar.



[65-68] Claudio escribiendo el poema en placa de bronce y detalle de la placa. Villa Dorotea, Chile, 1965. Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño, PUCV.

Ahora bien, en el tránsito mismo de un viaje casi imposible, que parte tanto a la búsqueda de ese pueblo que se fundó “en el fondo de los fondos de la cordillera”⁶⁸, como a la búsqueda de su primera tumba; el grupo se abre con el

⁶⁸ Frase con que el poeta Godofredo Iommi se refiere al pueblo de Villa Dorotea, en su clase de *Taller de Amereida del año 1990*. Taller de Investigaciones Gráficas, Escuela de Arquitectura UCV, 1994.

acto en Villa Dorotea, a una posibilidad inimaginada, aquella que poéticamente mostró a la muerte como fundadora, la cual se presentó nítidamente con los tres primeros versos que se inicia el poema del acto:

René Lincomán
 “Contigo deja esta tierra de ser virgen
 y tu primera tumba casa de tal boda
 al sur tu muerte la fecunda”

Esos tres primeros versos señalaron entonces, una nueva y segunda⁶⁹ fundación de Villa Dorotea: aquella de la tumba, que como ya sabemos es la única tumba del cementerio, y con ello “[...] deja esta tierra de ser virgen”; aquella del cementerio mismo, que ocurre cuando tumba y tierra se unen, dándose con ello la “[...] casa de tal boda”; y aquella de la tierra patagónica, la más “al sur [...]” de este continente. Luego de otros tantos versos, la escritura del poema continúa en inglés, alemán y francés, traducidos posteriormente al español al momento de traspasarlo al soporte metálico, idioma con el cual concluye el último verso del poema que dice “testigos extranjeros de la hospitalidad del muerto”, y se refiere a que ellos fueron los testigos que dieron testimonio de lo que han visto y vivido. El testimonio es el poema mismo, regalado por el grupo a quienes les dieron su hospitalidad, el padre del muerto y su familia.

Es evidente que estamos ante una poética del espacio y del tiempo, y con estos versos podemos constatar, que todas las cifras demuestran cómo el grupo incorpora lo ocurrido, su relación con la naturaleza, con los hombres y con el mundo americano y lo vuelve a nosotros en clave poética nuevamente, como fundamento mismo de la Travesía que renueva la tradición recibida en su canto o poema a la muerte⁷⁰ fundadora de Villa Dorotea, la muerte como ausencia ofrecida en esa primera tumba.

El episodio de Espora, ocurrido el 8 de agosto de 1965, y que transcurre en el sitio de embarque chileno de Tierra del Fuego, es también un ejemplo de cómo la Travesía y su peripecia, hace esta vez de lo adverso, una ocasión de lectura creativa del lugar. En la nota 12 de la Bitácora de Travesía podemos leer: “En el

⁶⁹ En los apuntes de la bitácora personal del arquitecto Alberto Cruz de la Travesía de Amereida, 1965, utiliza este término para referirse a este acto en Villa Dorotea. Archivo Fundación Alberto Cruz Covarrubias.

⁷⁰ Posterior a la Travesía Amereida, el poeta Godofredo Iommi en su texto *Eneida-Amereida*, 1982, nos dice: “Pero ¿Qué son los muertos, nuestros muertos? Son los testigos de la tradición, desde donde nosotros partimos con quienes hemos convivido la peripecia de la errancia que llevamos en la sangre, y quienes nos dieron la existencia.”

acto poético, muchas veces lo adverso abre una posibilidad inimaginada, no querida que nos lleva de y hacia una nueva sensualidad.” (IOMMI, 1986, p. 206) Lo adverso es, la larga espera de la barcaza, que, impedida por la niebla y la marea, no puede salir hasta la tarde. ¿Cómo hacer de lo adverso de esa espera de casi 12 horas algo oportuno? No hay que olvidar, que, dentro de las reglas del juego de los actos poéticos, estaba aquella regla de la “transgresión”, es decir, “equivocar el equívoco”, la cual se hace presente, en el momento que cada uno de ellos se posesionó del espacio y tiempo de esa espera transformándola en tiempo de acto poético, en este caso, iniciado por Alberto. La Bitácora de Travesía señala:

La barcaza está allí con sus faros prendidos, pero no parte. Un marino se asoma y dice que hasta las cinco de la tarde no se puede a causa de la niebla y la marea. Indignación general. Desazón. Alberto le pide a Jorge unas pinturas para pintar una caseta Telefónica [...] Poco a poco nos vamos integrando todos a la actividad iniciada por Alberto seguido de Jorge. Godo dice oculto en la noche, palabras, frases, Edy y Boulting también. Alberto y Jorge comienzan a pintar una caseta en la orilla. Yo [Claudio] encuentro más allá unos cables de acero, comienzo a erigirlos. Fedier comienza a pintar la tercera cara de la caseta [...] a las diez de la mañana la actividad está generalizada, Fabio también pinta...Jorge comienza a pintar unos tanques de petróleo...cajones, elementos varios. (GIROLA, et al., 1986, p. 165-166)

Sin embargo, esas ejecuciones hay que entenderlas dentro del contexto poético del acto de Espora, el cual quiso revelar con ellas, la dispersión continua de sus trastos - aquellas cosas útiles que han perdido sus usos, y son aceptados o rechazados dentro del acontecer mismo de un sitio de embarque por quienes acostumbrados de verlos aparecidos entre la niebla, en su habitual espera de la barcaza, reconocieran ahora en ellos - caseta, cables, cajas y estanques de petróleo- el anhelo de forma y color como compañía de esa espera. El acto poético de Espora, recoge esas significaciones y les da sentido dentro del acto con sus ejecuciones plásticas y pictóricas. *Amereida* nos puede aclarar respecto a ese acontecer propio de América lo siguiente:

¿Quién mejor que un color sabe desplegarse en cien mil situaciones? ¿Quién mejor que él nos permite comenzar a distinguir? que comencemos por ello a ver el acontecer podemos preguntarnos ¿En américa sus comarcas son paisajes que ya han cobrado ese color que permite ver el acontecer? (VV.AA, 1968, p. 123)



[69] Acto en Espora, pintado de caseta en Tierra del Fuego, Chile, 1965.
 Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño, PUCV.



[70] Otra vista del Acto en Espora, Tierra del Fuego, Chile, 1965.
 Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño, PUCV.

Por su parte, los dos poemas realizados, como un modo de dar sentido también, a aquel acto connatural del ser humano que, ante la presencia de un reflejo, aproxima su mirada, fueron colocados a un costado del camino. Son placas de aluminio espejado decididas por Godofredo Iommi, y escritas por Alberto Cruz cual señal que advierte a los habitantes, el hecho de entrar a Tierra del Fuego y el de salir de la isla, ambos poemas según el relato de la Bitácora de Travesía, realizados por los poetas Iommi y Simons respectivamente.



[71] Uno de los poemas, en acto en Espora, Tierra del Fuego, Chile, 1965.
 Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV.

El poema dice así:

Aquí la tierra como un vino / Sube a su inclemencia /
 Los cielos mueven el camino / La luz desnuda sus brazos /
 El viento apaga la nostalgia / Y la paz se esconde entre los cuerpos /
 Quien entre / De al ojo el tiempo del pájaro /
 Al alma el pulso de su paso / Y a sus palabras /
 La tregua confidente de su olvido / La amistad de la pampa /
 Es el encuentro / La gracia; el saludo /
 Donde / El horizonte guarda tu mente /
 Como tumba / Amereida 1965

El acto, que hasta entonces se bastaba a sí mismo, se muda al momento que las miradas de los visitantes, cual espectadores, recorren las ejecuciones del grupo, “A la manera de paseo dominical llegan los estancieros con sus familias [...] La gente iba a leer el poema y agradecían” (GIROLA, et al., 1986, p. 154). La peripecia creativa de este acto, que se inició con la inviabilidad de la partida de la barcaza y su consecuente despliegue de elementos y superficies pintadas, se prolongó desde el amanecer, y termina a las 17.00 horas cuando la barcaza anuncia su salida a la otra orilla, momento mismo en que las ejecuciones del grupo en los elementos del sitio de embarque se detienen.

En el acto de Espora, lo adverso, ese tiempo de espera que les impidió cruzar y volver a Punta Arenas, tomó sentido, se hizo favorable, pues quedaron arrojados a la entera dedicación del tiempo mismo que lo inició y cerró: la espera de la barcaza, y con ello, a los pasos constructores del signo que marcó ese acontecer, es decir, el encuentro fortuito de la peripecia se vuelve aventura creativa de los oficios, materia fundamental también de esta Travesía.

4.3.

Actos que surgen como manifestación del obrar

La detención, no obligada, sino señalada por el filósofo François Fédier en las afueras de Santa Rosa, Argentina, el día 19 de agosto, es quizá una de las más prolongadas detenciones de esta Travesía, pues correspondió a cinco días de campamento del grupo. Es un juego lleno de misterio, dentro del cual, todo aquello que fue escrito o dibujado, se ocultará, exceptuando los nombres de los pocos pobladores que asisten a la celebración final que quedaron escritos en una estela al costado del camino.



[72] Bajos de Santa Rosa, Argentina, 1965.
 Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño, PUCV.

Otros signos, son claramente visibles, como el iniciado por Alberto Cruz que marca los cuatro puntos cardinales con hoyos que se llenaron con piedras de un color con el apoyo del resto, y el de Claudio Girola, que realiza un signo

escultórico, que termina y ubica en una explanada por la tarde, cercano al cual, posteriormente, enterrarán los poemas escritos.

También se agregan a estas realizaciones, un hito con cuatro pletinas que señalan la cruz del Sur, la cual, se puede ver sentándose en el cubo de cemento que oculta el plano con la profecía de la Patagonia, y la mesa, también de concreto, sobre la cual se comerá el asado durante la visita de los seis pobladores, a quienes se les regalará lo realizado.

Estas dos faenas, el hito y la mesa, representan una modalidad nueva dentro de la Travesía, que traspasa la realización de un signo efímero y leve, instaurándose como un peculiar modo de donación de objetos de uso, asunto exclusivo de este acto, posibilitado quizá, por las condiciones de campamento a la que estuvieron entregados.

Otro acto es el que se realiza a petición de Godofredo Iommi en Puelches. El 25 de agosto, ya de noche, llegan a un almacén de Puelches, provincia de la Pampa, Argentina, allí dos lugareños cuentan la historia del lugar, se enteran que es un pueblo con problemas de agua, con un río seco hace años y una gran y persistente sequía. No pueden alojar allí. Todos quieren seguir, sin embargo, Godofredo Iommi pide a todos volver al otro día. Llegan al pueblo de mañana, y pueden comprobar que, aun cuando en el mapa aparecía como un pueblo grande, a sus ojos no es así: “hay destacamento policial, juzgado de paz, registro civil, correo, campo de aviación, estación meteorológica, teléfono público y no hay pueblo”. (Ibíd., p. 177). Ello viene a señalar que más que los edificios y sus servicios, un pueblo donde más de la mitad de sus habitantes se ha ido, deja de serlo. La Bitácora de la Travesía señala que cuenta con 270 habitantes, antes de la sequía eran 700.

El día 25 de agosto de 1965, los recibe la directora de la escuela del lugar, un local prefabricado que esperaban inaugurar cuando llegara la bandera pedida a Buenos Aires. Resuelven quedarse. A diferencia de la gran mayoría de actos descritos anteriormente, el realizado en la escuela de Puelches, fue el que reunió el mayor despliegue de ejecuciones.

Este acto coincidirá con la inauguración de la escuela, ya concertada fijada por sus habitantes para el día 28 de agosto. El grupo decide lo que va hacer, la Bitácora de la Travesía señala el orden del acto:

1° Proyecto de plazoleta. 2° Dos Esculturas. 3° Una pintura mural. 4° Un teatro de títeres. 5° Pintar el proyecto de plazoleta y la historia del pueblo en un muro de la escuela. 6° Fábula de Godo. 7° Obra de teatro. 8° Improvisación poética. 9° Dos placas con inscripciones de [Jonathan] Boulting sobre el puente referente al río. Nos instalamos en el pueblo, nos dan una casa desocupada. Allí dormimos, comemos en el almacén. Se deciden inaugurar la Escuela prefabricada el 28 de agosto. Hacemos todas las obras. (Ibíd., p. 178)

Al mediodía del 28 de agosto, se terminan todas las ejecuciones: dos esculturas, pintura mural, el teatro de títeres “El tiempo del pájaro” de Edison Simons, dibujo de Alberto Cruz con proyecto de plazoleta en el muro de la escuela, las placas con versos del poeta inglés Jonathan Boulting; manuscrito de La fábula de Puelches escrita por Iommi; el poema Oda a Sarmiento del poeta Edison Simons. Por la tarde, se realizarán todos los actos, oficiales y los del grupo culminando en gran fiesta.

Lo que vuelve a aparecer aquí, es el modo cómo las obras se llevan a cabo, a otra escala que el de Villa Dorotea, en el paso del trabajo de una a otra mano, más cercano a Cerro Sombrero, en cuanto lugar de trabajo, pero significativamente similares en estar entregados a la realización in situ de la obra en común, con una variedad de oficios que cada uno ofrecía al grupo.

Sin embargo, a pesar de tales cumplimientos, el episodio de Puelches coloca a Iommi en una encrucijada poética, que fue haber entregado lo necesario para una celebración, en la cual quedaron condicionados a las faenas dentro de una organización oficial⁷¹ anticipadamente programada, que es la inauguración de la escuela del pueblo.

⁷¹ En la misma Bitácora de Travesía Amereida, se señala que la fecha del acto surgió esperando la llegada de una bandera desde Buenos Aires para inaugurar la nueva escuela, acto que se realiza con himnos a la bandera, himno nacional, discursos de la directora de la escuela y del profesorado.



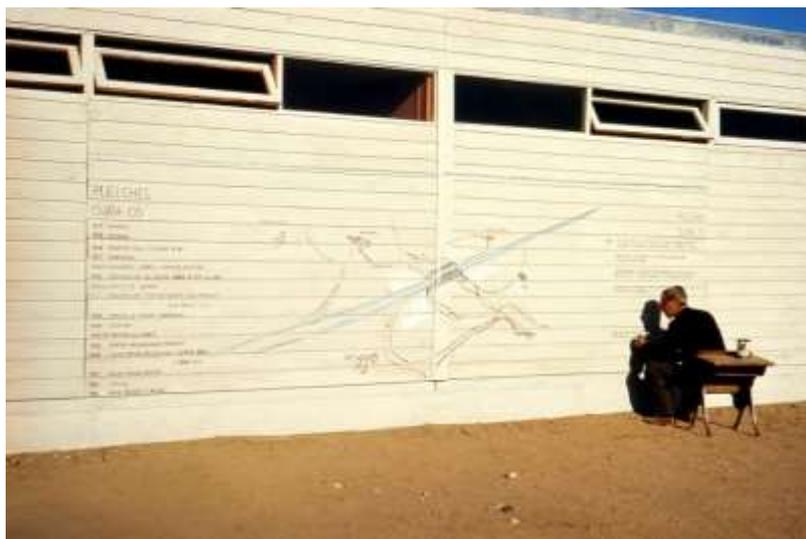
[73] Teatro de títeres, montaje en escuela de Puelches, Argentina, 1965.
 Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño, PUCV.



[74] Cruz y Girola (atrás), antes de la presentación de teatro de títeres en escuela de Puelches, Argentina, 1965.
 Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño, PUCV.



[75] Iommi cuenta fábula en escuela de Puelches, Argentina, 1965. Archivo Corporación Cultural Amereida.



[76] Alberto Cruz dibujando proyecto en la fachada de la escuela, Puelches, Argentina, 1965. Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño, PUCV.

En Puelches el grupo quedó entonces, a pesar suyo, distante del presente poético al que se habían entregado como cálculo inicial de la Travesía, ello es, desocultar o “hacer aparecer el lugar como lugar de encuentro” (CRUZ, A.; IOMMI, G., 1992.) distinto al “himno de lo ya consumado” (Ibíd.,) que es la palabra que celebra después de consumados los hechos, en este sentido, la fiesta⁷² de Puelches coincidió más a esto último. El reconocimiento de lo “irrisorio” de este acto, queda manifiesto por Godofredo Iommi en la Bitácora de Travesía:

Lo que hicimos fue un mero canto a lo existente –porque sólo sabemos cantar– y no un despliegue del cálculo. [Iommi] Dijo que renunciaba a continuar su poema sobre la Patagonia. La noche antes se había hablado de ir a Buenos Aires, pero ahora nuestro fracaso ante una situación compleja como la de Puelches nos indica que debemos reducirnos a nuestros límites. Propone que se siga por el desierto. Nosotros dijimos a los de Puelches que debían quedarse, cuando talvez deberían irse. Y ahora aparece la verdadera palabra: “irrisorio”. (IOMMI, 1986, p. 179)

Sin duda, el episodio de Puelches, donde la hospitalidad del pueblo que favoreció y desató el trabajo en común, les advirtió que se habían entregado a la peripecia del acontecer del pueblo la cual no dio paso a la aventura del cálculo poético de la Travesía ¿Cuál cálculo? El de desocultar a sus habitantes a través del acto poético el misterio de Puelches, aquel que los hizo detenerse en ese pueblo que fue reconocido en el mapa mientras viajaban, “como uno de los más

⁷² En el texto *Carta del Errante* del mismo Godofredo Iommi (1976) se puede leer: “Me digo: es necesario obedecer al acto poético con y a pesar del mundo para desencadenar la Fiesta. Y la Fiesta es el juego, supremo rigor de mi libertad. Tal es la misión del poeta porque el mundo debe ser siempre re-apasionado”.

aislados del país”⁷³. Luego de Puelches, la Travesía se mira a sí misma, pues su oficiar fue atravesado de una forma exagerada por el acontecer del pueblo, asunto que no se reiterará en el curso de la Travesía.

4.4.

Actos que surgen dentro de un régimen oficial de invitación

Si bien, los actos podían contar solo con la presencia del grupo y no requerían necesariamente de espectadores, hubo al menos unos cuantos que tomaron la característica de conferencia ante un público, entre ellos, las conferencias realizadas en el salón de la Casa de España en Punta Arenas, en el teatro de Cerro Sombrero en Tierra del Fuego, y en el Club Social de Tarija, Bolivia; otros fueron a modo de entrevistas de televisión y radio en Comodoro Rivadavia; o bien, reunían las tres modalidades anteriores, como es el caso de Río Gallegos.

Este tipo de actos, eran calculados por el grupo a través de reuniones previas, pocas horas antes de la realización, en las que se disponía el orden de los temas, las personas que intervendrían, el orden y tipo de faenas y sus responsables. Por ejemplo, para la conferencia realizada en la Casa España en Punta Arenas el día 3 de agosto, prepararan el salón el arquitecto Fabio Cruz, el pintor Jorge Pérez Román y el escultor Claudio Girola, y según se señala en la Bitácora de Travesía, intervinieron ese espacio:

“Descolgamos todos los cuadros del salón y Fabio dispone las sillas. En un rollo de 10 mt., Jorge y yo pintamos tres temas dejando hueco en blanco para que Alberto dibuje durante su exposición. Lo colocamos como telón de fondo sobre el muro” (GIROLA, et al., 1986, p. 162)

Todo ello como un modo de distanciar ese espacio de la cotidianidad de sus usos, y evidenciar a los auditores que estaban ante un hecho que transgredía levemente los cánones habituales de una conferencia. Por ello, cuando el relato indica “Fabio dispone las sillas”, debe entenderse, que detrás de esa operación, hay una acción que da forma al modo de estar frente a esa conferencia en ese

⁷³ Frase anotada por el arquitecto Alberto Cruz en su bitácora personal de la Travesía Amereida. Documento inédito, Fundación Alberto Cruz Covarrubias.

preciso espacio, que es equivalente a la de despejar los muros, es decir, debía transgredir esa cotidianidad del salón.

Una segunda conferencia solicitada por uno de los trabajadores de la Empresa Nacional del Petróleo de Chile fue en el teatro de Cerro Sombrero, en Tierra del Fuego, Chile, el día 6 de agosto. Cerro Sombrero es un gran campamento petrolero al momento de esta Travesía. La forma y figura que adquirió este acto, fue al modo de la ocurrida en el salón Casa España, pero con un número significativamente mayor de asistentes:

Jorge se instala en el cine-teatro de Sombrero y yo [Claudio Girola] en el Taller mecánico. Jorge pinta sobre un panel de antiguo decorado un mural de 3 x 3 mt., yo hago una escultura en plancha de bronce.” [...] Sobre el escenario los nueve. El mural y la escultura, más una pizarra y papel blanco y tinta china para Alberto. Godo comienza haciendo la ecuación de cálculo poético en la pizarra. Sigue Fédier, luego Alberto, Edy, Boulting, Deguy y termina Godo. Dos horas dura el acto. Asisten unas 100 personas. (Ibíd, p. 165)



[77] Iommi en Acto en teatro Cerro Sombrero, Tierra del Fuego, Chile, 1965.
Archivo Histórico José Vial Armstrong Escuela de Arquitectura y Diseño, PUCV.

La Bitácora de Travesía señala que “Ellos pensaban en una conferencia sociológica y psicológica sobre ese tipo de comunidad especial que se da en los ‘campamentos’” (Ibíd., p. 165). Evidentemente dado el carácter poético de esta Travesía, nada de ello se dio. La conferencia fue dirigida a los “enapolitanos”⁷⁴, y señaló a ellos, cómo la técnica ha de demostrar su origen de adversidad primera ante la naturaleza, para hacer de la naturaleza un puente hacia los requerimientos del hombre. Si bien, la conferencia en el salón Casa España se centró en exponer

⁷⁴ Suerte de “gentilicio” inventado por la Travesía Amereida para referirse a los que trabajan en el campamento petrolero, es un juego de la sigla ENAP [Empresa Nacional del Petróleo de Chile].

el propósito del viaje transgrediendo el espacio cotidiano de ese salón, en Cerro Sombrero se centró en exponer el destino de ese campamento, transgrediendo las expectativas de esa comunidad, a través del discurso del sentido y prácticas de la técnica de esa comunidad. En ambos actos, fueron presentados en lenguaje oral y a través de bocetos dibujados in situ, proyectos arquitectónicos que expresaban el destino de cada lugar, concepto que alude a revelar lo que le es propio a Punta Arenas⁷⁵ y al campamento de Cerro Sombrero⁷⁶. Por su parte, las transgresiones a rutinas ya consolidadas, fue también un asunto reiterado en el transcurso de las entrevistas, es el caso de la audición radial de Comodoro Rivadavia y luego la entrevista programada para televisión:

Se acuerda no ser “entrevistado”. Godo, Fabio, Jorge y yo vemos la TV. en el hotel. Las preguntas del programador son respondidas sin apartarse una línea de lo que cada uno se había propuesto. En ese sentido el programa aparece como “disparatado”. [...] Cuentan que terminado el programa los invitan a pasar a hablar con los directores de la TV. [...] A poco de conversar esa gente se abre y como son todos del lugar, de la zona, se arma una verdadera conversación. (GIROLA, et al., 1986, p. 173)

Posteriormente, en Río Gallegos, antes de la conferencia se producirán las primeras conversaciones y reflexiones dentro del grupo a propósito de cierta incompatibilidad de este tipo de actos con los propósitos declarados por la Travesía respecto de abrirse a un lenguaje propio para América a través del acto poético, en las notas del poeta Iommi, él manifiesta claramente su postura: “Este es un aspecto inquietante. Cómo eludir lo cultural, esta verdadera enfermedad contemporánea, esta verdadera falsificación”. (IOMMI, 1986, p. 207)

A pesar de lo anterior, los actos bajo la modalidad de conferencia se dieron durante todo el transcurso de la Travesía. En el último de ellos, la Travesía ya no

⁷⁵ En la nota de Alberto Cruz que aparece en la Bitácora de Travesía podemos ver la propuesta que él hace para la plaza de Punta Arenas: “Plaza de Punta Arenas. Plaza de la nostalgia con los árboles equidistantes plantados por un fruticultor. En la transformación de la plaza quizá ésta no pueda ser modificada en cuanto a sus árboles, pero se trata de transformarla para que lo inalcanzable sea alcanzado. Lo inalcanzable será entonces, una explanada con su estudio del viento, con su estudio del frío y con un poema que no es reflejo, que no es vaho de tierra de sol que se pone, sino que es sol que retoca una explanada también igual que una plaza más un poema. Un poema a la cruz del sur. El viento no enemigo.” VV.AA, *Amereida* Volumen Segundo, nota 18, Pág. 207. Taller de investigaciones Gráficas, Escuela de Arquitectura UCV, 1986.

⁷⁶ A su vez, en la Bitácora de Travesía, en otra de las notas de Alberto Cruz, podemos ver la propuesta que él hace para Cerro Sombrero: “Campamento: interiores: electricidad-calefacción. Exteriores: caminos de la pampa. El interior sólo interiores. El interior sólo interior. Es uno, único, entonces. Crear un elemento que recorra todas las calles del campamento. Por las veredas. El elemento pórtico. Pórtico: interior y exterior a la vez. Interior: interior + pórtico. Exterior: exterior + pórtico. / a: pórtico = vereda: a' = conexión. b: jardín entre edificio y pórtico vereda. Pórtico que ha de ser estudiado en cuanto: Viento. Lluvia. Sol. Pórtico del sol, viento, lluvia, amiga. Sombrero entero en el sistema de los pórticos. Pórticos estudiados como estructuras estandarizadas. Desmontables. Paso del campamento a ‘ciudad’.”

contaba con el pintor Jorge Pérez Román, el filósofo François Fédier y el poeta Michel Deguy, quienes se habían despedido anteriormente del grupo, en territorio argentino.

Concertado con el Rector de la Universidad de Tarija, Bolivia, este acto se realizó, en un Club fuera del recinto universitario, para evitar desencuentros con los estudiantes, los cuales vivían un clima de tensión por esos días, la Bitácora de Travesía del día domingo 12 de septiembre señala:

A medio día preparamos el acto. Este tiene lugar en el Club. Asisten profesores y señoras. Al promediar el mismo entra un grupo ciertamente hostil que se enerva un tanto cuando oye hablar del sentido de nuestro viaje por la necesidad de un lenguaje propio, para que pueda existir sin referencias. Al finalizar el acto casi se produce la agresión, pero la reacción del Rector y los profesores lo impide. (GIROLA, et al., 1986, p. 202)

Con el acto en Tarija, se marcó el cierre de la Travesía misma, la cual se vio impedida de avanzar hacia la ciudad de Santa Cruz de la Sierra, dado el clima reinante en ese país por la supuesta presencia de comandos del Che Guevara en ese territorio, asunto que la Travesía desconocía y que se confirmará tiempo después de su retorno. Al otro día de esa conferencia, el lunes 13 de septiembre de 1965, el grupo inicia su retorno. En resumen, convocar al juego que proviene de una relación directa con el acontecer inmediato, aquel que se expresa cuando se dice allí, en ese lugar y en este momento, es reconocerse poseedor de las consonancias que rigen al juego que desata. Este es un punto que entregó lucidez al juego, y permitió que cada jugador, fuese invitado hasta el momento mismo de su término.

Conclusiones de capítulo

1. Es una Travesía de actos y signos ¿qué significa esto? Es una Travesía con libertad: con libertad que a su paso ella pueda detenerse, proclamar signar y partir. Es libre porque no deja nada ni nada espera.
2. Un grupo de diez hombres, poetas, artistas, filósofo, convocados y dispuestos a cruzar el continente sudamericano, cuya característica es sosteniendo un accionar de un cada vez de actos y signos durante el recorrido.

3. Es un recorrido que va haciendo su propia huella de signos donde los actos se realizan. Están aquellos actos que pueden ser breves detenciones convocadas en el camino, actos provocados por la adversidad del recorrido, actos de prolongado obrar y actos convocados dentro de un régimen de invitaciones oficiales. A pesar de sus distingos, las cuatro modalidades presentadas en esta tesis, conservan su fidelidad a las reglas del juego que cada vez perseveran en aquella que declara que todo cuanto se haga es poético.

4. Se entregan a la poesía en acto, a su oralidad, que alcanza su mayor manifestación en la proclamación, dicha y escuchada, allí, los signos han de manifestar su fuerza, con ellos, el encuentro fortuito reúne ocasión y lugar, es decir, el encuentro fortuito de lo que posibilita la ocasión de acto. Todo es donación, y muchas veces, lo donado queda destinado a su propia soledad. Se avanza por lo descampado, por lo que aún no tiene figura, atrás, los signos, hacia delante, un horizonte poético que señala un extremo, el Caribe.

5. La aventura es la poesía hecha por todos, largo tiempo de los que la sobrellevaron por más de cuarenta días de intenso obrar desprovisto de convenciones “para estar en condición de hacer lo que se presentaría como la cosa a hacer” (FÉDIER, 2017, p. 32).

6. No alcanza su extremo, pues a su pesar “el camino no es el camino”. El camino solo ofrece la posibilidad de recorrerlo, la Travesía Amereida es un constante avanzar que no retrocede, no se vuelve a lo ya hecho, se ciñe al tiempo presente de cruzar la extensión del continente sin volver atrás. Con ello, inaugura un cruce de avanzadas a través de un tránsito de impulsos.

7. La peripecia no es aquello que como externo llega a entorpecer el recorrido, en Travesía solo hay peripecia creativa, es el tiempo donado a lo único posible en circunstancias de viaje. “La peripecia no es un proceso gobernable o planificable, sino que es el instinto de lo inaugural que se desata. En uno. Y puede desatarlo en otros” (CRUZ, 2010, p. 15).

8. El impedimento esconde la carencia de su propia posibilidad, y es a ella a la que el acto poético le da ocasión en Travesía. La noción de hechos fortuitos surge de lo que primeramente aparece como impedimento, transformándose en ocasión creativa.

5 El oficiar del diseño en Travesía

Es necesario explicar que lo que trataré en este capítulo, corresponde a un modo de operar de la Escuela PUCV a partir del año 1984, se trata de la experiencia de Travesías por el continente sudamericano:

Ellas implican la realización de una verdadera empresa, que esta escuela adoptó en 1984, organizando sus planes de estudio y su quehacer general al respecto. Desde esta fecha, cada año la Escuela lleva a cabo un conjunto de Travesías. Cada taller emprende una. (VV.AA, 1991)

Las Travesías de la Escuela PUCV son el ejercicio y puesta en marcha de la relación poesía, oficio y continente. Son llevadas adelante, hasta el día de hoy, año a año, en temporada de primavera, por cada Taller o grupo de Talleres, que corresponde a un grupo de estudiantes y profesores de arquitectura o de diseño de cada uno de los niveles de ambas carreras. A su paso por la Escuela PUCV, un estudiante realiza mínimo 4 o 5 Travesías.

Por mi parte, desde el año 1984 hasta la realización de este escrito he realizado 31 Travesías por el continente americano: Argentina (6), Brasil (3), Bolivia (3), Chile (12), Ecuador (3), Perú (1) y Uruguay (3). Desde el año 1984 al año 1988 junto al grupo de cofundadores de la Escuela PUCV: el escultor Claudio Girola y los arquitectos Alberto Cruz y Miguel Eyquem, y sus talleres de Diseño Gráfico y Arquitectura respectivamente como profesora ayudante. Luego de ello y hasta el día de hoy, como profesora de Taller, conjuntamente con diferentes talleres de arquitectura y de diseño industrial, en algunas de las cuales han participado directamente tanto poetas y escultores profesores de la Escuela PUCV, y en una de ellas un artista invitado.

Respecto a la orientación de las Travesías, a veces son motivadas por los contenidos propios de cada Taller, otras motivadas por alguna invitación externa, y en ambas, la escritura poética de los libros *Amereida*⁷⁷ se despliega en muchas Travesías, como punto de partida para la reflexión y experiencias materiales.

En algunas ocasiones se suman también escritos y actos poéticos previos a las Travesías vinculados al sentido que motiva la indicación poética de los versos

⁷⁷ Me refiero a *Amereida* Volumen Primero; *Amereida* Volumen Segundo, VV.AA. Editados por Taller de Investigaciones Gráficas, Escuela de Arquitectura UCV, 1986.

de *Amereida*, sugeridos y llevados adelante por los poetas con algunos talleres o bien, con la escuela toda.

Se trata que el oficio, y en este caso me referiré al Diseño en la Escuela PUCV, ejercite su oficiar en Travesía, haciéndose a la tarea de construir sus obras a través de la interpretación de la palabra poética de *Amereida*, la cual propone un horizonte de abertura creativa ante el continente. El oficiar del diseño operará entonces, interpretando la palabra poética y dándole casa a la escritura. Ello implica también, darle casa a una palabra poética que se ha dado también en la oralidad de los actos.

El oficio del diseño en Travesía opera con una *praxis* de lo leve. La levedad entrega un camino creativo de ejecución para que la palabra poética esplenda y cobre forma, sin requerir de grandes empresas, de tal forma que de cabida a la donación implícita en cada Travesía.

La Travesía es una construcción nacida de la poesía que han llevado adelante los oficios de la Arquitectura y los Diseños en la Escuela de la PUCV, en el horizonte de la donación. Lo que la Travesía realiza está ordenado por aquello que se dona a los habitantes del lugar. Sean estos habitantes interlocutores directos, la gente que habita en la proximidad a la obra cuando los hay, o sean habitantes potenciales con los que no se alcanza a tener interlocución en el caso de una extensión baldía. (JOLLY, 2012, p. 89)

Una Travesía dona aquello que corresponde a su propio oficiar, y en el caso del diseño, dona obras haciendo posible y dando curso a lo que aún no tiene ocasión de diseño. En este sentido, una Travesía se acerca a lo que Badiou señala como “sitio de acontecimiento”, es decir, aquello que solo puede ocurrir fuera del orden de los sucesos de la vida diaria. Luego, si ella es donación y tal donación se realiza en el tiempo extraordinario de un viaje, su característica de irrupción la hace aún más cercana a que “el acontecimiento no solo se produce en el sitio, sino también a partir de lo que suscita lo impresentable de ese sitio” (BADIOU, 1999, p. 216), es decir, aquello que hace posible que se provoque.

Ahora bien, las Travesías se fundan en oír la palabra poética de *Amereida* que canta una posible realidad americana, permitiendo una instancia de concreta abertura para el oficiar de los oficios. Al ser poética, ella es una temporalidad sin término, abierta y sin ninguna garantía, tal como lo indica la sentencia “el camino no es al camino”, asumida por Iommi, junto a su Hermandad Orquídea. En este sentido, lo que expondré a continuación son las nociones que hacen posible que lo que se ha dado en las Travesías de diseño, dado su origen poético, puede ser

presentado como acontecimientos de diseño más que como obras. ¿Qué es aquello que hizo posible los acontecimientos de diseño en las Travesías?

A continuación, presentaré algunas nociones que responden a esa pregunta, ellas estuvieron presentes ya en la Santa Hermandad Orquídea [el cada vez de su partir]; en el momento de la refundación de la Escuela PUCV [lo en común], en las Phalènes [los hechos fortuitos] y en la Travesía de Amereida [el desconocido]. Estas, en mayor o menor medida, están también presentes en las actuales Travesías, animando y provocando “acontecimientos de diseño”, ello se explica, pues estos corresponden a insistencias creativas, ocasiones, situaciones u objetos que aún reuniendo cierto grado de imprevisibilidad y desventaja se hacen presente y se materializan, experiencias en sí mismas no repetibles, pero si reiterables. Sustentados por una heredad creativa, a través de nociones poéticas que pertenecen a la tradición de una postura poética, ellas presentan un posible camino al pensamiento del oficiar del diseño en condiciones no habituales otorgado por las Travesías de la Escuela PUCV.

Para poder explicar las nociones poéticas implícitas en el oficiar del diseño en Travesía, voy a tomar cuatro que ya han sido parte de las experiencias presentadas en los capítulos anteriores, con las cuales quiero manifestar su continuidad creativa en las actuales Travesías.

5.1.

El desconocido como dimensión poética

Vamos a considerar como punto de partida la palabra poética de *Amereida*, y lo que ella nos indica:

cada nombre contiene su desconocido
 ¿Qué puede entonces urdir un alfabeto máquinas
 del verbo si un brote fragua en vocablo su trans-
 luz?
 ¿Dónde un nombre
 o nacimiento?
 ¿No nacemos en los desprendimientos?
 (VV.AA, 1986, p. 128)

Este verso es muy significativo, afirma la noción de “desconocido” contenida manifiestamente en “cada nombre” y nos pone de lleno en la encrucijada del nombrar, y para ello se pregunta por ese nombrar con la pregunta ¿Qué puede entonces urdir un alfabeto máquinas/ del verbo si un brote

fragua en vocablo su trans-/ luz? Dejándonos entrever, que la pregunta alude a que los nombres aparecen, más allá del “urdir un alfabeto” y de las “máquinas del verbo”, es decir de sus significados. Los nombres aparecen encubiertos en, “si un brote fragua en vocablo su trans-luz”, es decir, en el sentido que el mismo nombre guarda y “fragua” para dejarse ver. Lo que aquí acaece, es el “nombre o nacimiento”, donde lo obvio o significado, desoculta el sentido o desconocido que contiene. Luego, podemos avanzar, en la pregunta por el desconocido de América que es la sustancia poética que impulsa a una Travesía. Habitualmente decimos entre nosotros, “partimos de Travesía”, y en ese partir resuena una cierta épica, la de muchos que parten, aquella que reúne a toda una Escuela, y resuena también con el último verso del fragmento citado en su pregunta ¿No nacemos en los desprendimientos? Pues todo partir conlleva un comienzo y un abandono.

El desconocido como dimensión poética nos da su primera luz cuando decimos “partir”, por ello, ese momento se distingue las más de las veces, con un acto. Acto de partida lo nombramos, y es quizá el obrar más leve dentro de una Travesía, con él que se da forma a ese abandonar, por ejemplo, la casa-escuela, la ciudad, el pacífico, para adentrarse cual “salto” a ese comienzo o inicio de la Travesía.

Distintos son los modos de abordar la noción poética de destino de una Travesía, pues ellos se fundan en la libertad con que una comunidad de profesores y estudiantes operan y reflexionan respecto a ese partir: por ejemplo, si destino y realización material corren suertes iguales (Travesía al paralelo 33°, Hermenegildo, Brasil); si uno es provocador del otro (Travesía a los grandes ríos, Travesía a San Andrés, Chile) o si corren suertes distintas (Travesía de las tres capitales, San Francisco, Argentina), asuntos que quedan aún abiertos dentro de la marcha de las travesías y que podrían dar pie a futuros estudios.

En la Travesía a San Andrés, que corresponde a la primera serie de Travesías iniciadas el año 1984, orientación y destino surgió de la invitación del poeta Godofredo Iommi a los talleres de la Escuela PUCV quien señaló partir a lo extremo del continente como noción abierta a la interpretación de cada taller y propuso también, abrir azarosamente el texto poético de *Amereida* en alguna de sus páginas y leer lo que allí se indicase, juego al que cada taller se entregó.

La Travesía a San Andrés del año 1984, se unió al juego propuesto por el poeta, y acometió entonces el destino con lo que el verso encontrado al abrir *Amereida* le señaló:

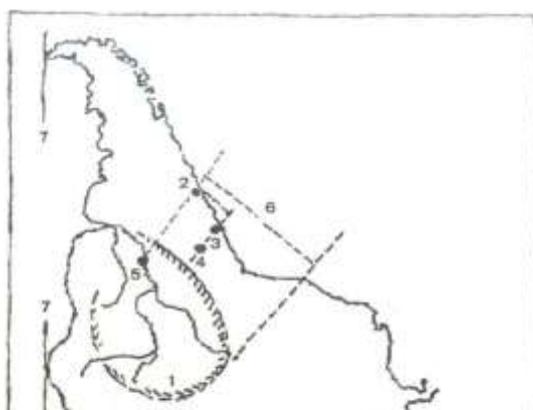
Y partido
 a los grandes ríos
 el soldador cruel y raso
 da lucidez a la piedra

-como una lágrima-
 -vigor de las miserias-
 -aptitud de mi sombra-
 bebe
 y marca
 su inscripción

Se interpretó como indicación poética el “ir a los grandes ríos. Al más próximo: al Paraná” (VV.AA, 1988, sección 8a), ello implicó, dadas las distancias y posibilidades de traslado de un número considerable de estudiantes, realizarla en dos tramos sucesivos, “el primer viaje parte a encontrarse con el afluente más próximo de la hoya hidrográfica del Paraná: el río Salado. Y llega al paraje cordillerano San Andrés” (Ibíd.) ubicado en el eje del tráfico vial entre la ciudad de Copiapó en Chile y de Catamarca en Argentina. El segundo viaje, partió “al curso del río Paraná, en su punto más próximo [...] la ciudad de Rosario” (Ibíd.)

En este dibujo [78] se confirma una mirada cuyo objetivo ciertamente es reconocer la pertenencia a un territorio mayor y demostrar el carácter continental del desplazamiento, donde el destino no corresponde a un término, sino que se presenta como un gran territorio que abraza situaciones específicas como una gran hoya hidrográfica, ciudades del Pacífico y del Paraná, un desierto, una cordillera y los dos océanos

[78] Dibujo de Alberto Cruz. *Amereida, Travesías 1984 a 1988*. Sección 8a.



[79] Obra: Plazoleta, Travesía San Andrés, Chile, 1984.
 Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño, PUCV.



[80 - 81] Poema tallado en piedra liparita canteada. Travesía San Andrés, 1984.
 Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño, PUCV.

También la orientación de una Travesía puede surgir del presente que le toca vivir. En pleno mes de septiembre de 2003, con motivo de la celebración de los 400 años de la Orden Franciscana en América, dos talleres, uno de diseño gráfico y otro de diseño industrial se dan al propósito de elogiar lo celebrado: la Orden en América y la figura de San Francisco a través del poema *Cántico a las Criaturas*. Lo que motiva ese vínculo viene de una práctica ya consolidada en la Escuela PUCV, que es la de celebrar con un acto cada año el día de San Francisco. Como un modo de elogiar lo celebrado, esta Travesía se propuso asegurar la presencia del poema en un exterior público de alguna ciudad o poblado que llevase su nombre. Se eligió la ciudad de San Francisco en Córdoba, Argentina, centro neurálgico de carreteras en el continente, las cuales dirigen a Brasil, Paraguay y Uruguay, como también a la capital argentina de Buenos Aires. Esta situación permitió asumir un gran periplo que se detenía en tres capitales americanas: primero Asunción, luego Montevideo y finalmente Buenos Aires, por lo cual la nombramos Travesía de las tres Capitales.

Luego de pasar por Asunción, nos dirigimos hacia Montevideo. Portábamos una obra en base a columnas de madera que soportaban unas láminas de vidrio donde iba escrito el poema. Sin embargo, ella es requisada a nuestra entrada a Uruguay por no contar con la certificación de las piezas de madera con que estaba diseñada. Ante el estupor de nuestros alumnos, debió quedar en esa aduana. La Travesía avanza a Montevideo, luego Buenos Aires,

ahora solo contamos con la escritura del poema en los vidrios. Atardar el encuentro con San Francisco de Córdoba, eludiendo la vía directa, fue sin duda, darle forma al modo de aproximarse al destino para así entrar al reino de la creatividad, pues se trata de “poder palpar y experimentar una medida de lo que una gran ciudad capital puede entregar, para reconocer ese vigor de obra urbana como un modo de anticiparse al destino final”⁷⁸. Podríamos decir que padecimos el abandono del material, la cual no podíamos rescatar, pero no el de la obra. Llegados a la ciudad de San Francisco, se aborda nuevamente el diseño de las piezas que recibirán el poema, cuya materialidad se hace compatible con las violentas condiciones climáticas de viento y lluvia que pudimos experimentar a nuestra llegada. El periplo de esta Travesía, permitió acrecentar la experiencia de lo observado en las capitales, muestra de ello es el cambio de materialidad y sus terminaciones, abordadas todas en un lapso de tres días de ejecución y uno de proyección. Reinventadas en metal, el centro del oficiar fue colocado en levantar la mirada del que leyese el poema, levantarla a ese cielo que el mismo poema canta en uno de sus versos. Propuesta realizada y presentada a los concejales de la ciudad, la cual es aprobada por unanimidad, ofreciéndonos dos lugares para su emplazamiento: al lado de la Catedral o bien en el Jardín Botánico, ubicado en pleno centro de la ciudad. Nos decidimos por este último, en coherencia con la austeridad del santo y la protección que el lugar ofrecía. Nuestra obra la habíamos presentado y nombrado Oratorio para el peregrino, nombre que incluye ese acto de detención implícito para entregarse a la lectura detenida de un poema. Cinco columnas de perfiles recibieron el poema, las cuales lo ubicaron dispuesto en su coronación, conforme a dar forma al encuentro de quien camina y al alzar la mirada, pueda entregarse a la lectura detenida de sus versos en la transparencia de los vidrios, cual cielo de lectura.



[82] Obra, Oratorio para el peregrino. Travesía San Francisco, Argentina, 2003

⁷⁸ Examen Taller de Travesía 2004. Documento personal.

Archivo Histórico José Vial Armstrong. Escuela de Arquitectura y Diseño, PUCV.



[83 - 84] Vistas módulos fierro pintado y coronaciones con láminas de vidrio.
 Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño, PUCV.



[85] Detalle de la escritura del poema en cada una de las láminas de vidrio.
 Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño, PUCV.

En la Travesía a Hermenegildo, del año 2004 en Brasil, nuevamente realizada por Talleres de Diseño Gráfico y Diseño Industrial, la destinación de la Travesía surge de las premisas del oficio y de la poesía. Los dos talleres en cuestión se encontraban realizando trabajos de observación del horizonte en la ciudad de Valparaíso, tanto el horizonte natural ante el mar, como el horizonte reconstruido que la ciudad le proporciona al habitante en su vida diaria. Estos hechos espaciales se los vinculó con los nombres que le da el poema *Ameréida* a los dos océanos: al Océano Pacífico lo nombra: Aventura; al océano Atlántico lo nombra: Luz. Haciendo un juego con los versos nos lleva a decirnos entonces, que iremos desde este borde pacífico a esa luz del otro lado del continente, allá en el atlántico. Es así, que la pregunta por la destinación nuevamente la vinculamos

a un verso de *Amereida* “¿Dónde un nombre o nacimiento?” (VV.AA, 1986, p. 128) al que respondemos: “en lo semejante de un borde y en lo equivalente de un paralelo; allí donde la luz amanece, en el atlántico, nosotros llevaremos la luz atardecida del pacífico”⁷⁹, esto es en Hermenegildo, 33° latitud Sur, misma latitud que la ciudad de Valparaíso, pues se trata aquí, de un calce entre las dos orillas. Luego, las materializaciones de luz realizadas por ambos talleres de diseño en este borde pacífico se portarán al otro borde del continente y se instalarán cual signo de la reunión de las dos orillas.



[86] Acto de entrega de la Obra Umbral de las dos orillas, Travesía Hermenegildo, Brasil, 2004.



[87–88] Vistas hacia el mar Atlántico. Travesía Hermenegildo, Brasil, 2004.

⁷⁹ Examen Taller de Travesía 2004. Documento personal.



[serie 89] Detalles de la Obra. Travesía Hermenegildo, Brasil, 2004.

Para adentrarse a la dimensión poética de desconocido que presento en estas Travesías es necesario recurrir a la palabra poética que en *Amereida* nos indica:

travesía
 en cuya suerte
 la amenaza de lo oculto
 se dé a luz de canto (VV.AA, 1986, pg. 26)

Un modo de interpretar este verso es que una construcción se realiza ante el desconocido que permanece como tal, pues no es algo que después de abordado, se le conoce. Por ello, que el desconocido esté fuertemente ligado a una destinación en estas tres Travesías nos indica que surge como una orientación y abertura, y no como conclusión o cierre.

Por ejemplo, en la Travesía a San Andrés, esa abertura es un partir hacia el oportuno calce de la palabra poética de *Amereida* y su vínculo con un territorio mayor; en la Travesía a San Francisco, es el calce de la ocasión de la celebración de un Santo y una ciudad americana que lleva su nombre; y en la Travesía a Hermenegildo es el calce de dos orillas de este continente americano, todas ellas, bien se entiende, en el juego de relaciones que la poesía abre al oficio inaugurando ese camino de calce con lo que él construye.

Para ello, es necesario considerar tres actitudes presentes en la destinación de las Travesías descritas: primero una actitud abierta de aceptación “del otro”, que fue la invitación del poeta a disponerse al juego propuesto por él [Travesía a San Andrés], lo cual provocó relaciones inéditas del continente y sus “grandes ríos”; segundo, una actitud de elogio a un Santo [Travesía a San Francisco], la cual renovó el vínculo inherente de una tradición íntima de actos de la Escuela PUCV, la que es llevada al presente de una celebración mayor en América; y una actitud de reinventar a través de la interpretación de la palabra poética y su

relación con el quehacer del oficio [Travesía a Hermenegildo], lo cual generó la ubicación de un gran signo que señaló a un pueblo el calce de su orilla atlántica con la orilla pacífica de la ciudad de Valparaíso. Ninguna de estas afirmaciones son la consecuencia de una construcción donde se pueda describir una relación de causa y efecto, sino son a la manera de un juego de relaciones libres, son atribuciones. Se le atribuye, por ejemplo, un valor libre no cuantificado a la posible relación entre las orillas a la misma latitud entre los dos océanos. Este hecho creativo no tiene ninguna consecuencia previsible. Hasta ahora para los oficios que acometen la Travesía tiene solo una verificación al emprender esta suerte de juego que se juega una única vez, esta verificación es su fecundidad. Plantearse ante el continente americano bajo la luz de la poesía de *Amereida* con la invención de la Travesía tiene como fruto estas obras efímeras que se donan al lugar y sus gentes.

5.2.

Lo en común⁸⁰ como dimensión de consentimiento

Las Travesías se realizan anualmente, dentro de un lapso de tiempo acordado por la totalidad de académicos de la Escuela PUCV, generalmente entre los meses de octubre y noviembre, dentro del cual cada grupo determina su calendario de Travesía, trasladándose a algún punto de América -las más de las veces por tierra o bien por aire, según sea lo estimado y que garantice el espíritu de ella- en el cual se realiza una obra, un acto u otra materialización. La particularidad de ese grupo de Travesía es que son profesores y alumnos que corresponden a uno o más cursos de “Taller” de una o más disciplinas, aquí de la arquitectura, el diseño industrial y el diseño gráfico, con la presencia a veces, de poetas, escultor, o bien de invitados, que se reúnen para una acción y reflexión en común y con un mismo propósito.

Sin embargo, para que se cumpla todo lo anterior, se requiere que los estudiantes participen de esta aventura creativa a la cual son invitados,

⁸⁰ En relación a ello Godofredo Iommi señala: “El juego, como tal, es, de suyo, en su jugada, indiscutiblemente una “obra” pues él se hace, se abre para que esplenda la aparición de la *poiesis* misma del aparecer. Además, lo propio de un juego –que es de suyo “obra”– hecho por todos –cualquiera– es que admite en su regla, elementos, formas, y a todos, desde un mínimo hacer a un mayor hacer en orden a complejidades.” En *Segunda Carta sobre la Phalène*, Taller de Investigaciones Gráficas, Escuela de Arquitectura UCV, 1984.

consintiendo respecto del destino y afanes que el grupo de profesores les propone, asunto que es libremente aceptado. Cabe señalar, que paralelamente cada Taller de la Escuela PUCV emprende una, por tanto, la invitación está dentro de un quehacer del cual la totalidad de los estudiantes y profesores participan.

El consentimiento de profesores y de los estudiantes está implícito en las Travesías, responde a la voluntad de participar junto a otros de una acción mayor, la cual se despliega a través de muchas otras que la posibilitan, implica ser parte en cualquiera de los procesos de esa construcción conjunta, la que se hace propia y de todos a la vez, pues no existe autoría individual adjudicable, es enteramente de todos y cada uno. El consentimiento supone el desafío de lo que emprende, pues aún no acontece, con ello, supone también el encuentro, como expresa Nicolescu, del propio lugar:

“Cada ser tiene su lugar y puede ser feliz si guarda su propio lugar. No hay un lugar más degradante que otro, un lugar más envidiable que otro. El sólo lugar que nos conviene es nuestro propio lugar, y es único, en la medida en que cada ser humano es único. Pero encontrar nuestro propio lugar, por conformidad entre nuestro ser interior y nuestro ser exterior, es un proceso extremadamente difícil, que una sociedad fundada solamente sobre la efectividad vuelve prácticamente imposible. Siempre queremos el lugar del otro.” (NICOLESCU, p. 79)

Luego, es en la coyuntura creativa de una Travesía, fundada en la pura gratuidad y lejos de la efectividad, que se consiente -cual acto amoroso, pues tiene en su raíz la palabra sentimiento- a la obra entre manos, que bien podríamos decir, se consiente a un acto de transgresión, la que en palabras de Nicolescu “...abre un espacio ilimitado de libertad, de conocimiento, de tolerancia y de amor.” (Ibíd, p. 61)

Así, lo en común adquiere una connotación de un “más”, que siguiendo la noción de “mundo común” (ARENDRT, 1993, p. 67) de Hanna Arendt, podríamos decir que añade “más perspectivas”, “más aspectos”, que en el caso de la Travesía se advierte con la presencia de individuos [arquitectos, diseñadores, poetas, artistas y estudiantes] cuya posibilidad de acción tiene la peculiaridad que se da en la urgencia deliberada de un tiempo y espacio que no es el habitual y además, concernidos en afanes comunes y convocados a un mismo propósito en cada Travesía.

En las Travesías, lo en común tiene al menos tres características: el vivir en común, el obrar en común y el celebrar en común.

Si bien la Travesía tiene un tiempo acotado, la expresión vivir en común se refiere a considerar las necesidades básicas de alimentación, descanso e higiene - al menos en lo referido a las jornadas compartidas en un viaje o estadía- como acciones de un *quantum* de individuos que desbordan la noción de espacio y tiempo individual. El vivir en común está resguardado por una economía de austeridad y prudencia, pues aquí se trata de costos asumidos por cada uno de los estudiantes. Tal cálculo no adolece de la distinción y el esmero hacia la singularidad⁸¹ de cada Travesía, dando cabida a acciones que se organizan entre profesores y estudiantes conformando grupos de trabajo. La siguiente tabla muestra los grupos de trabajo necesarios para una Travesía y las tareas que estos previamente abordan y también durante su realización:

Tabla 5. Grupos de trabajo en Travesía

NOMBRE DEL GRUPO	LABORES O TAREAS
1 GRUPO RUTA	A cargo del recorrido o ruta, si es terrestre y una vez hecho el análisis de propuestas más favorables, dialogan con los choferes para ajustar horarios de aduanas, estados de las rutas, atajos considerables, zonas de conflicto, paros, bloqueos carreteros. Son los encargados de definir la ruta, kilometraje, costos de combustible, tipo de recorrido, calidad de los buses, todo ello ajustado al propósito de cada Travesía.
2 GRUPO DOCUMENTOS	A cargo de la documentación colectiva, confeccionan las listas del total del grupo para entrega en aduanas y controles policiales en ruta. Son los que portan cartas de presentación institucional otorgadas por autoridades académicas. Verifican cédulas de identidad al día como también pasaportes.
3 GRUPO PRESUPUESTO	Son responsables del presupuesto total, que corresponde a la cuota de cada integrante de la Travesía. El mayor porcentaje de gastos corresponde a transporte, luego alojamiento y alimentación, y finalmente obra, reservando del total un porcentaje para imprevistos.
4 GRUPO ALIMENTACIÓN	A cargo de manejar y determinar el costo diario para la alimentación de tres comidas: desayuno, almuerzo, cena; incorporando también colaciones en los tiempos intermedios en ruta o en la estadía. Este grupo confecciona el menú para la totalidad del tiempo de Travesía. Realiza las compras y los embalajes siendo habitual que sean hechos para cada día o jornada. Organizan el abastecimiento junto con el instrumental necesario para la preparación y consumo. Inicialmente este grupo entrega la pauta de cocina, labores que se van delegando día a día, haciendo una rotativa de modo que nadie quede excluido. Un hecho extraordinario y de gran despliegue es el brindis o banquete final que corresponde a la celebración del término de la obra, a la cual se invita a la comunidad.
5 GRUPO ALOJAMIENTO	A cargo de las condiciones e instalaciones de los lugares a los que se llega, ya sea espacios urbanos, rurales o un descampado. Entendemos por instalación los servicios otorgados por otros, ya sea en interiores :colegios, gimnasios, cabañas, galpones, etc. O bien exteriores: terrenos, campings. En este último implica ajustar desde lo individual a lo colectivo, desde un campamento y su carpas personales a las grandes carpas -aula, con instalaciones de cocina, espacios de trabajo y espacios de baños, ajustados a las condiciones climáticas del lugar.

⁸¹ Cada año, libremente se reúnen uno o más talleres para la realización de una Travesía. Unidos ya sea por el origen o palabra poética, por la destinación o bien por la generación de una obra.

6 GRUPO EQUIPAJE ESTIBA

A cargo de las dimensiones y peso de nuestro equipaje personal y embalajes colectivos dependiendo del medio de transporte, terrestre, aéreo o marítimo. Informa restricciones aduaneras, certificaciones. Cada medio de transporte tiene sus propias condiciones de estiba las cuales mal realizadas tiene serias implicancias.

7 GRUPO MEDICAMENTOS

A cargo de la salud del cuerpo. Realiza fichas médicas individuales y gestiona seguros de salud en viaje. Adquiere un completo botiquín con medicamentos básicos. Aprendizaje en cursos de primeros auxilios. Llevan el control de los recintos de salud pública y privados en todo el transcurso de la Travesía y sobremanera donde esta se detiene.

8 GRUPO OBRA

A cargo de relacionarse en un diálogo creativo con los profesores, generan los primeros bosquejos o aproximaciones a la obra, pasos que permiten un cálculo estimativo para un presupuesto y compras de materiales. Son los encargados de desarrollar las planimetrías digitales o render, prototipos o maquetas en programas ad hoc para ser expuestos a debate tanto a la intimidad del taller como a municipios o personas de comunidades que nos reciban. En obra son los que dan las primeras directrices a través de levantamientos o trazados.

9 GRUPO HERRAMIENTAS

A cargo de la recopilación y abastecimiento de todas las herramientas para la confección de un nutrido pañol que es custodiado durante toda la Travesía. Dependiendo del lugar elegido puede ser más complejo como requerir generadores eléctricos, opción de doble propósito, poder trabajar con herramientas eléctricas, acelerando el proceso constructivo y de noche la necesaria iluminación para las faenas propias del campamento. Cuida de las herramientas colectivas, cada estudiante de las propias que son las que permiten trabajar en obra de forma independiente.

11 GRUPO ASEO

A cargo de adquirir todo lo necesario para mantener constantemente los espacios comunes higienizados, durante el traslado y ocupación de espacios durante las largas jornadas de viaje. En campamento, a cargo de organizar el uso de los artefactos o artículos de aseo siendo la preocupación mayor mantener los alrededores limpios y el delicado cuidado de baños al cual se compromete toda la Travesía.

12 GRUPO ÁMBITO

A cargo del ocio de la Travesía. Proponen y organizan invenciones creativas que marcan de otra manera el día a día de este nuevo tiempo que se emprende en Travesía. Llevan a cabo los actos, y toda la ejecución de uno o varios elementos que permita que el juego se realice, en los recitales de poemas o lecturas, o bien la presencia de películas y música.

13 GRUPO REGISTRO

A cargo del registro diario fotográfico o video, que se vuelve más exhaustivo y de calidad en la obra realizada. Los estudiantes poseen una carpeta o bitácora en la cual llevan un registro de estudio desde su propia experiencia. Ambas recopilaciones permiten conjuntamente poseer una documentación, la cual, en los últimos años, nos otorga material para ser expuesto en aulas o presentaciones audiovisuales en exámenes o bien para artículos en revistas.

Es así, como regidos por un sentido mediador de las exigencias de un viaje, que aquí se trata de los imprevistos, y cómo éstos son abordados de manera que la Travesía se cumpla, un grupo de casi un total de ochenta alumnos y tres profesores de Talleres de Arquitectura y Diseño Gráfico, parten de Travesía desde Viña del Mar, Chile, a Santa Cruz de la Sierra, Bolivia (1991) con un cálculo de al menos cuatro días hasta su destino. Sin embargo, por causa de tormentas y anegaciones en rutas argentinas, cruces fronterizos con exigencias implacables de certificaciones, rutas bolivianas inciertas, donde desfiladeros de curvas cerradas y suelos de tierra poco asentada provocaron un dilatado tránsito hasta el altiplano, tornando el recorrido con bastante dificultad y aumentando

casi al doble el tiempo calculado de arribo al destino final, el cual sólo se aligeró finalmente en la selva, ya cercanos a Santa Cruz.

En estas condiciones de orden externo ¿Cómo hacer de lo desfavorable algo favorable? La Travesía en su libertad creativa, no privilegia ni evade tareas que sostienen el vivir en común, por tanto, cuidar de la efectividad del reposo nocturno en un viaje; de las sucesivas comidas; de la higiene que provee el aseo, o de la apropiada disposición del cuerpo al ejercicio diario, bien se diría, de las condiciones de orden interno, significa concebirlas como suertes iguales, con invenciones y ajustes propuestos por cada grupo.

La peripecia de estos eventos, atravesaron vida y trabajo de las dos semanas siguientes de Travesía, pues significó una readaptación permanente respecto a cálculos previos, creando una atenta disponibilidad a los cambios y acciones no previstas, en los que el riesgo del error y de los aciertos no estuvo ausente. Es esa libertad en el oficiar la que permite que la experiencia formativa en una Travesía, sea asumida con flexibilidad, asunto no menor, si consideramos que se está dentro de un ámbito universitario. Basarab Nicolescu en su *Manifiesto de la Transdisciplinariedad*, expone lo siguiente:

Aprender a conocer también quiere decir estar capacitado para establecer pasarelas –pasarelas entre los diferentes saberes, entre esos saberes y sus significaciones para nuestra vida de todos los días; entre esos saberes y significaciones y nuestras capacidades interiores. (NICOLESCU, p. 109)

En Travesía, la vida en común de todos los días hace presente el trance de los impedimentos de esta tierra americana, en *Amereida* podemos leer:

sólo se consuela la tierra sólo se logra suelo cuidando del abismo
sólo es suelo lo que guarda el abismo lo que da cabida a la irrupción y
proporción al trance (VV.AA, 1986, p. 160)

Entonces, “nuestra vida de todos los días” ¿Construye pasarelas suficientes para estar o permanecer en trance? Quizá las Travesías nos den unas pistas. El vivir en común demandado por eventos externos como internos y amparado en la libertad otorgada por un tiempo y un espacio transitorio, da “cabida a la irrupción” que no privilegia ni evade tareas y acciones, constituyendo uno de los rasgos más significativos en la peripecia cotidiana de una Travesía.

Ahora bien, como segunda característica de ese en común presente en las Travesías está el obrar en común, el cual implica asumir deliberadamente el “hacerse de la Travesía”, abierto a cualesquier taller o grupo de talleres de la Escuela PUCV u otros posibles invitados y con ello deliberadamente, a técnicas y

habilidades en pos de ese ir haciéndose del proyecto como de la obra, con las exigencias, como ya ha quedado expuesto, del acontecer diario como de los imprevistos. De ese modo, los distingos individuales de cada disciplina se cruzan con aquellos de la inmediatez de las acciones, por ello en las Travesías la acción conjunta no es “la integración de artes y quehaceres que se organizan en mesas redondas como idénticos” (VV.AA, 1991, sección8e), sino que lo que los reúne es la pregunta por el obrar ante lo aún por hacerse, que es la poética que los impulsa, y es entonces desde allí que la acción conjunta cobra forma entre muchas manos.

En cada una de ellas han participado generaciones de estudiantes de diseño, muchas veces junto a arquitectos, otras tantas junto a poetas, escultores, y unas pocas junto a pintores y grabadores.

La relación de las Travesías con las artes pictóricas tiene su origen en la primera Travesía de 1965, con la presencia del pintor argentino Jorge Pérez Román, y luego en 1984, con el arquitecto, pintor y profesor de Diseño Gráfico de la Escuela PUCV, Francisco Méndez. Este último dio cabida al espacio pictórico inicialmente en los cursos de Taller de América⁸² realizados entre las décadas del 70 y 80, a través de soportes móviles, de carácter sígnico. Méndez nombrará más tarde de forma tentativa a sus realizaciones “pintura de presencia” (MÉNDEZ, 2003, p. 134), la que más tarde se vinculará a las experiencias de Travesías que él participó hasta el año 1988.

La filiación del obrar pictórico a las Travesías, es una dimensión a la cual se anhela, como lo es también, contar con el obrar escultórico dentro de una Travesía. El escultor Claudio Girola, tuvo la invención de hacer para cada ocasión de Travesía un conjunto de obras, que ponían en juego cada vez, el cálculo escultórico al cual él se entregaba. Por su parte, el profesor de la Escuela PUCV y escultor José Balcells (1947-2016), puso en marcha, una serie de esculturas en madera para cada ocasión de Travesía, cuyo centro era la construcción del grandor americano, a las que él mismo nombró “extensión americana”. La pintura en Travesía se ha dado a través de acciones pictóricas, in situ, es el caso de las realizadas por Francisco Méndez en el extremo sur del continente, en Cabo Froward, Chile, y las realizadas por el pintor y arquitecto

⁸² El curso Taller de América es el actual curso Taller de Amereida, presente en el currículo de las carreras de Arquitectura, Diseño Gráfico y Diseño Industrial de la Escuela PUCV.

Hernán Cruz, invitado a Travesías de Talleres de Arquitectura (2010 y 2011) y Travesía de Taller de Diseño Gráfico (2013).

Como ejemplo de tal filiación del obrar pictórico, presentaré la Travesía que fue realizada a Punta Arenas por el Taller de Diseño Gráfico el año 2013. La poética que animó esta Travesía surge de un homenaje al arquitecto Alberto Cruz Covarrubias, quien había fallecido recientemente. Se contaba con su bitácora inédita de la Travesía Amereida, la cual se inició justamente en esa ciudad de Punta Arenas el año 1965. Ella contiene croquis, observaciones, poemas y textos que van revelando el territorio americano. El Taller de Diseño Gráfico, se dispuso a darle casa al dibujo y a la escritura del arquitecto y construirle un nuevo formato para la lectura de alguna de sus páginas. Se diseñaron doce grandes soportes que dentro de un mismo montaje expositivo presentaban dos eventos de suyo distantes. Ello surgió en el anhelo de otorgar al registro gráfico de la bitácora de viaje un acto que presentara en tiempo presente la poética de actos poéticos que impulsó la experiencia de cruce por el continente americano. Para ello, mientras por una de sus caras se exponían todas aquellas páginas de la bitácora que correspondían a los contenidos de ruta de Punta Arenas y Tierra del Fuego, por su otra cara, se dejaba el blanco para que el pintor Hernán Cruz realizara in situ su interpretación pictórica del territorio austral cual archipiélagos que encierran y abren paso a los mares y al estrecho de esa región de Magallanes.

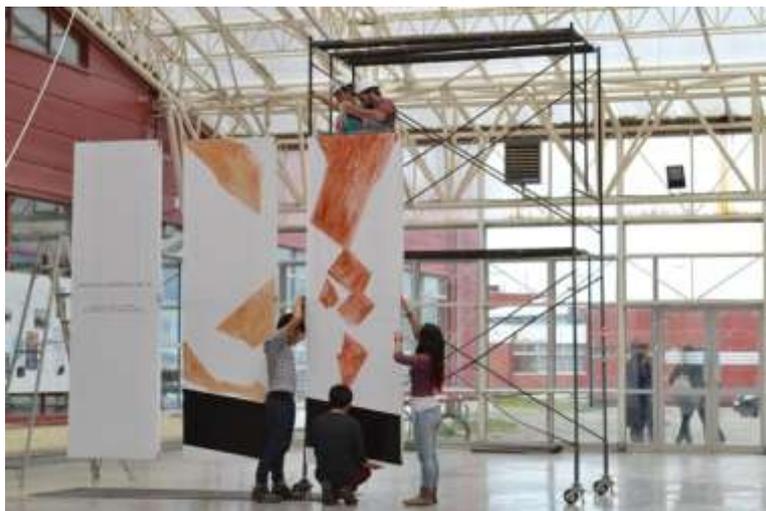
Godo [el poeta Godofredo Iommi Marini] siempre hablaba del Pacífico como un desconocido, [...] entonces, una de las maneras para comprenderlo es a través de estas señales, entender lo que son los archipiélagos, estas doce cartas son eso.⁸³

Lo que realiza el pintor es una abstracción, la cual requiere de una presentación que permita quedar ante el secreto de su forma, pero debemos aclarar, que estas “señales” corresponden al *quantum* de lo que nombraremos cartas a gran formato de la Phalène que intentábamos realizar, en el espíritu que ellas fueran interpretadas por los invitados al acto.

Quien la ve tiene que poder decir algo de ella, que es distinto a ver una pintura, la pintura no es para que alguien inmediatamente diga algo, pero en una Phalène, la palabra es inmediata, no puede demorar...⁸⁴

⁸³ Palabras de Hernán Cruz para la edición *Travesía a Punta Arenas, 2013*, proyecto realizado por el Taller de Tercer año de Diseño Gráfico, Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV.

⁸⁴ *Ibíd.*



[91] Montaje de la exposición en Travesía Punta Arenas, Chile, 2013.



[92] El pintor Hernán Cruz, en Acto Travesía Punta Arenas, Chile, 2013.



[93] El poeta Carlos Covarrubias, en Acto Travesía Punta Arenas, Chile, 2013.

Par dar curso a la Phalène se había invitado al poeta Carlos Covarrubias, quien en esa misma fecha arribaba a la ciudad de Punta Arenas junto a otro

grupo de Travesía. El acto y montaje expositivo se realiza en el recinto de la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Magallanes, institución que nos acoge y facilita por 9 días el Hall Central de esa casa de estudios. Se inicia con una presentación que dice quiénes somos y lo que hemos realizado, luego el poeta abre al tiempo poético de la Phalène convocando a los invitados al juego de interpretar con vocablos y no frases, una a una las doce cartas pintadas. Esta interpretación debe ser confirmada por el resto, luego de lo cual el poeta escribe lo dicho en cada una de ellas. Finalmente, con todos los vocablos escritos en cada una de las cartas, el poeta incorpora las conectivas que los reúne dando lugar al poema, donde lo dicho por cada cual, es presentado con un nuevo sentido. El poema es leído a viva voz sellando el acto. El desarrollo de la Phalène se centra en la oralidad, por tanto, es un acto fugaz, sin repetición, se agota en sí mismo una vez leído el poema, que es su término. El poema del acto fue el siguiente:

oro aún
 ¿cuál tierra?
 ha luz en sombra esta trampa de tierra arenas
 vegetación en coherencia con el cosmos
 cuya encrucijada trayectoria
 revela conciencia

Lo que acontece aquí es que el oficiar del diseño ha posibilitado tres ocasiones creativas: una, es el diseño en Travesía está en la confianza implícita de desplegar su oficio a partir de la escritura y el dibujo de un arquitecto, desde ella, al introducir el accionar pictórico de un pintor está la confianza de su oficio, que se abre a leer el territorio, y en la confianza de la palabra en acción de un poeta que inaugura un poema con los vocablos que recibe de los convocados al juego. Esta confianza, es una operación de libertad, no de poder ni de control, todo lo que se hizo, estaba en ese estado de libertad que ha recibido como heredad creativa las nociones de obrar en común solo posibles en ese estado de confianza de un ámbito consensuado en el placer del juego propuesto.

Siempre que acontece el arte, es decir, cuando hay un inicio, la historia experimenta un impulso, de tal modo que empieza por vez primera o vuelve a comenzar. Historia no significa aquí la sucesión de determinados sucesos dentro del tiempo, por importantes que éstos sean. La historia es la retirada de un pueblo hacia lo que le ha sido dado hacer, introduciéndose en lo que le ha sido dado en herencia. (HEIDEGGER, 1996, p. 51)

Siguiendo el sentido de la herencia recibida, el grupo se dirige en un recorrido hacia el sitio de inicio de aquella primera Travesía del año 1965, confiando al poeta la capacidad de renovar el encuentro con el lugar, luego de 48

años de aquella, con actos. El primero de ellos, en Tierra del Fuego, dio curso al primer signo que reconoció a la Travesía Amereida como lo poético que es presente en sí mismo:

Luego de 3 horas de viaje hacia el norte por la pampa, abordamos el transbordador que nos llevó a tierra del Fuego. Cruzando el Estrecho de Magallanes [...] arribamos a Bahía Azul, donde nos detuvimos a realizar nuestro primer acto. En duplas, se nombraron elementos propios del lugar y cada verso se dedicó a un integrante de la primera Travesía *de Amereida*, conmemorando este lugar de inicio de aquella. Seguimos el recorrido y llegamos a Manantial, sitio del primer pozo de petróleo descubierto en Chile. Allí Hernán tomó sus acrílicos y pinceles y pintó en el reverso de un letrero en la carretera. Luego seguimos y nos detenemos en Cerro Sombrero [...] se lee el extracto [de *Amereida*] que habla de esta localidad a un costado de la plaza del pueblo, nuestro chofer, quien trabajó en este campamento, nos indica y lleva a cada uno de los lugares mencionados en la crónica. Al regresar a Bahía Azul, realizamos un signo con los materiales restantes de la exposición que dejamos montada en Punta Arenas. Carlos [Covarrubias, poeta] escribe en listones una nueva versión del poema proclamado anteriormente, Hernán [Cruz, pintor] pinta en 13 maderas que formaban un signo segmentado, que son ubicados sobre una reja cercana al borde costero, mirando al Estrecho [de Magallanes], como un primer signo que indica aquella Travesía de 1965.⁸⁵

El relato, muestra que el obrar en común alude a hacer obra, y en común, alude entre varios y con un mismo sentido. Ello proporciona también una cohesión y una existencia que afiata la vida colectiva del grupo y hace legítima la realización de la peripecia creativa como pensamiento abstracto del oficio, en tanto lleva a una reflexión acerca del presentar o la presencia de lo que se quiere mostrar. No se trata de la imagen de algo, sino que se trata de colocarse en las condiciones que permiten que lo que se quiere presentar corresponde a lo que se quiere mostrar. En ello, la Travesía a Punta Arenas, reconoce que el obrar en común conserva esa tradición de confianza en el ámbito en el cual se genera su obrar y su reflexión.

La tercera característica de lo en común presente en las Travesías trata del celebrar, toda Travesía celebra, ya sea su partida, o bien celebra sus cotidianidades -si es posible usar este término dentro de ellas- pero por, sobre todo, celebra la obra. Y también, dado que toda Travesía tiene un retorno, es fácil entender que, ante la urgencia deliberada del tiempo y el espacio, en la mayoría de los casos la celebración final es la que lleva más dedicación, pues coincide con la entrega de la obra donada a las gentes del lugar. Es este un momento

⁸⁵ *Travesía a Punta Arenas, 2013*. Documento del Taller de Tercer Año de Diseño Gráfico. Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV.

propriadamente de alegría compartida. Alegría del erigir, terminar y donar una obra, como también de recibirla, en el caso de sus destinatarios.

Si bien el celebrar alcanza su mayor elocuencia con la participación de poetas, aún sin ellos, los distintos actos generados durante el decurso de cada Travesía, manifiestan una atenta actitud por darle forma y figura al celebrar. Entre estos está el acto de partida, los actos y lecturas de poesía organizadas por los estudiantes, a los que se les suman artificios diseñados para la ocasión, conformando un ritmo que articula en muchas ocasiones, las faenas o el término de las jornadas de trabajo diario. Todos ellos surgen dentro de un contenido que los sustenta, dado por el Taller y también por el presente y acontecer propio de cada Travesía.

Los actos de partida dan forma al momento que se abandona lo que para el grupo de Travesía representa su sitio de partida, por ejemplo, la casa escuela, la ciudad o el borde del océano Pacífico. Habitualmente son realizados sin invitados, pues pertenecen a la intimidad y aventura creativa de cada Travesía, la cual, a su vez, ocasiona una variedad de formatos que van desde el gesto de recibir un papel y dibujar o escribir en él, o bien realizar una breve lectura y disponerse a un desayuno o a un recital de poemas, hasta aquellos en los que el poeta está presente, cobrando forma de proclamación *in situ*.

Otros actos, son aquellos que inauguran la obra de Travesía e indican el término de la misma. Siendo *Ameréida* parte fundamental del sentido de las Travesías, muchos de estos actos proclaman sus versos y en ocasiones incluyen como contra canto otros poemas vinculados libremente por cada Travesía al sentido que la origina. Es así como poemas de Hölderlin (1777-1843), Walt Wittman (1819-1892), Lautreamont (1846- 1870), Baudelaire (1867-1921), Apollinaire (1880-1918), T.S. Elliot (1888-1965)⁸⁶, y muchos otros poetas, han sido también parte de ellos. La poesía de actos abarca un arco de poetas que han abierto un campo en la poesía, Iommi los había nombrado como “buscadores de lo desconocido” (IOMMI, 1976, p. 11), una poesía anterior a los lenguajes, desde románticos a modernos, pero sin duda, vinculada más a las vanguardias europeas del siglo pasado.

⁸⁶ Según se expresa en *Ameréida Travesías 1984 a 1988*, Travesía al Río Paraná, sección 8ª: “La Tierra Baldía es el poema arquetipo que indica la historiografía de Vico: dioses-héroes-hombres-decadencia. *Ameréida* es su contracanto en estas tierras descubiertas y entregadas al mundo por Europa, a quien canta genuinamente el poema de Elliot”.

Los actos exigen por lo general, ensayos en lo concerniente al recital poético y coreografía como tiempo de preparación para su montaje. Son presentados cuando es entregada la obra a los habitantes del lugar, los cuales son sus invitados, y requieren también de un cálculo respecto del diseño del brindis o ágape con que se cierra y entrega la obra. A veces, suelen incorporar artefactos o implementos previamente diseñados, como volantines, mesas y columnas con mecanismos que se despliegan o impresos especiales que se regalan a los presentes. Se realizan con la presencia de la comunidad, sin descontar que algunos de ellos se han dado en terrenos prácticamente inhabitados.

Otro de los momentos significativos de toda Travesía lo constituye la entrega de la obra que se dona. Debemos considerar que ella surge de un trabajo conjunto, de una disposición a la experiencia de grupo y no individual. Trabajar entre varios en Travesía es avanzar entre lo proyectado y lo haciéndose simultáneamente, tal discontinuidad requiere de operaciones donde lo hablado - que es un momento de reflexión- pase a un estado de formulación para desde allí llevar a cabo las ejecuciones- que es el momento de construcción- con las manos de todos aquellos o varios que *in situ* van concluyendo la obra. Mas también están esos otros a quienes se regalará lo trabajado, asunto donde la discontinuidad adquiere una cima en la donación. Cima en el sentido de cúlmene o un no más allá que la fija.

En la mayoría de los casos la obra es financiada por la propia Travesía, por lo que se cuenta con una economía muy ajustada. Ello no implica una resta o algo de menos en la obra, puesto que se opera creativamente, y en la creatividad o *poiesis* lo entre manos es siempre una potencia de cima. La donación se da entonces, en un ámbito de acción directa con la materia a donar, que es fruto de un ámbito de convivencia creativa y reflexiva para el oficio que la lleva adelante, sean arquitectos o diseñadores. Luego, la donación, viene a confirmar la cuestión que hace que lo proyectado y lo haciéndose esté en un horizonte de consentimiento compartido.

En resumen, lo en común, en su sentido de vivir, obrar, celebrar y donar posibilita la acción conjunta para un cumplimiento final, todo ello se sustenta en el consentimiento de un grupo, que significa que consiente al “advenimiento” (NICOLESCU, p. 108) del aparecer de un acontecimiento.

5.3.

Los encuentros fortuitos⁸⁷, como dimensión de apertura

Los encuentros fortuitos, implican afirmar que el grupo no conoce todo de antemano, permitiéndole a su vez el espaciamiento de fronteras que abren el territorio de lo conocido a reflexiones y materializaciones. Es fortuito, en el sentido que se aleja de las leyes preconcebidas del encargo, reino donde lo casual y lo inesperado es síntoma de lo inoportuno. Tampoco se trata de aquello que está en la imaginación y queda en ella como reserva para algo promisorio, por el contrario, el encuentro fortuito es concreto y presente, se asemeja al gesto del saludo el cual confirma la certeza del encuentro. El saludo trae consigo un gesto doble, tanto de aproximación como de alejamiento, similar al de las Travesías, ellas saludan a sus gentes, a sus lugares y situaciones, y también ellas retornan:

En el saludo hay algo hondo que se inicia para desaparecer en seguida. Nadie nace saludando. Es, tal vez, de los gestos humanos; como el adiós, otra forma de saludo; el más propiamente fugitivo, el que con propiedad simplemente pasa. Como un aire. (IOMMI, 1982)

Las materializaciones de estos encuentros fortuitos son en la mayoría de los casos de sustancia leve y temporalmente de condición efímera, que en sí misma reúne indeterminación y breve perfección, en esencia irreproducibles, aquí por su vínculo a lo poético, aquel del saludo, que es lo que le da sustancia. Al distanciarse de las leyes preconcebidas del “encargo”, “de las normas” y “de la reproducción” en su proceder, el encuentro fortuito actúa como agente provocador del acontecimiento de diseño.

En el año 1994, el arquitecto Alberto Cruz hace una invención para la generación de la Travesía que realizará con su Taller de Titulación de la carrera de Arquitectura junto al Taller de Titulación de Diseño. Cruz les propone dar casa al Taller de Diseño, lo cual significó realizar todo cuanto sea requerido por este último. Un primer requerimiento era que el lugar de destinación precisaba de un suelo natural sobre el cual poder realizar un gran signo que posibilitara un trazado y permitiera su visibilidad. Y un segundo requerimiento, consistía en

⁸⁷ El concepto viene del poeta Isidore Ducasse, *Los Cantos de Maldoror*, en su verso “bello encuentro fortuito de la máquina de escribir y un paraguas en una mesa de operaciones”. Este es un término mayormente utilizado por el arquitecto y profesor Miguel Eyquem. Él cuenta, en una conversación, que al momento de la refundación de la Escuela de Arquitectura, el grupo se asentó en la ciudad de Viña del Mar, gracias a “encuentros fortuitos” y así se han dado muchos otros en el desarrollo del pensamiento y acción de la misma.

ajustar el presupuesto de modo de contar con costos reducidos de transporte y con un tiempo acotado total no mayor a seis días, pues se trataba de contener en un breve periodo los mayores esfuerzos de realización.

El lugar de destinación se eligió por cercanía a nuestro punto de salida, que es la ciudad de Viña del Mar, Chile, ubicada en el borde costero. El lugar elegido fue Lo Valdés, sector cordillerano a no más de 160 km de Viña del Mar, ubicado a 1.800 m. de altura, a los pies del volcán San José, en el valle del río Volcán, cercano a la ciudad de Santiago, Chile.

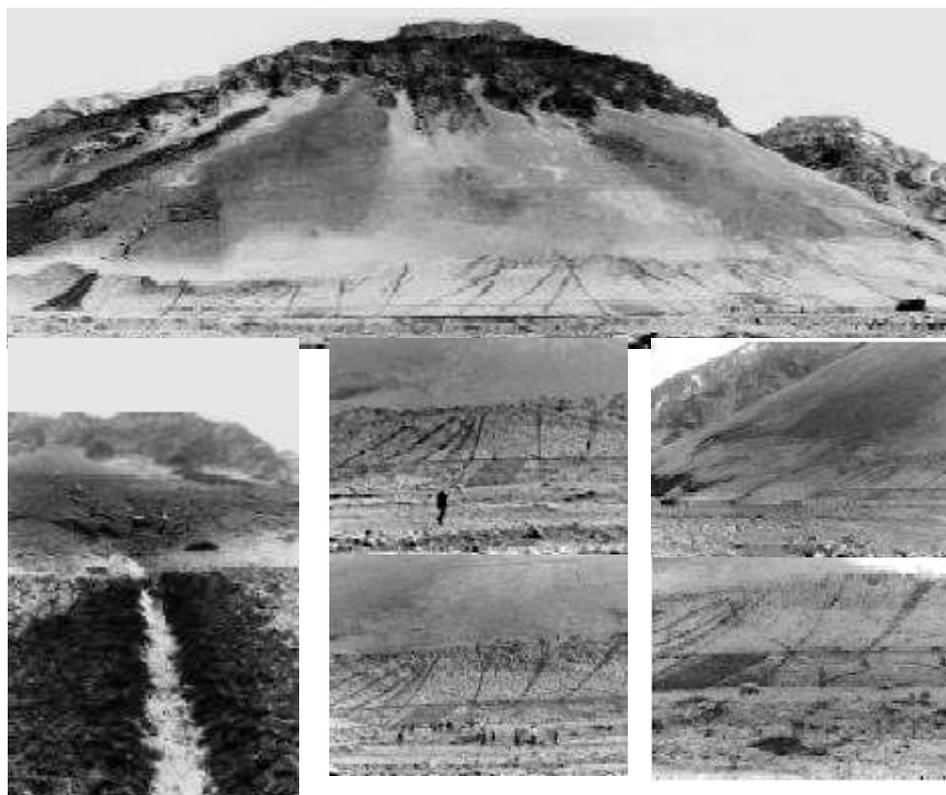
El sector fue propuesto, entre otros, por el Taller de Arquitectura, siguiendo los propósitos entregados por el Taller de Diseño, ellos son, poder realizar un gran signo sobre un suelo natural que posibilite un trazado y permita su visibilidad, contar con costos reducidos de transporte y con un tiempo acotado total de estadía y traslados no mayor a una semana, se trata de contener en un breve periodo los mayores esfuerzos.

Esta Travesía aborda un modo de interpretar el grandor del continente a través de la rúbrica. Su argumento viene de la pregunta por lo mayor cual apetencia de tamaño de una gráfica que lee lo vasto del continente. Sin embargo, tal grandor lee también lo inconmensurable del paisaje americano, y ante él, opta por lo leve, al modo de una huella, que es el mínimo rasgo de expresión de una rúbrica.

Se elige la ladera de cerro más cercana al lugar donde la Travesía se instala y de orientación sur para favorecer por más tiempo la jornada de trabajo sin la presencia intensa del sol. Sin saberlo, el terreno donde horadábamos el signo ocultaba lo que pasaría a ser el encuentro fortuito acontecido durante esta Travesía. A pocas capas de la superficie, y ocultas bajo tierra se hallaban unas magníficas nieves blancas en extremo luminosas, que aparecieron tras la huella con que surcábamos el suelo pedregoso. La plenitud de este signo de 120 metros de largo, va de la mano con esas nieves ocultas que dejan ver el hallazgo de la nieve resplandeciente que ante el sol se derrite. La rúbrica alcanzó su plenitud no por su tamaño, sino por su aparecer apenas como una seña de sustancia fugitiva y ocasional, que tan pronto resplandece a la par desaparece, semejante a un saludo, como lo señala el poeta Iommi:

El saludo, de hecho, supone el hallazgo e implica subsiguientemente un reconocimiento, pero de tal modo que ese presente se acentúa más como regalo que como inminencia y con ello cual gratuidad insospechada, es decir, mero hallazgo. (IOMMI, 1982)

La pregunta poética “¿No estamos en una tierra donde el obrar es leve?” (VV.AA, 1986, p. 95) se reafirma en esta Travesía a través del blanco de las nieves desocultadas. La forma de lo magno, que en esta ocasión se dio por resplandor y no por tamaño, nos indica que el grandor americano en el reino de la gráfica, ha de preguntarse por lo mayor no tan solo en cuanto apetencia de tamaño, sino en cuanto apetencia de presencia fugaz, que es en esencia lo que oculta el rubricar en la extensión.



[94 y serie 95] Vista general del signo (arriba) y vistas parciales del signo (abajo).
Travesía lo Valdés, Chile, 1994.

Dentro de este mismo legado de signos, en la Travesía a Cuenca, Ecuador, en el año 1995, el encuentro fortuito quedó signado por lo que el poeta Carlos Covarrubias señaló en el acto poético realizado al arribo al lugar: que la Travesía está situada entre dos grandes flujos continentales, la Panamericana por un lado y un pequeño afluente del Amazonas por el otro.

Esta Travesía reunía un número considerable de profesores, estudiantes, junto a un poeta y un escultor. La conformaban Talleres de Arquitectura y Talleres de Diseño Gráfico y un Taller de Diseño Industrial. Ella había surgido de la invitación del pintor ecuatoriano Ricardo Montecinos, quien había iniciado la construcción de su Casa Museo, la cual estaba en estado de obra gruesa,

ofreciendo el recinto para recibir a la Travesía que bordeaba los 70 estudiantes más seis profesores y un poeta.

Junto al recinto que albergaba al grupo de estudiantes, grandes maquinarias desarrollaban capas de kilómetros de asfalto de la carretera Panamericana, construyendo un magnífico y provisorio suelo negro, el cual, cada cierto tiempo, debía ser nuevamente recubierto y aplanado. Que el acto poético ilumine el oficiar del diseño y que el diseño se cuestione cómo recoger ese sentido de flujo señalado por el poeta llevó a la pregunta de ¿Cómo lo transitorio del soporte de asfalto negro, que corresponde a la carretera en proceso, se relaciona con lo fugaz de una acción? La respuesta fue, hacer coincidir ese lapso de vacío del proceso del asfaltado, con la pertinencia de un signo, en ello el texto poético de *Amereida* nos reilumina:

El signo así no es una estela que aguarda siglos futuros para ser redescubierta. Ni permanece como una ruina enigmática cuya significación ha de ser reconstruida. No. El Signo es presente. Presente para las manos que después de ejecutar ese signo siguen temblando en algo que las manos vivas de hoy tiemblan: la homogeneidad. (Ibíd., p. 142)

Ese lapso entre una capa y otra de asfalto, permitió al grupo de diseño, previo acuerdo con los encargados viales, realizar un gran signo sobre la carretera aún sin uso, que fue dibujado con pigmentos del lugar sugeridos por el pintor Montecinos. Los trazos recorrían un centenar de metros, y podían ser vistos en plenitud desde un gran puente ubicado a cierta distancia, desde donde inicialmente se proyectó su traza, la cual posteriormente fue dibujada en el hacerse mismo:

[...] el tiempo de la realización ejecutoria del Signo se fía en el acontecimiento. La construcción de la materia en sí misma no posee término. Ninguna superficie nunca señala cuándo ha de dejar de pulírsela; ninguna coordenada de por sí busca excluirse. Por eso, éstas, para garantizarse se constituyen en rodaje. Nuevamente entonces la transparencia del acontecimiento. Y el misterio de la materia es el fiar en el fiar. (Ibíd., p. 153)

La ejecución del signo se realizó en base a segmentos, en la confianza que ellos entregan la precisión que facilita su pintado, y en la certeza que su reunión garantiza su grandor, el cual se concede hasta aquel momento de término de los pigmentos. Una vez terminado y a pocos días de su aparecer quedó definitivamente oculto por nuevas capas de asfalto. Este peculiar desaparecimiento del signo, deja ante nuestros ojos el momento mismo de su

inicio: esa “homogeneidad” que él interrumpió y que vuelve a cobrar forma de carretera a la espera de sus usos cotidianos.



[serie 96] Vistas del signo pintado sobre capa de asfalto negro de carretera Panamericana, Travesía Cuenca, Ecuador, 1995.

Apropiarse de ese lapso de tiempo aparentemente impropio de una carretera en proceso que cruza América de norte a sur, significó reconocer ese encuentro fortuito y dar cabida a la interpretación gráfica del grandor del continente a través de un signo. De esa manera, el encuentro fortuito, demanda de su reconocimiento y como señal de apertura, se introduce en el oficiar del diseño como un indicio, como aquello que nos llega desde fuera.

En Travesía, los oficios, se han preguntado por aquello que les llega desde fuera, sea naturaleza, gentes, lugares y situaciones que las más de las veces, no podemos comprender en su totalidad.

En la Travesía a La Paloma, Uruguay, en el mes de noviembre del año 2006, llegamos a nuestro lugar de destino en la costa atlántica. Un balneario de hoteles y casas vacías en ese periodo del año. Éramos dos talleres, uno de Diseño Gráfico y otro de Diseño de Objetos: 36 alumnos y dos profesores.

El mismo lugar recibe en época de verano 10 veces la cantidad habitual de

sus residentes. Un arquitecto que trabaja en el proyecto de recuperación y rehabilitación urbana, nos indica que esta ciudad balnearia esconde un antiguo proyecto de calzadas peatonales, proyectadas por el arquitecto uruguayo Carlos Gómez Gavazzo, discípulo de Le Corbusier. Apenas perceptibles producto del crecimiento de las casas de veraneo, semejaban residuales rastros entre terrenos, demostrando el olvido de sus calzadas.

En el momento de la Travesía, el municipio contaba con un proyecto de renovación urbana para una zona del balneario, que retomaba y no olvidaba, una antigua huella que conformó el eje de tránsito espontáneo de visitantes de fin de semana, que luego de su jornada de playa, se dirigían a un parador antes de su partida en tren hacia ciudades interiores.

En conversaciones con representantes del Municipio, les presentamos el proyecto que consistía en un poema, el cual conformaba un gran espesor de cuerpos cúbicos. Les leemos el poema en voz alta, se trata de unos versos de *Amereida*:

bajo su luz
 la carencia se muda en riesgo
 de otro significado
 o vuelo de un sentido

¿y nuestras raíces?
 nuestra raíz
 no está preñada de su hoyo
 -nuestro apoyo

está en los aires
 vasto
 como la residencia de los pájaros

 así lo desconocido se hace en la pupila
 y la historia
 queda a merced del consentimiento
 como un salto (VV.AA, 1986, p. 46)

Inmediatamente nos ofrecen conocer el lugar que ellos mismos consideraban era el más oportuno para nuestra propuesta, la cual fue aceptada sin reparos.

Nuestra obra se ubicó, en uno de los espacios de renovación urbana, que corresponde a un eje peatonal que reúne hoy borde mar por un extremo y por el otro un Centro Cultural, lugar del antiguo parador y antigua huella de veraneantes. El terreno aún en obra gruesa, ya dibujaba su eje principal.



[97] Obra Zócalo de Lectura y Astas Luminosas. Travesía La Paloma, Uruguay, 2006 y 2007.

[serie 98] Detalle de poema en baldosas de hormigón y cubos de metal sobre zócalo.



[serie 99] Detalle de obra Zócalo de Lectura, letras cúbicas metálicas sobre madera.

Este eje representó para nosotros un sentido de huella a la espera de la forma que la definiera, que, como aquel proyecto de antiguas calzadas, volvía a la memoria. Ya en otras Travesías habíamos experimentado esta sensación de lugares en los que la huella de sus habitantes, provocada por un tránsito de urgencias y cotidianidades, presentaba su precariedad a la espera de una técnica que le diera cumplimiento a ese acontecer.

Contábamos con 256 letras en metal que deletreaban nuestro poema para

instalarlo y regalarlo a sus habitantes. Cada signo-letra había sido trabajado a partir de una lámina que por entero forma un cuerpo cúbico. El metal se retrae para dejar ver la ausencia de metal, de tal forma que la letra se lea en el vacío que la conforma, ella es entonces un vacío luminoso, que identifica a esa letra y no otra. Casualmente expuesto en el suelo mientras sus piezas eran cubiertas con color, el conjunto semejaba un manto tipográfico apenas levantado del suelo. Proyectado desde su inicio de forma vertical, esta nueva aparición del poema nos hizo repensar y cambiar su configuración, no así sus propósitos. Se decide construir un zócalo, cuya lectura de oquedades

se lea sin apuro y sin urgencia, semejante a ese sin prisa de aquellos veraneantes que antaño se dieron al goce de los ofrecimientos del parador antes de la salida del tren.

Para lo que hemos estado presentando de esta Travesía bien podríamos arriesgar, que lo que permitió que aquello que llegó a la obra desde fuera se hiciera propio en ella, fue la apertura a anclar y fijar dos encuentros fortuitos. Uno, aquel que se dio cuando nuestra mirada en distracción vio la fecundidad de las letras posadas en un suelo aún no construido, carente aún de forma, es decir, el hacerse de la obra pasó a ser asunto creativo de ella, y pudo llegar a forma y no ser solo una intensión. El diseño ha de correr el riesgo, pero a su vez, el riesgo implica también reflexionar acerca de una nueva contingencia constructiva de la materia entre manos: provocar la lectura del poema. El otro encuentro, fue estimar que el calce de la ubicación del poema con antiguos hábitos y huellas, permitiese el cumplimiento de su propósito inicial: construir una lectura reposada y sin prisa del poema regalado.⁸⁸

Ambas realidades pueden darse en el régimen de una Travesía donde el reconocimiento de la transitoriedad presente en ellas, permite que el oficiar no apele a principios, sino que opere en la abertura de nociones poéticas, aquí la de confiar a esos encuentros fortuitos la consistencia de la forma que da sentido a la lectura del poema.

⁸⁸ El proyecto fue presentado para la aprobación de montaje a un grupo de representantes del municipio quienes aprobaron su colocación. La entrega de la obra culminó con un acto de lectura a viva voz de los versos.

5.4.

El cada vez como dimensión de expectación

El cada vez es una constante cavilación acerca de lo oportuno, por ello no se detiene, y en el decir del poeta Godofredo Iommi, “es siempre un comienzo”⁸⁹ y “siempre lo mismo, pero nunca igual.”⁹⁰ Apoyado siempre de lo fecundo que lo en común entrega a su accionar, el cada vez de las Travesías agrega la expectación de un cumplimiento, el cual está vivo desde la partida, en su estadía y, por cierto, en el retorno.

A diferencia de aquella primera Travesía del año 1965 cuyo cruce partió del extremo sur del continente para ir hacia el otro extremo, lo más cerca del Caribe, el cual no fue posible cumplir, las actuales Travesías han llegado a sus destinos. Muchos de ellos corresponden a ciudades o localidades del continente sudamericano, ya van más doscientas Travesías realizadas desde 1984, cuya sola densidad dibuja el continente casi por entero. Dentro de esa densidad, cada Travesía queda situada doblemente, primero en una traza que da cuenta de su destino, lo cual, a pesar suyo, la ubica y presenta dentro del espacio geográfico de este continente, pues intrínsecamente las Travesías se sitúan en la “extensión americana”, la cual hemos nombrado como “lo vasto” o “vastedad”⁹¹. Luego, podemos considerar entonces, que ellas se sitúan en lo vasto del continente, el que ha dejado de ser un espacio geográfico, aun cuando lo contiene, y según el poeta Larrea, debiese ser “cósmico”, sin embargo, “La extensión del continente no estaría entera si no incluyera su cielo” (JOLLY, 2013, p. 43), por ello, la Cruz

⁸⁹ En su clase de *Poética* del año 1967, Godofredo Iommi se refiere a este constante comenzar y reiniciar de las acciones humanas: “Para que una cosa tenga principio, para que algo guarde principio, es necesario que se dé, no los principios o un principio, sino que se dé comienzo. Principio en ese sentido. Y que se guarde comienzo” [...] “Cuando yo hablo del comienzo, es comienzo que comienza, que se da comienzo, es como una estrella que una vez aparece ahí y ahí está y que sigue su desarrollo y su sistema de relaciones con su propia galaxia. Ya quiéralo yo, o no.”

En: http://wiki.ead.pucv.cl/images/a/a1/POE_1967_Clase_Poetica.pdf

⁹⁰ Godofredo Iommi utiliza esta frase en reiteradas ocasiones. En su clase acerca del poema *Borde de los oficios*, que también corresponde al nombre poético de una de las Travesías de 1988, da cuenta de ello: “...todas las posibilidades humanas vistas de nuevo, cada vez, vistas de nuevo y siempre, originariamente, lo mismo. Es lo mismo, siempre visto pero hecho de nuevo, DE NUEVO; la construcción de hacer algo nuevo, no imitar lo antiguo, pero es originariamente lo mismo. Esto es en la tradición” ... “Ese es el sentido por hacer. De esta quinta travesía, inscrita en la tradición del hacerse poético del mundo, que es hacer siempre lo mismo, pero siempre distinto, nuevo, nunca igual.

En: http://wiki.ead.pucv.cl/index.php/Borde_de_los_Oficios

⁹¹ Me refiero a los profesores de la Escuela PUCV, cuya apropiación del vocablo “vastedad” ha quedado manifiesta en exposiciones orales de las Travesías.

del Sur, y sus cuatro estrellas poéticas⁹² nombradas como origen, ancla, aventura y luz han orientado también, muchas veces, la localización o destino.

Podemos decir también que la segunda traza, es aquella de su tiempo -ese partir, viajar y retornar de todas las Travesías, anteriores y presentes- el cual viene a señalarnos con la primera Travesía del año 1965 que podemos ya decir que el destino es siempre pleno, pues queda en la memoria como aquello que no exige ni de más ni de menos. ¿Acaso Santa Cruz de la Sierra⁹³ nombrada capital poética de América no nos viene a advertir esto en el mapa sin su presencia?

Las Travesías por el continente americano, como ya hemos visto, sortean todo cuanto les sea innecesario, y advierten aquello que fuese ineludible, y ya *Amereida* lo señala:

porque la diversidad de las leyes del país que la epopeya atraviesa en viaje si se tratara de respetarlas una a una nos dejarían cada vez sin munición sin experiencia arruinados por la versatilidad (VV.AA, 1986, p. 185)

Cada partir de Travesía al conllevar la expectación de un cumplimiento, es una apuesta en el espacio vasto y en un tiempo pleno. En ello, semejante a una Phalène es un reencuentro con el reino donde lo oportuno y lo posible nos sale al paso, y donde la forma no le es indiferente.

Como se ha indicado, el diseño ha realizado Travesías por ciudades y capitales americanas. En cada una de esas ciudades se han realizado ya sea exposiciones, actos poéticos, actos de celebración y actos públicos en los que se ha querido ser actor y receptor de la multiplicidad que la identifica, de lo múltiple y diverso manifestado en sus habitantes, sus construcciones, sus anhelos y tareas, puestos en la disponibilidad de ser remirados y llevados nuevamente a sus habitantes.

Tal expectación de lo que se diseña demuestra que el camino a la forma toma siempre modalidades distintas, estos versos de *Amereida* expresan llanamente el sentido de ese obrar:

⁹² Cada una de ellas está referida a un punto cardinal, pero su sentido es el de reinterpretarlos a través de sus nombres, por ejemplo: el este corresponde a la “luz”, que es Europa, desde donde provenimos, como herederos de la latinidad.

⁹³ En el documento de la Bitácora de Travesía Amereida, publicado *Amereida*, Volumen Segundo, por el Taller de Investigaciones Gráficas, Escuela de Arquitectura UCV, 1986, se señala por qué el grupo no pudo seguir su ruta hacia Santa Cruz de la Sierra: “(Dos años más tarde, en octubre de 1967, el verdadero sentido de la prohibición se aclarará. La huella de Villa Montes a Santa Cruz pasa por Camiri y por toda la zona donde el Che Guevara tenía su campamento. Justamente en 1965 los hermanos Peredo habían instalado en esa zona los futuros campamentos para los guerrilleros. Y desde esa época las fuerzas militares bolivianas y el servicio de inteligencia de EE.UU. estaban al tanto de todo ello).”

bajo el pudor de los quehaceres
 raptado
 por el lenguaje invisible
 que adoramos (Ibíd., p. 132)

La noción poética que indica como horizonte un cada vez en el oficiar cual expectación “por el lenguaje invisible”, posibilita ese renovado vigor de forma en las realizaciones de Travesía. Presentaré dos experiencias de Travesía que nacen de la necesidad de renovar, cada vez, el sentido de lo que significa exponer.

Una de ellas fue la Travesía a Río de Janeiro, Brasil el año 2008, en la que se reunían dos Talleres de Diseño, uno de Diseño Gráfico y otro de Diseño de Objetos.

Si consideramos que una exposición habitualmente separa lo que es mirarla y recorrerla de lo que es celebrar su presencia, lo que se pretendía llevar a cabo en esta Travesía era convocar a un acto expositivo que recogiera el celebrar a la par que el mirar, es decir, que celebrara el acto de exponer.

La Travesía a Río de Janeiro surgió del vínculo académico establecido anteriormente entre profesores del Programa de Doctorado en Diseño de la PUCRío y profesores de la carrera de Diseño de la Escuela PUCV, ello posibilitó el poder ser acogidos en ese recinto durante tres días, con almuerzos diarios y la posibilidad de contar con un espacio tanto para las faenas previas de armado y montaje como para el momento del acto expositivo.

Previamente, iluminados por los versos de un poema de Godofredo Iommi⁹⁴, que canta ¿Cómo y cuándo hay ciudad?, nos propusimos a través de él presentar la ciudad de donde veníamos, que es Valparaíso, a estudiantes y profesores de la PUC-Río, y reunir en una misma muestra, el poema, el contenido visual y el brindis, de modo que por entero y simultáneamente fuese a la par objeto de sorpresa. Para definir qué presentaríamos de la ciudad, volvemos al poema, y a sus preguntas, ello nos permitió un juego de relaciones que dio curso a los contenidos visuales de la exposición. A la pregunta del “cómo”, nosotros nos respondemos mostrándola de cima a plan, con ascensos y descensos, que es su peculiar modo de recorrerla, pues está conformada por cerros. A la pregunta por “cuándo”, decimos que será en la premura de su presente, no de su pasado, en sus particularidades que la identifican como ciudad puerto, como ciudad barrio, como

⁹⁴ IOMMI, G. *¿Cómo y cuándo hay ciudad?*. Poema inédito, Viña del Mar, 1990. Fondo Iommi – Amunátegui. Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV.

ciudad ocio. A través de grupos, los estudiantes se hacen a la faena de registrar la ciudad con series de fotografías, a cuyo formato de panorámica se le incorpora la característica mecánica de replegarse y extenderse. Luego, surge la pregunta inicial por el acto mismo ¿Cómo el recorrer la exposición y participar del brindis pueden reunirse en un único y mismo gesto? Se responde con la figura de una columna, que es un volumen preciso e inequívoco, de suerte que por el efecto de abatirse y extenderse -acción contradictoria a su figura estática- desoculta el brindis y fotografías, a la par que la exposición misma se despliega, acción que se multiplica en 20 columnas que dibujarán el espacio del acto.

La Travesía a Río de Janeiro, fue una real *praxis* de lo que significa exponer celebrando, ella no evade la realidad transitoria en la cual se inserta. Su materialidad debió ser ligera y plegable para soportar casi 4.000 kilómetros de transporte en bus. Todo cuanto se porta está previamente resuelto, escritos tipográficos, cortes, precortes, y mecanismos, porque los tiempos con que contábamos para plantear y ejecutar la obra de Travesía eran muy breves, como breve era el viaje y la estadía: 4 días de viaje en bus, luego 3 días para armar y montar, 2 días para contemplar la ciudad, y nuevamente 4 días de retorno en bus. La pregunta por el cada vez fecunda el oficiar del diseño y le permite, reflexionar acerca de lo inaugural que ella pueda traer a la ocasión de Travesía. La expectación del cumplimiento de la obra se confirmó, esta vez, en un acto expositivo que reunió un doble estado, primero de pasivo misterio, las columnas selladas, para dar paso luego al imprevisible despliegue de la muestra simultánea al brindis, gesto con el cual recibimos a los invitados y celebramos su presencia.



[serie 100] Montaje de columnas y Acto en recinto Universidad PUCRio.
Travesía Rio de Janeiro, 2006.
Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño, PUCV.

En la Travesía a Lima, en el año 2009 su énfasis radica en la invitación que hicimos al poeta Carlos Covarrubias a participar de esta Travesía, para que la palabra viva de su acto poético culmine con un poema a Lima. Surge entonces la pregunta ¿Cómo recibir al poeta? Este volvía a nuestra Escuela, luego de una larga ausencia fuera de Chile.

Pensamos lo siguiente, el poeta en un acto, o nuestra tradición de actos en la Escuela PUCV, no requiere más que de su palabra, y el oficiar del Diseño quiere hacer de esa palabra oral materia de juego poético como también de forma.

Para ello, inventamos un modo en que la palabra del poeta declamada a viva voz, fuese dibujada caligráficamente, producida tipográficamente, elaborada

como alimento, pintada con sabores, se trata de artificios para recibir al poeta y celebrar con diseño nuestra partida a Lima.

El acto fue realizado en los exteriores de nuestra Escuela, en grupos organizados de alumnos para cada una de las faenas: unidades de letras [galletas], matriceria [aluminio y cartón], acuarela de sabores [salsas de distintos colores], Juego del poeta [mesa, membranas e iluminación], bebestibles [jugos y vinos].

El acto se iniciaba a la caída del sol, y ya iniciada la noche, con un recorrido en fila silenciosa que llevaba al poeta al lugar del acto, allí estaba dispuesta una superficie a modo de mesa, esta cobrará forma como extensión cuidada de la palabra que se ofrece con la figura del poeta presente. Se trata entonces, del ofrecimiento para el acto de escuchar la palabra del poeta. Es una mesa luminosa, que se iluminaba desde su interior o parte baja. La capa inferior dejaba ver un dibujo a través de papeles de colores colocados con esa intención. La segunda capa contenía el ágape, más de un centenar de letras hechas de masa de galleta horadadas para la ocasión, para poder ser rellenas con las salsas de colores que estaban dispuestas por los bordes en vasos al igual que los jugos y vinos ya servidos. La capa superior, cubría todo lo anterior, dejando traslucir los colores. En esta membrana de papel translúcido, se había dispuesto a un costado, un pincel y tinta para que el poeta pudiese realizar con su propia caligrafía la escritura del poema. El juego consistió en una suerte de ronda, donde con la letra elegida por el poeta, cada cual decía una palabra. Fueron 26 letras “a”, que dieron curso a las palabras del poema, que una vez finalizado era leído por el poeta:

Ama Lima ama gama / Ale ale alegría / Gracia brisa sabia risa / Bello suelo sobre vuelo / Ancho cielo puro anhelo / Amplia va grácil la amplia a a

El acto culmina cuando se levanta la membrana con la escritura del poema desocultando las letras que serán pintadas con sabores de colores para reescribir nuevamente el poema con ellas y luego comerlas.



[serie 101] Membrana de escritura del poema. Caligrafía realizada in situ por el poeta Carlos Covarrubias. Acto de Bienvenida al poeta, 2009.



[serie 102] Galletas y salsas de diferentes sabores y colores. Acto de Bienvenida al poeta, 2009.



[serie 103] Las letras en bajo-relieve son rellenas con las salsas, Acto de Bienvenida al poeta, 2009.

Este acto dio la partida a nuestra Travesía a Lima, y nos entregaba el poema que regalaríamos a esa ciudad y con el cual daríamos inicio a nuestros propósitos de diseño. Ello nos abre a la pregunta que nos surge esta vez de una manera distinta a la Travesía de Río de Janeiro, ¿Cómo regalar el poema de este acto, e incorporarlo al presente de la Travesía? Se trata entonces, que el poema *A Lima* pase de la intimidad de un acto de Taller a alcanzar juego público, queremos celebrar con un acto expositivo nuestra mirada de Lima junto al poema que la canta.

Desde el primer día de la Travesía en Lima el poema *A Lima*, es declamado públicamente por el poeta, en un acto nocturno realizado espontáneamente en la plaza Kennedy de la ciudad, en el barrio Miraflores, convocando a transeúntes y músicos del lugar a participar. Posterior a esa declamación, nosotros como oficiantes nos dimos a la faena de construir los artificios de diseño que diesen extensión a la palabra poética. Día a día se realizaba un acto, con ellos, se iban descifrando las pistas de nuestro propio obrar.



[serie 104] Actos y reuniones de Travesía realizados durante cada jornada diaria en plaza barrio Miraflores, Travesía Lima, Perú, 2009.



[serie 105] Acto de las máscaras, cada alumno dibuja la máscara a su compañero, con líneas o puntos.

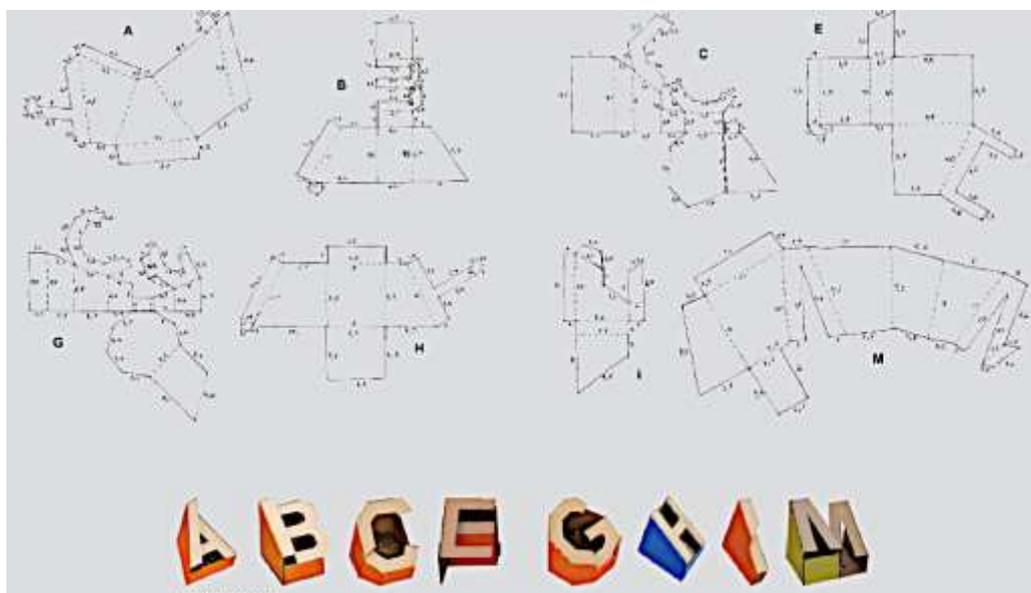


[serie 106] Presentación y selección previa de los dibujos de cada alumno para la muestra expositiva.

Con el poema suspendido en su propio aparecer, el más directo, que es a viva voz, celebraríamos su presencia en algún lugar de Lima, para hacer visible a otros, los limeños, nuestra palabra y nuestra mirada de su ciudad.

Instalados en Lima, el poeta nombró a esta Travesía: Travesía de los ojos o de las cuarenta miradas; haciendo referencia al número de alumnos que recorrerían y dibujarían la ciudad durante los primeros días de su permanencia, tarea que es dirigida por los profesores. Cada estudiante acumula en fichas sus salidas recogiendo en cada una de ellas los rasgos más significativos en dibujos que son expuestos a los profesores y al resto de los estudiantes, en una plaza pública cercana al hostel donde alojaban. Estos serán parte de los 10 objetos expositivos que expondrán en dibujos el presente de nuestra mirada de Lima, como también ocultarán el ágape con que cerraremos el acto. Los objetos expositivos diseñados y construidos durante la estadía, corresponden a unas columnas de doble terminación que dejaban su centro vacío. Cada una de ellas recibía el trabajo gráfico de los dibujos de cada grupo de alumnos, y las bandejas individuales del ágape.

El poema *A Lima* sería doble objeto de regalo, como declamación y como lectura presente en el acto. Definir el diseño de las letras para el poema significó llevar a planimetrías una tipografía destinada a ser volumétrica para luego constituirse en una pieza plegable.



[107] Planimetrías y Prototipos de algunas de las letras. Travesía Lima, Perú, 2009.

Cada una de estas letras fue pintada en dos de sus planos laterales con colores [amarillo, naranja, verde y azul] que ya habían sido utilizados libremente en uno de los actos de esta Travesía con el poeta. Su particularidad era la plegabilidad contenida en su diseño, que la hacía pasar de un elemento ilegible a una letra legible. Diagramadas en una superficie de 3m x 3m en forma de espiral, misma figura con que fue concebido por el poeta inicialmente, resuelto en vocablos volumétricos dispuestos en el suelo, se dispusieron en la parte central del espacio expositivo donde se ubicaría el poeta para declamar el poema *A Lima*.



[108] Montaje de elementos para la exposición y declamación poética realizada en atrio de la Iglesia de San Francisco, Travesía Lima, Perú, 2009.



[109] Vista desde la fachada de la Iglesia San Francisco hacia la calle cercana. Travesía Lima, Perú, 2009.



[serie 110] Montaje de dibujos y elementos del ágape. Travesía Lima, Perú, 2009.



[111-112] Poema y poeta en acto de proclamación del poema *A Lima*. Travesía Lima, Perú, 2009.



[serie 113] Brindis y ágape final con transeúntes y gentes del lugar. Travesía Lima, Perú, 2009.

El acto de esta Travesía, requiere de un montaje que de espacio a la palabra viva del poeta y que recoja las miradas de la ciudad en dibujos, las que son dichas, por cada estudiante, a viva voz, al público. El poema es proclamado con juego de voces con los ahí presentes, y en gesto espontáneo, todo cuanto se expone, pasa a ser ofrecido a los presentes, quienes se llevan parte del poema y de los dibujos consigo.

La invitación al brindis, desocultado del mismo montaje expositivo que lo guarda, señaló el cierre del acto, del que participaron transeúntes, turistas, e invitados y que se realizó en el atrio de la Iglesia de San Francisco de Lima, casco antiguo de la ciudad.

Se han expuesto dos experiencias en las que el diseño se ha relacionado con dos ciudades a través de lo transitorio y fugaz de actos de celebración expositivos. Ambas experiencias son el intento de crear cada vez el modo de lo imprescindible, de lo mínimamente necesario para que se manifieste a otros un espacio y tiempo de celebración de la extensión de la palabra poética como expectación de nuestros oficios. A la figura de la columna, elemento

culturalmente reconocible, se le introduce en ambas experiencias señaladas, la coordinada de sorpresa, la cual permite reinventarles su destinación más allá que como elemento o hito ordenador del espacio y expositor de la muestra. Se muda de la columna estática, a una que desplegándose crece, ofreciendo el encuentro de lo oculto en ellas, o bien, se muda de la columna estática, a una que ofrece el rodearla, dando cumplimiento al juego libre desprender todo cuanto contiene.

Conclusiones de capítulo

1. Existe una heredad de nociones poéticas con que las Travesías asientan su experiencia de peripecia creativa. Con ellas se ejerce el oficiar en Travesía casi connaturalmente, pues pertenecen a la heredad creativa oral de los oficios de la Escuela PUCV.

2. La noción poética de desconocido, que como dimensión poética se da en el juego de relaciones que da sentido a un accionar que reúne el qué se hace, cómo se hace y dónde se hace cual consumación sostenida en el acontecimiento que “por definición, son hechos que interrumpen el proceso rutinario y los procedimientos rutinarios[...]” (ARENDDT, 2006, p. 15) y como tal es un hecho creativo sin consecuencia previsible.

3. Lo en común, segunda noción poética, es heredera de una postura transmitida por el poeta Godofredo Iommi primero a una Hermandad de poetas, luego a una comunidad universitaria. Su característica es operar con autonomía y libertad, en el sentido que Hanna Arendt da al concepto de libertad, en tanto poder-comenzar⁹⁵, asunto que se reinventa en las Travesías de la Escuela PUCV.

4. La Travesía es una acción entre muchos, es la marcha del pulso creativo de la palabra poética cual destinación de la experiencia del oficio y que hasta ahora y durante más de 30 años se ha dado dentro de un temporalidad compartida y fruto

⁹⁵ ARENDT, H., *¿Qué es política?*. Traducido por Rosa Sala Carbó. Ediciones Paidós, Barcelona, 1997, p. 77.

del consentimiento conjunto de la Escuela PUCV: profesores arquitectos y diseñadores, junto a sus estudiantes.

5. La Travesía es una peripecia creativa, es un salto para el oficio, salto que interrumpe lo cotidiano de nuestra vida de todos los días, hacia una operación bien se diría extraordinaria, por ejemplo: salto desde el aula a un viaje que “permite habitar la escala continental” (SAAVEDRA, 2010, p. 224); salto del trabajo individual al trabajo colectivo; salto de lo predeterminado a lo fortuito; salto de las pequeñas dimensiones a las grandes dimensiones; salto de la carencia a la donación; salto de la contemplación a la expresión; salto del hacer al oficiar que celebra su oficio. Siempre acompañados de la noción de encuentros fortuitos, que es el imprevisible que otorga una Travesía.

6. Se trata entonces, de la apertura a los impedimentos y carencias propias de este continente, y ante su extensión y vastedad, se acomete oyendo a la poesía, que canta ¿estamos en una tierra en que el obrar es leve?⁹⁶ que hemos nombrado en voz coral, leve y efímero, obrar que es regalado, donado, lo más propiamente efímero, pues concede y no obliga.

7. Las actuales Travesías son herederas de lo que ha sido nombrado dentro de la tradición oral de la Escuela PUCV como el cada vez, reconocida en esta tesis como una noción poética. La podemos encontrar en ese dar curso a la marcha constante del partir que caracterizó a la Santa Hermandad Orquídea y luego se reafirma, en la figura de la Phalène y su renovado juego poético que instaura el encuentro de la palabra y el lugar, asunto que es llevado a cabo en la Travesía Amereida y hoy en las actuales Travesías. Una Travesía año a año parte “cada vez” o inicia un constante desocultamiento de aquello que aún no se hace presente en América, su propio desconocido, que “es un horizonte ante y desde el cual han de construir mundo los sudamericanos.” (JOLLY, 2012, p. 45), luego una travesía parte en la expectación de ese desconocido, y vuelve en el cumplimiento de una celebración de esa expectación. El celebrar ubica la ocasión en la memoria, y deja el desconocido como tal, pues estamos ante el constante y permanente desocultamiento de lo que permite, poéticamente, construir mundo,

96 VV.AA. *Amereida*, Volumen Primero. Taller de Investigaciones Gráficas, Escuela de Arquitectura UCV, Valparaíso, Chile, 1986. p. 95.

que para esta Escuela se construye poéticamente, ese es el sentido de las Travesías.

Conclusión final

¿Existe una poética presente en las Travesías de la Escuela PUCV?

¿Si lo consideramos un hecho, existe un inicio, una partida desde donde poder abordar la poética presente en las actuales Travesías? Esa fue la pregunta con que se inicia la búsqueda para conformar esta tesis, la que ciertamente no es búsqueda propiamente tal, pues los hechos pertenecían a la memoria y a la experiencia directa de algunos de ellos.

Lo que se ha hecho es ir al inicio (al menos histórico) de donde se ubica ese primer momento que da comienzo a la peripecia creativa de un poeta cuya vida cobró la figura de lo que puedo nombrar ahora, como un poeta de acción de vida en común, un poeta en compañía, no un poeta a solas, concepto que da lugar a un modo de pensar y hacer poético que muestro a través de experiencias concretas, ya que como señala Arendt «el pensamiento mismo nace de los acontecimientos de la experiencia viva y debe mantenerse vinculado a ellos como los únicos indicadores para poder orientarse»⁹⁷. Es así, que señalo tres experiencias orientadoras que han decantado en las actuales Travesías de la Escuela PUCV. Como primera experiencia está aquella que fue fundada por Iommi con el nombre de Santa Hermandad Orquídea (1939), formada por seis jóvenes poetas, la cual reunía dos condiciones significativas, la noción de un nosotros, basada en el consentimiento que se manifestaba con la renuncia a la poesía como literatura para dar paso a una poesía como experiencia de vida; y la noción de libertad, basada en una poética enraizada en un constante partir o principiar, manifestada en el viaje.

Como segunda experiencia, señalo aquella que se origina dentro de la Escuela PUCV, y que incorpora las dos nociones anteriores, aquella de un nosotros, que esta vez tomará una figura institucional, que se nombra Instituto de Arquitectura UCV (1952) que fue una comunidad que también consintió en la vida en común, esta vez de estudio, y donde la noción de libertad esta vez se encauza hacia la reunión creativa de poesía y oficio, inicialmente de la arquitectura y luego del diseño, siempre en un ámbito universitario. Esta experiencia abrió el camino a que se formara una comunidad de acción colectiva

⁹⁷ ARENDT, H. *De la historia a la acción. La brecha entre el pasado y el futuro*. Traducción de Fina Birulés. Ediciones Paidós, España, 1995. p. 87.

de una poesía *in situ* puesta en marcha por Iommi en la ciudad de Valparaíso, luego en Europa (1962) con artistas, actores y filósofos, cuya manifestación fueron los actos poéticos y Phalènes, esta última, invención poética de Iommi, con la cual, da curso al hacerse de una poesía entre muchos. Y finalmente, como tercera experiencia encontramos la Travesía Amereida (1965), donde este nosotros es un grupo heterogéneo, el cual actúa por invitación de Iommi, quien hizo lo que el mismo nombró como la gran Phalène de América, asunto que podemos interpretar como la intención de contar con una participación significativa de personas. Lo que no podía saber Iommi en ese momento, es que a más de 50 años de aquella, ya van casi 300 Travesías por América, 30 años en continuidad, intentado cada vez la experiencia de revelar con el oficio de la arquitectura, del diseño, en reunión de ambos o separadamente, la posibilidad de extensión de la palabra poética a través de lo que he nombrado, en el caso del diseño, acontecimientos de diseño, los cuales interpretan el decir poético de *Amereida* en cada ocasión de Travesía.

Para adentrarse al por qué interpretar *Amereida*, debemos indicar nuevamente, desde donde surge esta poética. La idea de una Travesía en América surge en Iommi como una carencia, cuando reconoce este continente sin mito, sin palabra propia, pues “entre simulacros y fantasmas las gentes de América solo imitamos”⁹⁸, es a esa carencia de palabra original a la que apela ese verso y desde el cual podemos adentrarnos a la pregunta por el propio origen. Iommi ve ese origen en nuestra herencia latina, desde la cual se nombra a este continente América Latina. Para Iommi se nos advierte poéticamente la tradición que recibimos en “la lengua latina y en el amor a lo desconocido”⁹⁹, a través de lo cantado por Virgilio en la Eneida, con el emigrante Eneas en busca de su patria. Dice Iommi, “La tradición siempre renovada aflora y construye el lenguaje desde la Poesía, para las ciencias y oficios, hasta para la terapéutica y el habla.”¹⁰⁰ Un modo de traer a luz lo propiamente americano es entonces, preguntarse “a la luz de la Eneida”(ibíd), por el propio origen, ¿cómo recibir América? desvelándola, revelando el desconocido de esta América sin palabra, a través de una acción, al igual que la del mítico y piadoso Eneas, con la figura de una Travesía. La

⁹⁸ VV.AA. *Amereida*, Volumen Primero. Taller de Investigaciones Gráficas, Escuela de Arquitectura UCV. 1986. p. 11.

⁹⁹ IOMMI, G. *Eneida Amereida*. Taller de Investigaciones Gráficas, Escuela de Arquitectura UCV. 1982.

¹⁰⁰ Ibíd.

Travesía es la propuesta de un camino por hacer y una destinación por sostener, pues la pregunta por América quedará poéticamente siempre abierta, en estricto rigor, el desconocido permanecerá siempre como desconocido, pues dice Hanna Arendt aludiendo a Benjamin y su enfoque respecto de “entender el lenguaje como un fenómeno esencialmente poético” que “estamos tratando con algo que puede no ser único, pero que es en extremo raro: el don de pensar poéticamente.[...] Y este pensamiento, alimentado por el presente, trabaja con los “fragmentos de pensamiento” que puede arrebatar al pasado y reunir sobre sí mismo.”(ARENDT, 2006, p. 212), y esos “fragmentos de pensamiento” los señalará Arendt en ese mismo escrito como “algo “rico y extraño” y tal vez también como eternos *Urphänomene* (fenómenos originarios)” (Ibíd, p. 213). Volvamos a la Eneida, que es ese pasado que se arrebata, y de él se arrebata apenas un rasgo, aquel de la piedad del héroe, y con ella Iommi lee que se abre mundo en lengua latina, luego, podríamos afirmar, que esa primera Travesía confiados “en la poesía, como capacidad de descubrimiento fundamental” (FÉDIER, 2017, p. 33), confirma que su ocupación es el lenguaje, y dentro de él, aquel que nombra, es decir, que descubre para poder nombrar, acto inicial necesario para los que se entregaron a la Travesía, ya que la “huella fundamental por lo tanto es el lenguaje. La Amereida no hubiera sido posible si desde el principio no hubiésemos ya, de alguna manera, entendido esto.”(Ibíd). Si la huella es el lenguaje, la pregunta por el desconocido se ubica en el tiempo y en el espacio que vivimos, día a día, y conlleva un ritmo que aparece y desaparece, he allí lo poético. Ante él, el hombre debe estar en constante vigilia creativa, para así desatar la “fiesta” como la nombró Iommi con que cada oficio ha de ejercer la construcción de mundo, para que cada vez, ante lo obvio, ordinario y común que esconde su propio desconocido enfrentarnos día a día al asombro de desocultarlo, para nuevamente ocultarse, y “desde esa comprensión es que la Amereida fue pensada como posibilidad de ser “nuevo mundo” (FÉDIER, 2017, p. 33)

La primera Travesía (1965), parte con una propuesta, y en ella, un grupo con “amor a lo desconocido”, se inicia hacia esa “fiesta” del mar interior americano. El trasfondo de esa postura surge de una *poiesis* que se hace consistente dentro de una Escuela que oye a un poeta, y su modalidad de hacer poesía, que es el acto poético nombrado Phalène. He ahí nuevamente un acto fundacional, atiende a una poética que se construye en ese aquí y ahora de la palabra que dice y el signo que abre. En ella la palabra de cada cual y los signos

cual artificios están siempre en su mayor desnudez, consecuente con ello, no atiende a cumplimientos ni anhelos personales.

La Phalène es irrupción en sorpresa, viene a ser el modo poético de un juego que se ve, que se escucha, que se dice, que se escribe y que se hace. Creatividad que es leve y breve, de un hacer efímero donde cada momento adquiere su propia realidad, y los signos vienen a mostrar esa condición de puro presente, en sí mismos, no en función de otra cosa, sino del juego mismo que lo convoca, del lugar y ocasión a través del cual son ejecutados.

Todo juego tiene sus reglas, y las reglas del juego señaladas en la Travesía Amereida configuran otra disposición al conocimiento y a la acción, son reglas de libertad consentida y también de transgresión, libertad en lo que se hace y transgresión respecto del propio obrar. Son reglas que colocan al que se entrega a ellas en la pregunta por su pensar y su hacer, condición creativa de los oficios, y también son reglas del convivir en la íntima y colectiva creatividad.

Luego, es a través de esta creación poética de la Phalène, trasladada a la pregunta por América con la Travesía Amereida, que la Escuela PUCV ha podido concebir un modo de estudiar los oficios del diseño y la arquitectura.

[...]esta invención creativa que permite y lleva el arte de la poesía a la vida, a la ciudad, a los campos, al paisaje y la naturaleza, los hace hablar de un modo nuevo en el cual por la gratuidad sin más con que se despliega, hace aparecer el lugar. Donde hombres y extensión se dan cita en un tiempo donado.(JOLLY, 2012, p. 73)

No obstante lo anterior, ese “lugar” para el oficio del diseño es propiamente nombrado como “ocasión”, en tanto vinculado a una temporalidad que incluye por cierto el espacio. El oficio del Diseño Gráfico en la Escuela PUCV, y su cercanía a la edición de textos poéticos, sumada a las experiencias de actos poéticos y Phalènes, como acciones dentro de su ir operando, cobran sin duda manifiesta expresión cuando son reunidas en las Travesías. Las Travesías han permitido que ello florezca como reflexión y forma, ahora en lo que podría nombrarse como un nuevo formato ante el continente. Ciertas claves se pueden identificar en las Travesías, entre ellas el destino como tema épico, la experiencia orientada y la proclamación poética, consecuentes en ello a la Travesía Amereida de 1965. Sin embargo, subyacen en las actuales Travesías nociones poéticas que he podido identificar más allá de la experiencia de la primera Travesía Amereida, y que estuvieron ya presentes en fundación de la Santa Hermandad Orquídea y en la creación de las experiencias poéticas de Phalène. Entre ellas, está el sentido

inicial de desconocido en su obrar, en cuanto destinación y orientación es decir, en cuanto ir hacia. A ello las actuales Travesías han agregado la ejecución y donación, definiendo previamente lugar y propósito. El ejecutar obras y donarlas no deja de lado el celebrarlas, momento en el cual Travesía y habitantes se encuentran unos al lado de otros ante la obra donada. Es que la Travesía y su origen poético, opera con un proceder que no se aísla, por ello proclama cuando celebra, a viva voz del poeta o en coro de voces, o bien anuncia y dice quienes son. Este un obrar entre muchos, que se funda en lo en común, a lo cual se consiente dando un suelo fecundo de relaciones. No elude impedimentos, no evoca, no provienen de un estado de insatisfacción, de desacuerdo, de ruptura o de sometimiento, sino de la libertad como voluntad creativa. Con el Diseño en Travesía se celebra el encuentro con los enigmas del continente, y al celebrarlos se da forma al paso de la Travesía, que así acontece en los lugares. Así el Diseño en Travesía opera con la fuerza de su acontecer, que advierte de su presencia y de su ausencia, pues su peripecia creativa revela las carencias y da existencia sensible a lo que el hombre común en su diario vivir ha dejado de ver. En una peripecia creativa

la noción de hechos fortuitos primeramente aparece como impedimento el cual esconde la carencia de su propia posibilidad, y es a ella a la que los oficios le dan ocasión y forma en Travesía. Finalmente, el cada vez apela al pulso creativo, que toca a lo peculiar con que se da comienzo, siendo las más de las veces un salto, que a veces toma la figura de una avanzada en el oficio, una avanzada en el continente, siempre entre muchos. La *praxis* de las nociones poéticas ha permitido un posible camino para el pensamiento del oficiar del diseño, sobre el que esta tesis avanza, considerando que en las experiencias de Travesías se dan acontecimientos de diseño fundadas en este trabajar dentro de una tradición que construye y desarrolla a partir de lo que he nombrado heredad creativa en el oficiar.

Referencias Bibliográficas

- ARENDDT, H. **La condición humana**. Traducción de Ramón Gil Novales. Editorial Seix Barral, S.A., Barcelona, España, 1974.
- _____. **De la historia a la acción**. Traducción de Fina Birulés, Ediciones Paidós: I.C.E de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1995.
- _____. **Hombres en tiempos de oscuridad**. Traducción de Claudia Ferrari y Agustín Serrano de Haro. Editorial Gedisa S.A., Barcelona, España, 2006.
- _____. **La vida del espíritu**. Traducción de Ricardo Montoro Romero y Fernando Vallespín Oña. Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1984.
- _____. **Sobre la violencia**. Traducción de Guillermo Solana. Alianza Editorial. Madrid, España, 2006.
- _____. **Qué es política**. Traducido por Rosa Sala Carbó. Ediciones Paidós, Barcelona, 1997.
- BACHELARD, G. **La poética del espacio**. Fondo de Cultura Económica. Segunda Edición. Ciudad de México. México, 1975.
- BADIOU, A. **El ser y el acontecimiento**. Traducción Raúl J. Cerdeiras, Alejandro A. Cerletti, Nilda Prados. Manantial, Buenos Aires 1999.
- BAJTÍN, M. **Estética de la creación verbal**, Siglo XX. Primera edición. Buenos Aires. Argentina, 2005.
- BARTHES, R. **Introducción al análisis estructural de los relatos**. Traducido por Beatriz Dorriots. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1977.
- BAUMAN, Z. **Modernidad Líquida**. Fondo de Cultura Económica. Traducción de Mirta Rosenberg en colaboración con Jaime Arrambide. Argentina, 2004.
- CÁRAVES, P. **La Ciudad Abierta de Amereida**. Arquitectura desde la Hospitalidad, 2007. Experiencia Arquitectónica de la generación de la Ciudad Abierta, Editorial Académica Española.
- CARERI, F. **El andar como práctica estética**. Traducción al castellano de Maurici Pla. Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2009.
- CRISPIANI, A. **Objetos para transformar el mundo**. Colección las ciudades y las ideas. Universidad Nacional de Quilmes. Prometeo 3010, Ediciones ARQ. 2011.
- CRUZ, A. **Carpeta personal de la Travesía Amereida**, 1965. Fundación Alberto Cruz Covarrubias.
- _____. **El Acto Arquitectónico**. Ediciones Universitarias de Valparaíso. 2010.
- CRUZ, A.; IOMMI, G. **De la Utopía al Espejismo**. Escuela de Arquitectura y Diseño, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile, 1983.
Disponibile en
<http://wiki.ead.pucv.cl/index.php/De_la_Utop%C3%ADa_al_Espejismo>
- _____. **Amereida poesía y arquitectura**. Ediciones ARQ. Escuela de Arquitectura y Diseño, Pontificia Universidad Católica de Chile. Serie Arte-Colección Arquitectura. 1992.
- DEBORD, G. **La sociedad del espectáculo**. Traducción de José Luis Pardo. Pre-textos, 2012.
- FREITAS, L.D.; MORIN, E.; NICOLESCU, B. **Carta de la Transdisciplinaridad**, Convento da Arrábida. Portugal, 6 de noviembre de 1994.

- GRASSI, E. **La filosofía del Humanismo**. Preeminencia de la palabra. Traducción de Manuel Canet. Editorial Anthropos, Barcelona, España, 1993.
- GIROLA, C., et al. **Bitácora la Travesía Amereida 1965**. Taller de Investigaciones Gráficas Escuela de Arquitectura UCV, 1986.
- HEIDEGGER, M. **De camino al habla**. Segunda edición. Serie Colección Odós, 1. Del Serbal. Barcelona, España, 1990.
- _____. **El arte y el espacio**. Traducción del alemán al francés por Jean Beaufret y Francois Fédier. Traducido del francés al español por Edison Simons. 1981. (Documento Biblioteca ARQ 388.292-6. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile.)
- _____. **El origen de la obra de arte**. Versión española de Helena Cortés y Arturo Leyte en: HEIDEGGER, M. **Caminos de bosque**, Madrid, Alianza, 1996.
- IOMMI, G. **Prólogo**. Documento inédito, 1942. Fondo Iommi – Amunátegui. Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV.
http://wiki.ead.pucv.cl/index.php/Pr%C3%B3logo_I
- _____. **Correspondencia Godo a Gerardo Mello 1940-1980**. Documento inédito. Transcrita por Gonzalo Mello Mourão Fondo Iommi – Amunátegui. Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV.
http://wiki.ead.pucv.cl/index.php/Correspondencia_Godo_a_Gerardo_Mello_1940-1980
- _____. **América, Américas mías**. Revista Atenea, primer semestre 1983. Universidad de Concepción.
- _____. **Carta del errante**. En Godofredo Iommi, Poética 1. Hay que ser absolutamente moderno. Ediciones Universitarias de Valparaíso. 2016.
- _____. **Oda a Kappa**. Taller de Investigaciones Gráficas, Escuela de Arquitectura UCV, 1969.
- _____. **Clase de Poética**. 1967. Colección Poética.
http://wiki.ead.pucv.cl/index.php/Biblioteca_Constel
- _____. **El Pacífico es un mar erótico**. Clase dictada en el curso Taller de Amereida. Taller de Investigaciones Gráficas, Escuela de Arquitectura UCV, 1984.
- _____. **Dos conversaciones de Godofredo Iommi**. En 1969 con algunos miembros del Instituto de Arte UCV a propósito de la Phalène. En 1978 en la Ciudad Abierta a propósito del Pacífico. Taller de Investigaciones Gráficas, Escuela de Arquitectura UCV, 1984.
- _____. **Introducción al Primer poema de Amereida**. Taller de Investigaciones Gráficas, Escuela de Arquitectura UCV, 1982.
- _____. **Eneida-Amereida**. Taller de Investigaciones Gráficas, Escuela de Arquitectura UCV, 1982.
- _____. **¿Cómo y cuándo hay ciudad?** Documento inédito, 1990. Fondo Iommi – Amunátegui. Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV.
http://wiki.ead.pucv.cl/index.php/¿C%C3%B3mo_y_cu%C3%A1ndo_hay_ciudad%3F
- _____. **Borde de los oficios**. 1991. Colección Poética.
http://wiki.ead.pucv.cl/index.php/Borde_de_los_Oficios
- _____. **Poética. Clases de Godofredo Iommi dictadas para el Taller de América, septiembre 1987**. Memoria de título Diseño Gráfico, Sharon Moses, Taller de Investigaciones Gráficas, Escuela de Arquitectura UCV, 1999.
- IOMMI, G., et al. **Dos Odas**. Ediciones Universitarias de Valparaíso, Chile, 1972.
- _____. **La Phalène. Una Experiencia Poética**. Documento inédito, 1962. Fondo Iommi – Amunátegui. Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV.

- _____. **Voto Propuesto al Senado Académico, 1969.** Fundamentos de la Escuela de Arquitectura UCV. Talleres del Consejo de Rectores de las Universidades Chilenas, Escuela de Arquitectura UCV, 1971.
http://wiki.ead.pucv.cl/images/6/68/OFI_1971_Voto_Senado.pdf
- _____. **Taller de Amereida 1990.** Memoria de título Diseño Gráfico, Karim Vettiger, Taller de Investigaciones Gráficas, Escuela de Arquitectura UCV, 1994.
- _____. **Taller de Amereida 1992.** Memoria de título Diseño Gráfico, Ilse Pino, Taller de Investigaciones Gráficas, Escuela de Arquitectura UCV, 1994.
- JOLLY, D. **La capital poética.** 2010. Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona.
- LARREA, J. **Torres de Dios: poetas.** Vicente Huidobro en Vanguardia. Editora Nacional, Madrid, 1982.
- LUZA, D. **Constitución de la extensión en común en la Ciudad Abierta.** 2013. Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona.
- MAFFESOLI, M. **El reencantamiento del mundo.** Sociológica, año 17. número 48, pp. 213-241. Enero-abril de 2002. Clase Magistral, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, México.
- _____. **El tiempo de las tribus.** El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas. Siglo veintiuno editores, S.A de C.V. México, 2004.
- _____. **El nomadismo fundador,** Revista Nómadas Universidad Central Bogotá, Colombia, núm. 10, abril 1999. Disponible en:
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105114274011>
- MOLINA, C. **El proyecto como lugar de síntesis de ideas: los colegios del Verbo Divino (1948-1975) y San Ignacio El Bosque (1958-1972) en Santiago de Chile.** (Ponencia presentada en el 8vo Seminario Docomomo Brasil: ciudad moderna y contemporánea. Síntesis y paradoja de las artes.) Río de Janeiro, 2009.
- MOURÃO, G. **A invenção do saber.** Editora Paz e Terra. Rio de Janeiro, 1983.
- NICOLESCU, B. **La Transdisciplinarietà, Manifiesto.** Ediciones Du Rocher. Traducción al español, revisada con el autor Norma Núñez-Dentin Gérard Dentin. Sin Fecha.
- O'GORMAN, E. **La invención de América.** Lecturas mexicanas, México, 1984.
- PÉREZ DE ARCE, F.; PÉREZ O, F. **Escuela Valparaíso Ciudad Abierta.** Tanais Ediciones y Editorial Contrapunto, Editor Raúl Rispa. 2003.
- MERLEAU-PONTY, M. **El ojo y el espíritu.** Traducción de Alejandro del Río Hermann. Editorial Trotta, S.A. 2013.
- SAAVEDRA, R. **Las travesías por América, aprender arquitectura a través de los viajes.** 2010 Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona.
- SIMMEL, G. **Sobre la aventura: Ensayos filosóficos.** Península. Barcelona. 1988.
- VV.AA. **Amereida,** Volumen Primero. Segunda edición, Taller de Investigaciones Gráficas, Escuela de Arquitectura UCV, 1986.
- _____. **Amereida,** Volumen Segundo. Primera edición, Taller de Investigaciones Gráficas, Escuela de Arquitectura UCV, 1986.
- VV.AA. **Amereida Travesías 1984 a 1988.** Taller de Investigaciones Gráficas, Escuela de Arquitectura UCV, Valparaíso, Chile, 1991.

VV. AA. **Ha-Lugar de un Encuentro**. En torno al libro El Acto Arquitectónico, de Alberto Cruz. Ediciones Universitarias de Valparaíso, Chile, 2012.

VV.AA. **La invención de un mar**, amereida 1965/2017. Catálogo de la exposición homónima. Dibam, Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, 2017.