**Nuevas Poligrafías.**
Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada

NÚMERO 14 | AGOSTO 2026 - ENERO 2027 | ISSN: 2954-4076
DOI: 10.22201/ffyl.29544076.2026.14.2427 | pp. 172-200
Recibido: 15-05-2026 | Aceptado: 12-08-2026

# Intermedialidad del poema documental en Jaime Pinos y Carlos Soto Román

## Intermediality of the Documentary Poem in Jaime Pinos and Carlos Soto Román

**Pablo Molina Guerrero**
ORCiD: 0009-0002-8357-7165
INVESTIGADOR INDEPENDIENTE
Contacto: pablomolina89@gmail.com

**Resumen**

El presente artículo busca analizar el vínculo intermedial de las poéticas de Jaime Pinos y Carlos Soto Román, a través de sus libros *Documental* (2018) y *11* (2017), respectivamente. Ambos libros buscan leer e interpretar la dictadura chilena (1973-1989), a través de los vestigios documentales de aquellos que pudieron dejar sus huellas. Para ello, se sirven de documentos y archivos provenientes de otros medios; por lo tanto, generan nexos con estos al remediarlos, sea a través de referencias intermediales o por combinación de medios en el marco del libro como formato. Tanto Pinos como Soto Román redisponen la información de estos medios mediante el montaje como principal método; de aquella forma, cuestionan, transcriben, adaptan, simulan los documentos que desapropian y colocan en entredicho al poema como categoría, debido a la inclusión de la historia, la intermedialidad y la visualidad como paradigmas principales. Por lo tanto, el poema documental se exhibe como una categoría híbrida y omnívora que resignifica el pasado reciente y sus relatos, mientras deconstruye, reconstruye y resocializa otros medios, para así romper una historia que se creía concluida. Por lo tanto, *Documental* y *11* llaman a volver a pensar la historia mediante nuevas relaciones entre las partes y el todo, ya que así el poema puede ampliar el documento.

**Abstract**

This article seeks to analyze the intermedial link between the poetics of Jaime Pinos and Carlos Soto Román, through their books *Documental* (2018) and *11* (2017), respectively. Both books aim to read and interpret the Chilean dictatorship (1973-1989) through the documentary vestiges of those who left their traces. To this end, they use documents and archives from other media; therefore, they create links with these by remediating them, either through intermedial references or by combining media within the framework of the book as a format. Both Pinos and Soto Román rearrange the information from these media through montage as their primary method. In doing so, they question, transcribe, adapt, and simulate documents that dispossess and challenge the poem as a category, due to the inclusion of history, intermediality, and visuality as key paradigms. In this way, the documentary poem emerges as a hybrid and omnivorous category that reinterprets the recent past and its narratives, while deconstructing, reconstructing, and resocializing other media, thus disrupting a history that was thought to be complete. Therefore, *Documental* and *11* call for a rethinking of history through new relationships between the parts and the whole, since in this way the poem can extend the document.

* *Este artículo es una versión adaptada de la tesis* Montaje, memoria y archivo del poema documental en *11 (2017)* de Carlos Soto Román y *Documental* (2018) de Jaime Pinos*, redactada en el marco del programa de Magíster en Literatura de la Universidad de Playa Ancha, programa financiado gracias a la Beca Chile Crea del Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura, Convocatoria 2025 del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, folio 747205.*

© Universidad Nacional Autónoma de México, 2026

**Palabras clave:** *Poesía chilena || Narrativa documental || Documentos legales || Intermedialidad || Montaje*

**Keywords:** *Chilean poetry || Reportage literature || Legal Documents || Intermediality || Montage*

## Introducción

La genealogía de los vínculos entre poema y realidad es extensa. A través de los siglos han existido diversas formas de proceder para que lo real ingrese o, al menos, para que sea referido en el poema. Homero en la *Ilíada* canta sobre la guerra de Troya y la eventual destrucción de la ciudad —entretejida por la épica de las batallas y los mitos griegos—; así fue que el asentamiento cayó en el olvido hasta que las ruinas fueron redescubiertas en 1870 por Heinrich Schliemann. Otro caso reconocido es la *Divina comedia* de Dante Alighieri, la cual incluye no sólo a figuras de leyenda, sino también a algunos de sus contemporáneos con quienes estaba enemistado, relegándolos por sus hechos e infamia al infierno. Para Philip Metres (2018), el poema documental se nutre de la épica y también de la balada (s. p.) al referirse a hechos que acontecen en el mundo, para luego ser trasladados al lenguaje –con sus respectivas complejidades–, sea para testimoniar o para criticar determinado momento. Si lo *documental* puede referirse a la acción de documentar, de dejar registro de algo —tal como se entiende en el cine documental—, al poema documental como categoría se le suele interpretar en su relación con los documentos como fuentes. Ya sea porque los poetas —de acuerdo con Leong (2020)— "recover forgotten or marginalized information, accumulate disparate sources in innovative combinations, transform overly familiar texts, or challenge the hegemonic construction of our historical records" (2).

La explosión documental en el poema es un reflejo de nuestro tiempo. Si existe mayor información circulando, sea por la multiplicación de archivos, museos o monumentos, o por la digitalización, es dable que surjan habilidades nuevas como la manipulación y la administración de "masas de lenguaje ya existente y en vías de crecimiento" (Goldsmith, 2015: 41). Lo que provoca que, en algunos casos, el escritor se asemeje a un "programador que conceptualiza, construye, ejecuta y mantiene de modo brillante una máquina de escritura" (22). Leong (2020) destaca que los poetas documentales citan mayormente información disponible, para devolverla a la esfera

pública retóricamente transformada (3). Al citar, los poetas deben seleccionar, adaptar, sintetizar, recortar, tergiversar, montar lo citado. Es mediante estas acciones donde se revelan sus poéticas, tomas de posición e intereses ante las cuestiones que se disponen en sus libros. Si la cultura universal es eminentemente intermedial, donde texto, imagen y otros medios están en perpetua circulación e interrelación, es imposible que ello no permee de cierta forma en las prácticas escriturales de los siglos xx y xxi. Debido a esto, los poemas documentales se hacen cargo de su época al expandir las perspectivas documentales al disponer —y distribuir— en muchas ocasiones otros medios en el libro. Es el caso de *Coal Mountain Elementary* (2009) de Mark Nowak, quien relaciona fotografía y prensa, o el de *Citizen: An American Lyric* (2014) de Claudia Rankine, quien incluye y dialoga con imágenes o videos.

Si bien la etiqueta de poema documental es una clasificación bastante abierta, es útil para señalar que el poema como discurso deja de vincularse solamente con la exterioridad de un humor individual —desde los románticos hasta los confesionalistas— y se vincula con otras disciplinas como la historia, la filosofía y la investigación. Por ende, el poema se constela con cómo el paso del tiempo y los hechos se leen o se pueden releer. Para Leong (2020), el poema documental aspira a ser una extensión y una crítica a la historia para, de esa forma, vincularse a la realidad social (7). Lo documental del poema no proviene de una página en blanco, sino que los poetas operan con documentos previos –u otros medios– los cuales ya contienen autorías (20). Esta confluencia de inscripciones externas es entrelazada por el poeta, quien administra, transcribe, modula, edita y compone esas autorías para incorporarlas a su poema, generando libros que no calzan con las concepciones tradicionales del género.

Debido a esto mismo, el poema documental tiende a la hibridez, al igual que otros términos compuestos establecidos en el último siglo como el de fotolibro o poema visual. Después de todo, los límites entre géneros, campos y medios son cada vez más confusos y evaden las definiciones específicas (Garramuño, 2015: 19), producto de las contaminaciones mutuas en los procedimientos y fuentes. De acuerdo con Bolter y Grusin (2000), "[n]o medium, it seems, can now function independently and establish its own separate and purified space of cultural meaning" (55), ya que —en este particular momento histórico—, los medios se *remedian*[1] entre sí. Con ello responden, distribuyen, compiten y reforman otros medios, sin que por

1 Bolter y Grusin (2000) establecen que *remediación* es la "representation of one medium in another" (45).

ello caduquen, sino que también los antiguos medios pueden remediar a los nuevos y viceversa (55). Para cumplir ese objetivo, el poeta administra la información extraída de otros medios y autorías, adaptando y disponiendo en página mediante el montaje, como operación discursiva y autoral.

La administración de la información en el poema documental no sólo depende de la transcripción y adaptación de textos, sino que también se trata de encontrar formas novedosas de trasladar la información de otros medios al libro. Esto es visible en el caso de la transcripción de un registro sonoro, o al adaptar imágenes fijas al libro, o al referirse al cine u otros medios audiovisuales. Estas adaptaciones conllevan una serie de decisiones autorales entre qué se conserva y qué no, similar al adentro y afuera del archivo (Derrida, 1997: 26). Lo que deriva al grado de manipulación que se ejecuta respecto a la fuente, es decir, el imperativo de "tocar" los documentos de Rivera Garza (2019), quien refiere no a establecer una verdad en el papel, sino a la composición *con* los hechos (142). Por otro lado, para Goldsmith (2015), al estar inmersos en un flujo exponencial de textos debido a la digitalización, el escritor debe aprender a administrar, analizar, organizar y distribuir esa información (21). Para ambos escritores, la autoría se vincula al qué y al cómo se trabaja con los textos ajenos. El poema documental genera constelaciones, por una parte, entre su fuente y el poema en sí, es decir, una red que los conecta materialmente a través de su referencia. Para Benjamin (2005) "[n]o es que lo pasado arroje luz sobre lo presente" (465), ni tampoco lo "presente sobre lo pasado", sino que se genera una imagen donde confluyen como "un relámpago al ahora en una constelación" (465), es decir, la constelación es un instante de confluencias. Estos nexos, entre otros medios, documentos y poemas, finalizan en la disposición en página. Lo que implica el cómo cierto poema se relaciona con los restantes elementos internos —medios, materialidades, otros textos— del libro, así como con los elementos externos —fuentes, documentos, cultura— para generar una constelación. Es decir, una red significante dispuesta al lector como camino, de aquella forma, el poema documental conversa y se relaciona intermedialmente con otros medios ampliando su campo de acción y de referencias.

Esta conversación entre medios se ejecuta mediante el montaje. Esta operación es popularizada como herramienta a través del cine de principios del pasado siglo y rápidamente extendida a otras artes. El montaje se suele calificar como un acto técnico cuya función es la de cortar y pegar fragmentos para dar continuidad

discursiva (Sánchez-Biosca, 1991: 19) y, por lo tanto, dar una "dirección determinada" (21). Didi-Huberman (2008) reflexiona sobre los inicios del siglo xx y ve al montaje como "un método de conocimiento y un procedimiento formal nacido de la guerra" (98), el cual rastrea en diversos escritores y artistas. Para él, el valor político del montaje remite a "*tomar posición* sobre lo real modificando justamente, de manera crítica, las posiciones respectivas de las cosas, de los discursos, de las imágenes" (128; énfasis original). Por lo tanto, el montaje se vuelve una herramienta para resignificar los documentos/medios y el poema oscila "from deconstruction to reconstruction through a practice of textual resocialization" (Leong, 2020: 7). O en palabras de Muriel Rukeyser (1938) —pionera en el siglo xx del poema documental en la tradición anglosajona—, el poema puede ampliar el documento (146). Metres (2018) toma prestada esta idea y la desarrolla aún más, para así señalar que el poema documental amplía al documento, el documento a la vez al poema y esta práctica amplía la concepción que se tiene de la poesía (s. p.).

Señalar que el poema documental opera por intertextualidad, entendida como "la acción de unos textos en la génesis de otros textos y sobre los mecanismos de cómo actúan estos textos entre sí" (Gómez Alonso, 2017: 107), no es suficiente. En verdad, es más certero indicar que el poema documental tiende a la intermedialidad, lo cual se entiende como "un cruce de fronteras entre los medios" (Rajewsky, 2020: 440). Es decir, existen contaminaciones que no sólo tienen que ver con el campo textual o con la literatura, sino que también pueden ingresar fotografías, páginas web, gráficos, fragmentos de películas, sonidos, documentos burocráticos, entre otros elementos que interactúan entre sí. Estos elementos ajenos a la textualidad del libro o a la escritura en sí son incluidos en el poema documental no necesariamente como paratextos sino como parte del montaje entre textos e imágenes u otros medios, y por lo tanto, como parte de la significancia dispuesta por el poeta montajista. Rajewsky (2020) divide lo intermedial en tres categorías: como transposición medial, como combinación de medios y como referencias intermediales. La transposición medial es cuando un producto medial se transforma en otro medio (441), como en la adaptación de novelas al cine. La combinación de medios es cuando lo intermedial está compuesto en sí de dos o más formas mediales (442), como el cine, donde, por ejemplo, existe por un lado la imagen y, por el otro, la banda sonora, gráficas o texto, y que en su conjunto generan el cine tal como se entiende hoy. La referencia intermedial se da en "sus procedimientos específicos, tanto

para referirse a una obra individual específica producida en otro medio […], como para referirse a un subsistema medial específico […] u otro sistema medial en sí" (443), que es el caso de los textos cuando evocan o incluyen estrategias, procedimientos y referencias propios de, por ejemplo, el cine. Sin embargo, la misma Rajewsky plantea que la referencia intermedial como evocación de estrategias y procedimientos de otros medios es una ilusión. Se trata de un "como si" un medio pudiera emular a otro, ya que un "texto no puede 'realmente' hacer *zoom*, montar, fusionar imágenes o usar las técnicas y reglas reales del sistema cinematográfico" (446).

El presente trabajo —debido a la concisa extensión de este artículo— se centrará en dos libros de poetas chilenos nacidos en la década del setenta, cuyas primeras publicaciones provienen de los años noventa. Me refiero a *Documental* (2018) de Jaime Pinos y *11* (2017) de Carlos Soto Román. Las publicaciones mencionadas giran comentan y critican documentos y memorias relacionadas a la dictadura y postdictadura chilena, incluyen imágenes, establecen diversos procedimientos y ninguna página posee numeración. Ambos autores han publicado durante décadas poemas que desapropian otras autorías, enmarañando medios, practicando constelaciones a través del montaje y cuestionando la memoria y los archivos del pasado reciente chileno. Tanto Pinos como Soto Román son autores que toman elementos de la tradición estadounidense, aunque también de la chilena, en sus vínculos entre poema y otros medios. Es habitual verlos vinculados –comentando, traduciendo, refiriendo– a las prácticas de Muriel Rukeyser, Charles Reznikoff, Juan Luis Martínez, Jorge Torres o Nicanor Parra, entre otros.

El presente artículo se centrará específicamente en las relaciones de algunos de los poemas incluidos en los libros ya mencionados. En ellos, se establecen estrategias intermediales en vinculación con la combinación de medios, en la visualidad de los poemas o la inserción de imágenes entre las páginas y sus respectivas relaciones. A la vez, ambas obras plantean referencias intermediales, sea por evocaciones, estrategias y procedimientos provenientes de archivos sonoros, audiovisuales o documentos. Con base en esto, se puede apuntar que el poema documental es una constelación donde confluyen diversos medios, que se cruzan, contaminan y conversan mediante el montaje. De aquella forma, lo relatado en los libros al operar por intermedialidad apelaría a que el lector continúe la investigación por sus propios medios. Mediante esta hibridez los poetas amplían el concepto de poema a través de sus respectivas tomas de posición.

## Los condenados por la historia: Jaime Pinos

La lógica intermedial no es algo nuevo en Pinos. Incluso desde su primera novela, *Los bigotes de Mustafá* (1997), su autor ya incluía imágenes y relacionaba aquel texto con una época particular del pasado reciente chileno —el plebiscito de 1988—, a la vez que jugaba intertextualmente con la bitácora —la pulsión de dejar registro— como formato de escritura. Ya desde aquel libro hay transcripciones textuales de hechos noticiosos y discursos de la *res publica*, que se inmiscuyen en la vida cotidiana de una generación que creció bajo el manto dictatorial. Esta pulsión por reproducir y generar registros del pasado y el presente, por cuestionarlos, se verá potenciada y multiplicada a partir de *Criminal* (2003), su primer libro de poemas. La lógica medial se verá ampliada en *80 días* (2014), donde a la serie de textos de Pinos que buscan retratar un espacio social —la ciudad de Santiago— en un espacio de tiempo determinado —80 días—, se suman las imágenes de Alexis Díaz y la música de Carlos Silva. Esta última está referida en el libro a través de la página *80dias.cl*[2] donde se solía ver y escuchar una versión de este proyecto multimedia (Pinos *et al*., 2014). La poética de Pinos es, sin duda, relacional. Si el tiempo contemporáneo no es estrictamente textual y tiende a la liquidez medial, ¿por qué no vincularse con otros medios y otras autorías?

*Documental* (2018) es, como lo plantean Guerrero y Hernández (2020), una obra que "vendría a coronar esta propuesta de una poesía sociológica en una suerte de *summa* poética" (96). Ambos refieren que Pinos en este texto retoma y amplía los diversos procedimientos y temas que exploró en su producción anterior. Estas exploraciones se ven en la disposición de imágenes desapropiadas de la cultura, referencias a otros medios —especialmente el cine— sea por relato o por emulación operacional, apelaciones a la memoria de algunos detenidos desaparecidos, citas textuales e intervenidas, metapoesía, noticias, entre otros recursos. Por lo tanto, *Documental* opera como una polifonía intermedial donde se cruzan diversos relatos y procedimientos. Más allá de la narración fragmentaria del libro como totalidad –donde cada página tiende a narrar una historia diferente–, se perciben ciertas preocupaciones en Pinos que cruzan el texto. Esto es evidente en la figura del documentalista, quien registra y persiste

2 Actualmente, el sitio original no se encuentra disponible. Puede consultarse una versión archivada del 5 de agosto de 2016 en Internet Archive.

mirando la realidad pese a todo, encarnado en determinados individuos históricos debidamente nominados, como se verá más adelante. Otra trama constante es el legado a los hijos y nietos de la historia dictatorial y postdictatorial, la hija en el caso específico de *Documental* y donde "el hablante se cuestiona a sí mismo, pero también a los demás" (Inzunza Morales, 2024b: 71). Por otro lado, la reflexión sobre los vínculos entre imagen y poesía es una constante que cruza al libro, lo que "revela la racionalidad preponderante tras el manejo de los materiales" (Guerrero y Hernández, 2020: 96).

A lo largo de *Documental*, Pinos establece relaciones entre fotografías y/o fotogramas con textos, los constela y así cada elemento pareciera complementar al otro. Un ejemplo esclarecedor es cuando narra uno de los momentos más icónicos del golpe de Estado: la filmación del bombardeo a Santiago por la aviación. En dos páginas confrontadas, Pinos dispone un poema que se centra en Pedro Chaskel —destacado cineasta chileno reconocido principalmente por ser el montajista de *La batalla de Chile* (1975-1979) de Patricio Guzmán—, quien filma a los aviones cruzando el cielo santiaguino. La página enfrentada, compuesta de un fotograma remediado, simula una tira de celuloide del registro de Chaskel.

Pinos narra en el poema (ver Figura 1) y muestra en la imagen (ver Figura 2); ambas páginas se confrontan. El poema describe sintéticamente los movimientos de un hombre con una cámara en una ciudad sitiada. Lo señala con nombre y apellido ("Pedro Chaskel"), apunta su edad al momento de los hechos ("41") y la acción que realiza el camarógrafo (filmar los aviones bombardeando Santiago). El poema también hace referencia al cine como medio ("Toma una cámara película virgen"; "le dice que la cámara es un fotómetro"; "le da cuerda"; "En el visor de la Bólex"), mientras cierra con que "esos aviones / no dejarán de pasar / una y otra vez / sobre la memoria / de los años venideros". Estos últimos versos destacan la herida provocada no sólo físicamente en parte de la población chilena sino también la herida simbólica y psicológica que significó el bombardear la casa de gobierno. No cabe duda de que el golpe de Estado fue una acción brutal, movimiento orquestado previamente y planificado para ejecutarse a primera hora de la mañana del 11 de septiembre de 1973, lo que evidentemente impidió una mayor resistencia de la población fiel al gobierno de la Unidad Popular. Las imágenes que filma Chaskel se volverán reiterativas en cualquier registro audiovisual que trate del golpe de Estado, razón quizá de que se simule la visualidad de la tira cinematográfica en la Figura 2. Con ello, se visibiliza el origen material

**Figura 1**

*Documental*

Toma una cámara película virgen
Sale de la oficina en Amunátegui
Hay militares por todas partes
Al que custodia la puerta y pregunta
le dice que la cámara es un fotómetro
Se refugia en el departamento de su suegra
en San Martín un par de calles al poniente
Un helicóptero sobrevuela a baja altura
ametralla los techos su tableteo
comienza a confundirse con el ruido
que viene desde lejos un trueno
un rugido que se acerca
que se expande crece

Toma la Bólex
le da cuerda
Se asoma con cautela
a la pequeña ventana del baño
El helicóptero ametralla los techos
El trueno el rugido se expande
hasta saturar los oídos

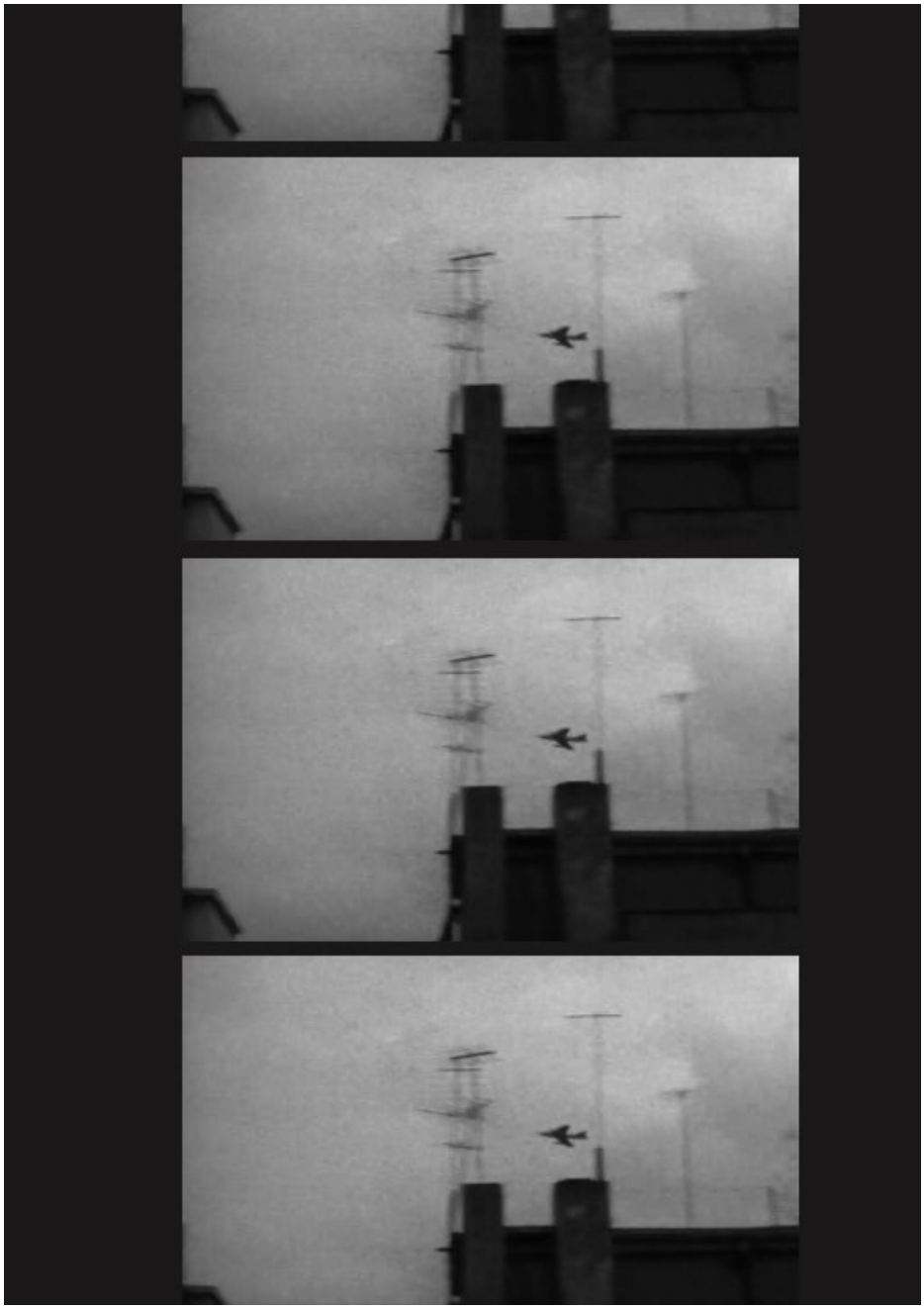
En el visor de la Bólex
contra el cielo nuboso
aparece el primer avión

Dos minutos y medio
durará la filmación
Pedro Chaskel (41)
ve pasar los aviones
en vuelo rasante
la columna de humo
Dos minutos y medio
ve filma esos aviones
que no dejarán de pasar
una y otra vez
sobre la memoria
de los años venideros

*Fuente:* Pinos, 2018: pág. izq., s. p

**Figura 2**

*Documental*



*Fuente:* Pinos, 2018: pág. der., s. p

de aquella escena icónica de la historia del país. Al redisponer el material de origen —celuloide devenido archivo digital—, *Documental* "combina medios" —al decir de Rajewsky (2020)—, ya que adapta y manipula el fotograma a la página del libro.

En los versos citados, Pinos establece que los aviones y su accionar no son parte del pasado, sino que suceden constantemente en el presente inmediato, tal como si estuvieran en bucle. El bombardeo genera un cisma en la cultura chilena y en la historia misma y, por lo tanto, es una representación de una herida que no ha sanado. Esta herida se refleja por un lado en la permanencia del ordenamiento constitucional nacido en dictadura, en la demora y muchas veces inacción suficiente de la justicia para los casos de lesa humanidad, en la no cooperación de las instituciones de las fuerzas armadas y de orden. Y es sumamente ilustrativo que la única vez que la aviación chilena tuvo un ejercicio similar a la guerra fue en su propio territorio para derrocar a un gobierno elegido democráticamente. Como ya señalé, esta imagen que vuelve es posible interpretarla también como la persistencia de esas imágenes que, una y otra vez, retornan como fantasmas en cuanta producción audiovisual se realice sobre el golpe de Estado. Por lo tanto, los versos: "esos aviones / no dejarán de pasar" (ver Figura 1) apelan a una crítica visual sobre la iconicidad del momento y a una crítica histórica centrada en el desastre.

Pinos narra el "detrás de cámara" de ese momento icónico de la historia visual de Chile. Con ello, apunta a que hay individuos que en ocasiones arriesgaron sus vidas –en ocasiones las perdieron–, para obtener ciertas imágenes, para dejar registro de los hechos. *Documental* plantea una serie de historias donde quienes registran buscan dejar una huella a la posteridad, en un intento a veces vano, un poco como Sísifo. Este vínculo con el cine, o mejor dicho, con la iconicidad de las imágenes, insiste. En *Documental*, hay una sección dividida en tres páginas que amplía el vínculo y las referencias cinematográficas (ver Figuras 3, 4 y 5). Pinos dispone estas páginas a modo de tríptico, cuyo epicentro es la historia vital de Jorge Müller (1947-1974), detenido desaparecido, militante del MIR[3] y camarógrafo chileno reconocido por haber filmado *La batalla de Chile* (1975-1979), la cual retrataba los últimos años de la Unidad Popular. Las tres páginas mencionadas operan como un clúster intermedial —en el marco de

3 Movimiento de Izquierda Revolucionaria, organización marxista-leninista fundada en 1965 con tendencia paramilitar inspirada en la guerrilla guevarista. Para mayor información, véase Sergio Salinas (2013).

las restantes constelaciones de *Documental*. La primera página incluye un fotograma de *A la sombra del sol* (ver Figura 3), filme dirigido por Pablo Perelman y Silvio Caiozzi (1974), cuyo camarógrafo fue Müller. La imagen está centrada proporcionalmente sobre un fondo negro con marco blanco. En la segunda página, un poema remedia narrando una escena del filme y reflexiona sobre la historia de los últimos días de Müller (ver Figura 4). Y en la última página de la serie, sobre un fondo gris y con marco negro, se presenta el recorte de una fotografía frontal de Müller, imagen centrada aunque desviada mayormente hacia la parte superior de la página (ver Figura 5).

**Figura 3**

*Documental*

*Fuente:* Pinos, 2018: frag. pág. der., s. p

**Figura 4**

*Documental*

(el montaje realiza sobre el material
lo que la muerte realiza sobre la vida)

puta que pica fuerte el caregallo
le dice resoplando Carrillo a Luján
mientras caminan exhaustos sedientos
bajo el sol inclemente de la pampa
rumbo a la frontera boliviana prófugos
llegan a Caspana las calles están desiertas
no hay un alma bajo la sombra del sol

éstas pudieron ser las últimas imágenes
las escenas del film en la pantalla del cine
la noche del estreno 28 de noviembre del 74
la celebración en casa de Frida junto al equipo
salir de madrugada levantado el toque de queda

(un plano–secuencia infinito
que acaba al final de nuestra vida)

la homilía en el Templo el Año Santo Chileno
que filmó junto a Carmen solo unos días antes
el Cardenal las cofradías la multitud en procesión
sus rostros sus manos elevadas al cielo su canto
Virgen del Carmen Estrella de Chile
él mismo que canta se mueve con la cámara
entremedio de la gente la fe y el fervor

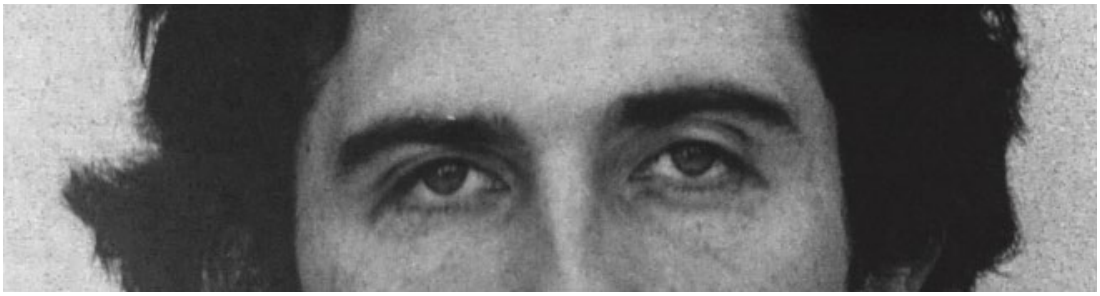
éstas pudieron ser las últimas imágenes

antes de bajar junto a Carmen de la micro
en la esquina la camioneta blanca los agentes
antes de los golpes la venda la oscuridad
todas esas imágenes dentro de su mirada
dentro de los ojos tapados de Jorge Muller (27)
antes de perderse su rastro entre las sombras
bajo la luz fría del sol negro de los campos

*Fuente:* Pinos, 2018: pág. izq. sig., s. p

**Figura 5**

*Documental*



*Fuente:* Pinos, 2018: frag. pág. der. sig., s. p

Siguiendo a Rajewsky (2020), la inclusión del fotograma (ver Figura 3) y el recorte del retrato fotográfico (ver Figura 5) serían una operación intermedial de "combinación de medios" (442-443). Ambas imágenes están contenidas en *Documental* como imágenes *per se*; se les ha dispuesto de cierta forma en la página debido a las condiciones específicas del tamaño de la hoja y en búsqueda de una significancia constelar. El que la serie de Pinos empiece con un fondo negro —que remite a la proyección de cine— no es gratuito. La disposición intermedial del fotograma retrotrae al hecho de que el estreno de *A la sombra del sol* fue el último evento público al que habría asistido Müller junto a su pareja Carmen Bueno, previo a ser secuestrados por agentes de la DINA.[4]

La imagen que retrata la mirada a cámara de Müller es significativa y plurisignificante ya que, por un lado, es lugar común que a los operadores de cámara no les guste ser retratados y que, al ser retratistas, su vista siempre esté oculta tras la cámara, siendo imposible tener una visión completa de sus miradas. A la vez, la Figura 5 referencia las fotografías de detenidos desaparecidos que circulaban en dictadura para visibilizar que aquellos ausentes sí tenían un rostro e identidad. La forma del recorte al retrato —un rectángulo horizontal alargado— remite a los primerísimos primeros planos del *spaghetti western*, cuya función era la de generar tensión en el espectador ante un momento

4 Sigla para Dirección de Inteligencia Nacional, policía secreta de la dictadura militar de Augusto Pinochet entre 1973 y 1977, siendo reemplazada posteriormente por la CNI, Central Nacional de Informaciones.

decisivo de la trama. Finalmente, es la mirada directa a cámara —intermedialidades mediante— que atraviesa todos los procesos técnicos necesarios para terminar en una hoja de papel y, a través de los ojos —la herramienta laboral de Müller— interpelar al lector que lo mira mirarlo. De aquella forma, este recorte del retrato se trataría de una *mise en abyme*.[5] Pinos establece esta confluencia de vidas vinculadas a lo visual, al registro, al ser testigo, como una forma de contrapoder, como una manifestación del deseo de emancipación (Didi-Huberman, 2018: 27), por ello rescata sus identidades específicas. Sus historias apelan de forma éticamente ejemplar como individuos que resisten a pesar de todo, aunque no siempre sobrevivan a la lucha contra el poder.

Ambas imágenes (ver Figuras 3 y 5) resguardan al poema (ver Figura 4) en cada costado, dejando al texto como el núcleo de las fuerzas intermediales de esta serie. El poema dialoga con ambas imágenes a través de referencias intermediales que evocan técnicas del cine ("el montaje"; "un plano-secuencia"), o la visualidad en sí ("éstas pudieron ser las últimas imágenes"; "las escenas del film en la pantalla del cine"). El poema también establece metáforas entre el cine y la vida, cuando señala al inicio: "(el montaje realiza sobre el material / lo que la muerte realiza sobre la vida)", es decir, su fin. O ya en la mitad del texto cuando apunta: "(un plano-secuencia infinito / que acaba al final de nuestra vida)", que decanta en la misma idea vinculada a la muerte. Esos versos aluden a una secuencia registrada por Müller en *La batalla de Chile*, donde filma a un hombre avanzar por las calles a toda carrera con un carretón tras de sí y que pareciera, mediante la inercia del movimiento, ir volando. Pinos establece en este poema y en diversos otros de *Documental* un juego de referencias intermediales que giran isotópicamente en relación al cine y al registro como formas de memoria.

Si bien los poemas de Pinos son efectivamente (auto)reflexivos o tienden a las referencias intermediales de forma constante, en muchas ocasiones suele prevalecer una intención narrativa, la de contar una historia, la historia de alguien. A pesar de ello, es notorio que la Figura 4 se compone de diversas historias que se van contaminando entre sí. El hablante lírico principal mira hacia el pasado, como mirando una proyección, mientras los tiempos y las acciones se suceden como escenas de una película. Es así que en este poema en particular (Figura 4) y omitiendo las referencias

5 *Mise en abyme* o caída en abismo es cuando la obra "se vuelve sobre sí misma, la *mise en abyme* se manifiesta como modalidad de *reflejo*" (Dällenbach, 1991: 15; énfasis en el original); o también es dable entender el concepto como todo espejo interno en que se refleja el conjunto del relato por reduplicación simple, repetida o especiosa (49).

intermediales específicas que se han mencionado, Pinos intercala fragmentos que se refieren a lo que se narra y se ve en cierto fragmento de *A la sombra del sol*. Luego la narración deriva a la noche del estreno del filme, para entonces relatar la última filmación de Müller —una procesión religiosa— y cierra en la última estrofa, con el momento en que Müller y Bueno son capturados por la DINA. Hacia el final, en un ejercicio proyectivo basado en relatos de sobrevivientes, el poema imagina lo que le deparó al camarógrafo cuando quedó a merced del poder de las instituciones represivas de la época. Pinos alude hacia el final a que todas las escenas narradas fueron las "últimas imágenes" de la memoria de un camarógrafo vendado, "antes de perderse su rastro entre las sombras / bajo la luz fría del sol negro de los campos". Lo que no es ni el extravío casual ni la explicitación de la muerte más insulsa, sino que se refiere tangencialmente a la muerte como una desaparición que se disuelve en la oscuridad. El fin de las experiencias gozosas de la vida acaba —como una ilusión cinematográfica— con un *fade-out*, cuando la luz pierde progresivamente intensidad y se difumina la imagen en la oscuridad total. Al igual que en la relación de las Figuras 1 y 2, el poema como texto ilumina y amplía la referencia de las imágenes, narra el "detrás de cámara".

En otras páginas de *Documental*, Pinos referencia específicamente situaciones y a otros camarógrafos vinculados a la fotografía fija y al cine, desapropia sus palabras o acciones y los dispone en el marco del libro. También relaciona imágenes con textos bajo la misma lógica, sin necesariamente ilustrar el poema, sino que se podría entender la imagen como un gatillante del texto poético —como la *madeleine* proustiana. Porque allí donde la imagen retrata, demuestra y certifica ciertos hechos como documento, es en el poema donde se desarrollan los giros significantes que multiplican los sentidos de las relaciones imagen-texto. De aquella forma, imagen y texto dialogan entre sí forzados a convivir y complementarse entre las páginas del libro. Esto permite que el poema documental sea un desafío a la construcción hegemónica de los registros históricos (Leong, 2020: 2). En Pinos, la vinculación con otros medios apela a que la reflexión y el cuestionamiento al pasado reciente no se pueden basar solamente en la letra, lo que obliga a que el poema deba ampliar su repertorio material. Por lo tanto, *Documental* trabaja con fragmentos históricos remediados y dispuestos en la página para que su lector deba continuar con la pesquisa sobre el pasado por sus propios medios, y para ello debe atreverse a mirar. La posición que toma Pinos (2018) al

finalizar el libro es la de "[n]o desviar la vista / Pase lo que pase / Sostener la mirada" (s. p.). Ésa es la valentía a la que apela, para así "[t]ener compasión por el dolor de los demás" (s. p.), para comprender y compadecer a los condenados por la historia.

## Los restos de la historia: Carlos Soto Román

Cierta lógica intermedial no es nueva en Soto Román. Ya en su primer libro de poemas, *La marcha de los quiltros* (1999), incluye poemas cuyo origen proviene de escritos abandonados en otros soportes. Con el tiempo se vincula a la poesía conceptual estadounidense; así, su escritura desarrolla mayores nociones visuales y se centra en la intervención y disposición material de otros medios bajo el marco del libro. Es el caso de *Chile Project [Re-Classified]* (2013), donde interviene una selección de documentos desclasificados por la CIA alrededor del año 2000, relacionados con la intervención norteamericana que propició la dictadura militar chilena. Los mencionados documentos digitalizados y liberados se encontraban altamente censurados por bloques negros que borraban determinadas secciones de los informes. Soto Román se plantea intervenir, borrando con diferentes tipos de corrector, un documento por día, hasta que la obra se publique *online* por la editorial Gauss PDF. *Chile Project [Re-Classified]* contiene entonces páginas doblemente digitalizadas donde escasean las palabras. Se revela, así, el poder y la omnipresencia de la censura, sea a través de los bloques negros de la CIA o en las huellas materiales dejadas por los diferentes tipos de corrector usados por Soto Román, que blanquean los documentos. Tras esta experiencia, Soto Román aplica diversos procedimientos en diferentes materialidades y publicaciones, deviniendo incluso en exhibiciones de sus intervenciones en galerías de arte.

Al igual que en *Documental* (2018), *11* (2017) opera como una *summa* de los procedimientos explorados por Soto Román en sus publicaciones previas, donde destaca "una constante experimentación con objetos, archivos y materiales" (Guerrero y Hernández, 2020: 106). *11* incluye imágenes y materiales desapropiados de la cultura, referencias y adaptaciones de otros medios —noticias de radio, fotografías—, gráficos, citas textuales de documentos incluyendo su diagramación, noticias, documentos escaneados, entre otros recursos. Si hay una operación preponderante en el libro, es la del borramiento que para Inzunza Morales (2024a) es un símil de las acciones de las

fuerzas armadas contra la población civil en aquellos años (313). Soto Román transcribe documentos vinculados al poder dictatorial, aunque también de otras instituciones que buscaron ejercer un contrapoder. A los documentos remediados les borra determinadas palabras, sobre todo identidades de individuos que fueron detenidos, torturados y desaparecidos por la dictadura. Como un compendio, *11* reúne diversas enunciaciones que trazan la historia de la dictadura hasta nuestros días, aunque debido al borramiento y a los espacios blancos del libro, se revela la incompletitud del archivo.

Soto Román incluye algunas imágenes o ausencias de imágenes en *11*, como el cuadro que demarca el espacio de una fotografía en una revista,[6] un diagrama de un helicóptero,[7] la infame moneda de 10 pesos que indica "Libertad",[8] la representación química del gas sarín,[9] entre otras. Aunque en ocasiones estas imágenes establecen relaciones con los textos cercanos a ellas en la disposición de páginas del libro, es más relevante revisar lo que su autor realiza a modo de écfrasis o poema visual, al trasladar el lenguaje de otros medios al soporte libro. De acuerdo con Giovine (2011), la *écfrasis* es cuando un escritor "toma como *modelo* un objeto visual y trata de lograr un efecto similar al de la obra no verbal" (69, énfasis original). Apunta —complementando— que es la búsqueda de una "sinonimia intermedial de procedimientos que hagan de su obra un equivalente verbal de la obra no verbal" (69). Éste no es un recurso retórico contemporáneo, sino que sus huellas se rastrean hasta la Grecia antigua; de hecho, es reconocida la écfrasis de Homero cuando describe el escudo de Aquiles en la *Ilíada*. Por otro lado, respecto al poema visual, Giovine (2011) señala que se trata de un "híbrido constituido por una imagen y palabra; es el deseo de explorar las posibilidades de forma, textura, color, espacio de las artes plásticas y unirlas a las potencialidades de la palabra" (71). La estética de *11,* al establecer en página diversos documentos transcritos o remediados, es la de un archivo del lenguaje de las instituciones. Sin embargo, al no intervenir o intervenir por borramiento, lo que Soto Román hace es dar a sus páginas la calidad de poema visual. Esto es visible

6 Estrategia realizada por determinadas revistas durante la dictadura militar para sortear la censura y visibilizarla. Véase Dalila Muñoz Lira (2023).

7 La imagen refiere a los helicópteros Puma que se encargaron de exhumar detenidos desaparecidos para ser arrojados al mar en la operación "Retiro de Televisores". Véase Iván Cáceres Roque (2011).

8 Moneda acuñada durante la dictadura militar que aludía a que Chile había sido liberado del "yugo marxista" por el golpe de Estado.

9 Arma química descubierta en 1938 en Alemania y producida en la dictadura chilena como opción para eliminar opositores.

en la preponderancia de una misma tipografía, la fragmentariedad en series o la importancia cabal de los espacios en blanco, los vacíos de la página. Por lo tanto, la disposición de los textos que emulan a sus documentos de origen o las redisposiciones de textos para generar otras visualidades son transversales a *11*. Para Giovine (2011), el *modus operandi* del poema visual consiste primordialmente en tomar como referencia no tanto obras visuales concretas sino sus elementos constitutivos y resignificarlos (71-72).

Si bien el texto referido (ver Figura 6) es una remediación que proviene de una grabación sonora, donde "un ciudadano pudo interferir y grabar […] la comunicación entre los altos jefes de las Fuerzas Armadas el martes 11 de septiembre de 1973" (Verdugo, 1998: 9-10), es evidente que Soto Román intenta darle una forma visual a los primeros momentos del siniestro audio. Se trata del segundo texto luego del epígrafe, por lo que el texto abre el libro en el mismísimo momento de la ejecución del golpe de Estado. Armando Uribe (2006), acérrimo crítico de la junta militar y del Chile de posdictadura, basa uno de sus libros en estos hechos y diálogos, en *Las brujas de uniforme*. Para Uribe, "la poesía puede producirse sin necesidad del verso" (209), ya que en aquel momento fatídico las palabras de los golpistas "están cargadas de fuerza y pasión […] contienen poesía y pueden formar parte de un poema" (209), por ello, incluye estas voces aunque versificadas en el mencionado libro. Sin embargo, Soto Román remedia información secundaria, que no es ni de los generales ni nada muy relevante en sí. Son

**Figura 6**

*11*

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| Atención | puesto uno | puesto uno | puesto uno | puesto cinco |
| adelante | cambio | ... | | |
| ... | puesto uno | puesto uno | puesto uno | puesto cinco |
| adelante | cambio | ... | | |

*Fuente:* Soto Román, 2017: s. p

los intentos de comunicación entre los distintos mandos para coordinar los ataques, intentos realizados seguramente por militares de poca experiencia —casi anónimos— encargados de la logística informativa radial. Soto Román separa en la página la cadencia de los locutores del archivo sonoro, e incluye puntos suspensivos para visibilizar en el texto el ruido de las comunicaciones en la interferencia secreta. Mediante este gesto hace referencia a otro medio y así les da a esos audios una visualización en la página. Por otro lado, la disposición de los textos remite a una estructura coercitiva dividida en columnas, a modo de símil de la organización verticalista militar.

*11* agrupa textos diversos y tiende a realizar el ejercicio de remediar imágenes o sonidos hacia sólo configuraciones textuales, trabajando por acumulación. Es el texto como huella de lo real –mediante disposiciones visuales– lo que prevalece en el libro como *continuum*. Esta referencia a otros medios, en este caso visual, se puede observar en la Figura 7. El texto de Soto Román (ver Figura 7) traslada la información textual proveniente de la imagen del marcador (ver Figura 8) del llamado "partido fantasma" entre Chile y la URSS en 1973 (Cornejos, 2025). El denominado "partido fantasma" acontece sólo algunos meses luego del golpe de Estado, la selección chilena debía jugar contra la selección de la Unión Soviética "para acceder a la Copa del Mundo que se había de celebrar en Alemania en 1974" (Sierra Calderón, 2022: 15). Sin embargo, estos últimos no asistieron a Chile, debido a que el partido se realizaría en el Estadio Nacional, que se sospechaba —acertadamente— que era uno de los recintos de tortura y detención de personas por parte del régimen. Ante la ausencia, "once jugadores chilenos salieron al campo ante un rival fantasma. Las bochornosas imágenes muestran cómo los jugadores chilenos parten desde mitad de cancha hacia el arco contrario y anotan a puerta vacía" (17). Con ello, realizan una muestra simbólica y absurda de que el partido se realizó de igual manera, a pesar de que el bando contrario no llegó.

Soto Román administra la información de la imagen (ver Figura 8) y la dispone en página (ver Figura 7). Lo único que agrega en este caso son los dos primeros versos que contextualizan el lugar ("Marcador Estadio Nacional") y la fecha del partido de fútbol ("21 de noviembre de 1973"). Soto Román, en la Figura 7, al remediar, traslada la información textual casi directamente a la página. En cierta forma, su intervención en lo visual está dada por la imagen misma que deriva de la disposición en dísticos. Sin duda que esta traslación textual, en su mayor parte, está vinculada a revelar la propaganda y manipulación de la junta militar en el marco del fútbol,

**Figura 7**

*11*

MARCADOR ESTADIO NACIONAL
21 DE NOVIEMBRE DE 1973

LA JUVENTUD Y EL DEPORTE
UNEN HOY A CHILE

COPA DEL MUNDO FIFA
1974

SELEC. DE CHILE 1
SELEC. U. SOVIETICA 0

*Fuente:* Soto Román, 2017: s. p

**Figura 8**

*Marcador del partido*

*Fuente:* Fotografía no acreditada (Cornejos, 2025)

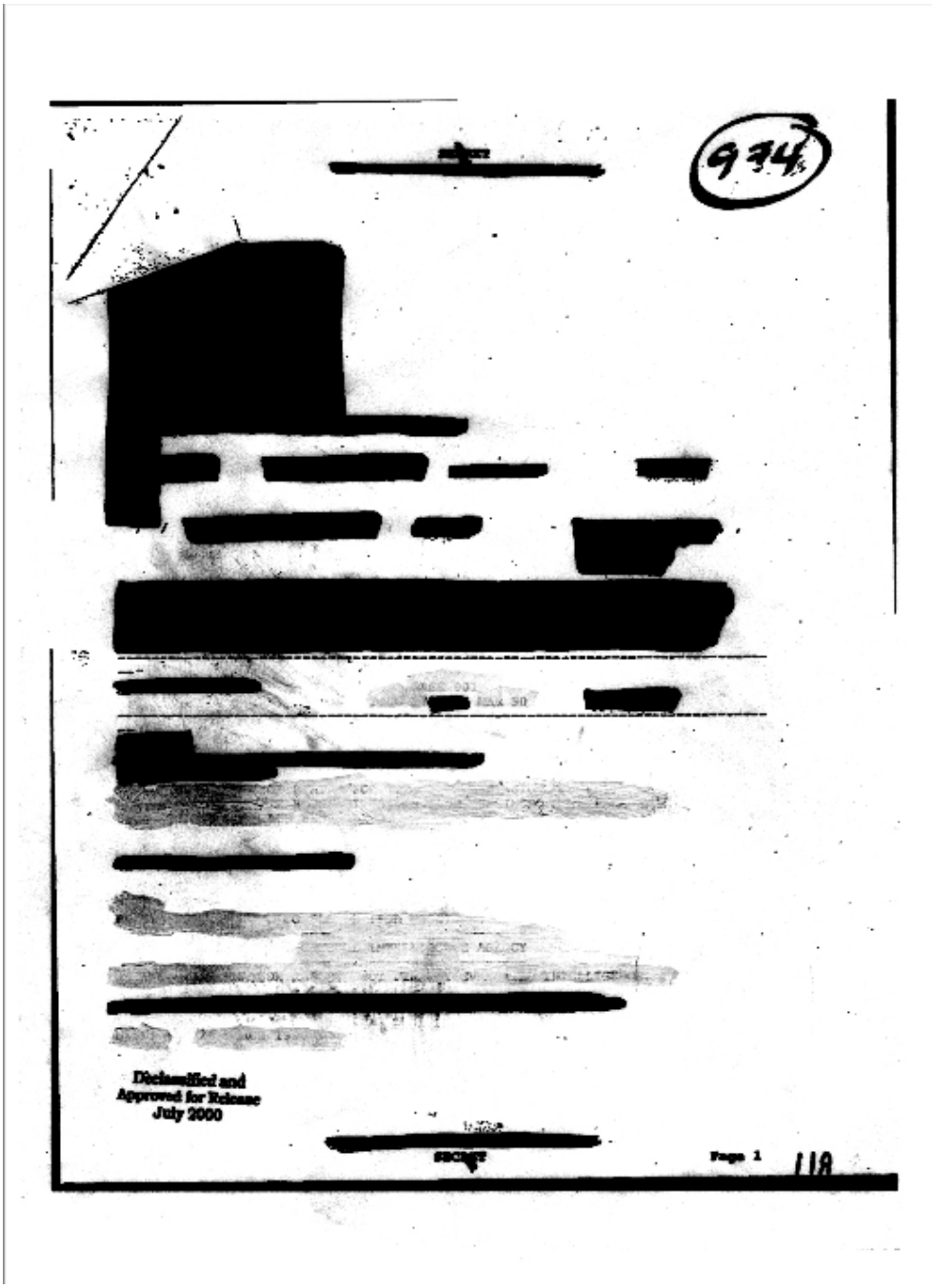
para así "nutrir un espíritu nacionalista alrededor de la Selección Nacional, contando con el monopolio de los medios de comunicación" (Sierra Calderón, 2022: 10). De aquella forma se revela el cómo cada aspecto de la vida social termina siendo sometido a la imagen que el régimen quería presentar a Chile y al mundo. Después de todo, la frase "[l]a juventud y el deporte / unen hoy a Chile" (ver Figura 7) es problemática al establecer la palabra *unen*, ya que si algo debe ser unido, es producto de una fisura que necesita ser reparada. En sí, esas son las atribuciones "redentoras" autoimbuidas por la junta militar para "regularizar" el país.

La lógica intermedial de Soto Román suele vincularse a los dos polos mencionados anteriormente: la intervención en la disposición de los textos remediados o la disposición que emula la no intervención. A pesar de ello, también se permite la autocita al remediar facsimilarmente fragmentos de un trabajo anterior (ver Figuras 9 y 10). Estas páginas remiten a *Chile Project [Re-Classified]* (2013), publicado *online* en conmemoración de los 40 años del golpe de Estado, y que luego tomó forma física mediante un sobre negro de hojas sueltas bajo el mismo título (2015). Lo que realiza Soto Román en el mencionado libro está a medio camino entre lo literario y lo plástico, ya que su acción de borrar documentos ya censurados es llevar hasta el paroxismo el acto de borramiento. De hecho, son escasas las palabras que logran sobrevivir en el documento tras la intervención de Soto Román. En *11*, su autor se autocita facsimilarmente (ver Figuras 9 y 10), por lo que se logran observar algunas de las trazas dejadas por el corrector líquido, lo que genera formas horizontales irregulares en combinación con las trazas negras de la censura de la CIA. Esta inclusión intermedial en *11* evidentemente revela el documento como evidencia, aunque al estar intervenido —mediante esta acción paradojal—, revela el abismo de conocimiento fáctico disponible sobre los años de plomo de la dictadura pinochetista. La inclusión de estas páginas también exhibe cómo la información es administrada por las instituciones, que censuran y deciden cuándo liberar estos datos. A la vez, connota una de las posibilidades artísticas de trabajar a partir de documentos, como es la de llevar al extremo los mismos mecanismos ejercidos por los poderes institucionales.

La intermedialidad ejercida por Soto Román se vincula a trasladar, principalmente, información a texto, independientemente del medio del que provenga. De aquella forma, moviliza las trazas de lenguaje de diversos actores y las dispone sin mayores

**Figura 9**

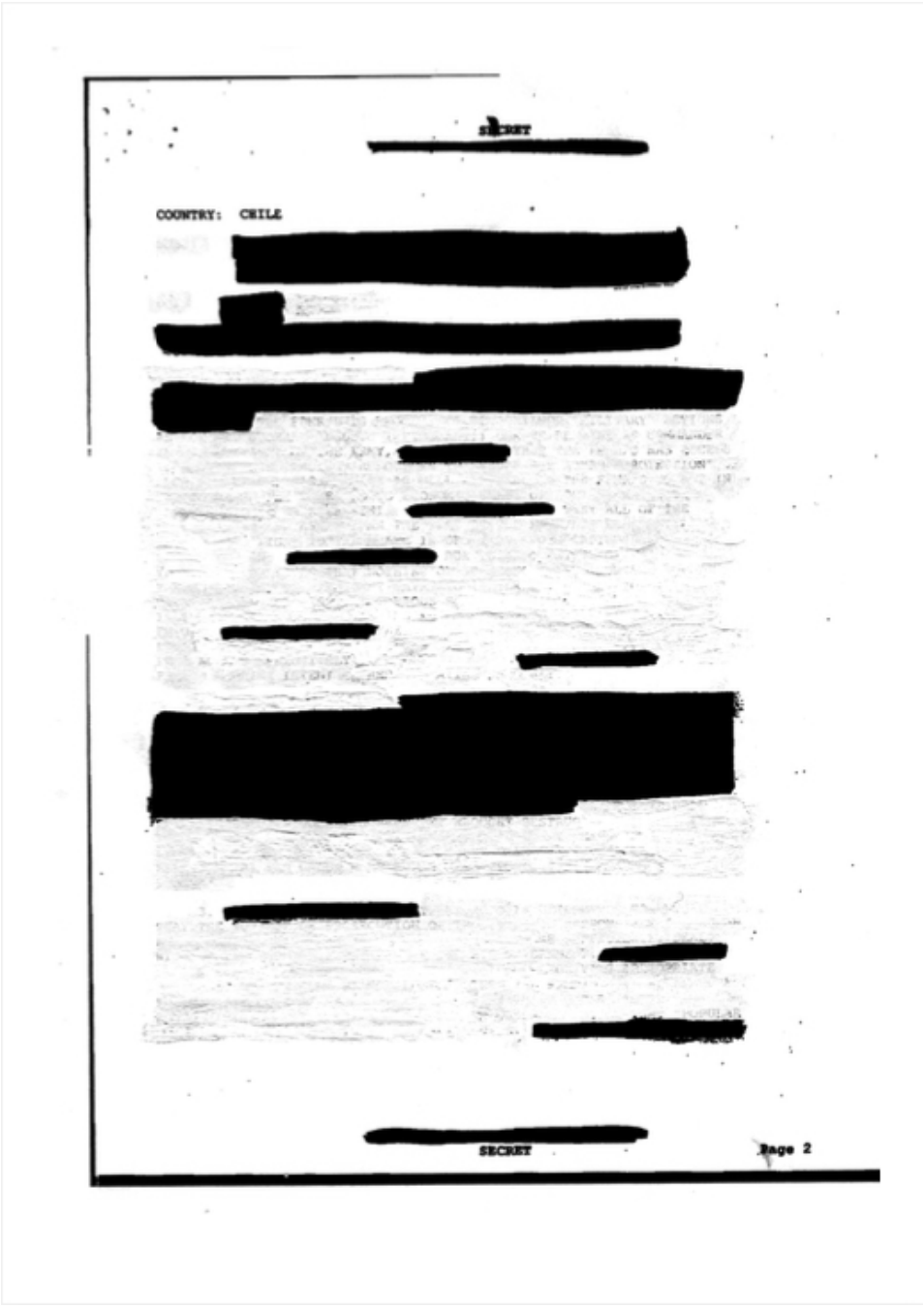
*11*




*Fuente:* Soto Román, 2017: pág. izq., s. p

**Figura 10**

*11*




*Fuente:* Soto Román, 2017: pág. der., s. p

jerarquías. *11* es un libro engañoso, ya que apela a una visualidad demasiado ordenada "como el cuaderno del mejor alumno" (Teillier, 1994: 51), como si el libro reuniera documentos sin intervención. A diferencia de *Chile Project,* donde las trazas de intervención eran notorias, en *11* las intervenciones sólo son visibles al leer detenidamente, ya que suprime nombres y palabras y sólo en ocasiones deja una línea punteada allí donde había algo. De aquella forma horada los documentos históricos y cuestiona la especificidad del poema lírico, ya que al transcribir textualmente informes jurídicos o informativos y al adaptar información proveniente de otros medios, lo que Soto Román hace es apelar al poema visual. *11*, mediante la disposición de sus textos, connota al lector que los registros poseen agujeros o lagunas y que, incluso de esa forma, no toda escritura logra sobrevivir al paso del tiempo. A pesar de ello, mucha de la fe en *11* se establece en la existencia de documentos que contienen restos de la historia de la dictadura o de la represión, material que es incluido en el libro. El libro es, después de todo, un intento por sistematizar una acumulación de registros que permitan catapultar la memoria de quienes se internen entre sus páginas. Por lo tanto, *11* deviene en una *madeleine* corporizada como libro, donde nada le es ajeno y donde en cada inscripción es posible ver el poder de la dictadura pinochetista y su violencia verbal y visual.

## Conclusiones

Tanto Pinos como Soto Román trabajan con documentos que no provienen absolutamente de fuentes textuales; debido a ello, adaptan de diversas formas la intermedialidad a partir de la cual operan sus respectivos libros. En ambos casos, existe por un lado una relación de combinación de medios aunque también de referencias intermediales. Ambos incluyen imágenes —sean fotogramas de películas, fotografías o gráficos—, y ambos se refieren mediante las herramientas específicas del campo literario a otros medios, lo cual es necesariamente una ilusión (Rajewsky, 2020: 446). Se trata del hacer "como si" este medio pudiera ocupar las herramientas de otro. Pinos genera relaciones intermediales en serie entre imagen y texto. El poema entonces se vincula con la imagen para iluminarla, para complementarla, generando una relación constelar donde ambos medios dialogan entre sí. Soto Román remedia y dispone en página

inventando formas posibles o mimetizándose con la forma de la fuente original. De aquella forma, vincula su práctica a la poesía visual y construye a *11* como un archivo que acumula pero que está siempre incompleto.

En ambos casos, el montaje es un método de conocimiento (Didi-Huberman, 2008: 98), ya que corta las cosas que suelen ir unidas y conecta las cosas que van separadas (159). Para ambos libros, el montaje es el procedimiento primordial, debido a que trabajan generalmente con base en documentos ya existentes, que suelen poseer sus propias autorías (Leong, 2020: 20). El montaje como operación inicia con la selección del material de origen, para luego derivar en la adaptación, el corte y la yuxtaposición textual para así dar forma a los poemas. De aquella forma, plantean cuestionamientos sobre cómo la historia ha sido construida mediante la acumulación de diversos fragmentos. A través de estas operaciones, desestabilizan al poema como constructo, expandiéndolo transdisciplinarmente al vincularse con otros medios. Después de todo, ambas poéticas existen en un contexto donde las remediaciones son habituales y constantes, donde muchas de sus fuentes están al alcance de un clic. Garramuño (2015) indica: "[y]a no mero coleccionista, el artista —el escritor— recolector afina oído y ojos para atrapar con ellos restos con los cuales construir su obra-archivo" (61). La vinculación con otros medios remediados en el libro y con el pasado en específico demuestra una pulsión por la presencia; de aquella forma, ambos poetas plantean cómo estos archivos afectan y "perduran en el presente" (65). Las relaciones intermediales que efectúan Pinos y Soto Román amplían el vínculo entre poema y documento, entre documento y poema, a la vez que amplían la concepción que se tiene del poema como género. Mediante sus tomas de posición respecto a estos restos, apelan a la memoria como una búsqueda y a la historia establecida como algo que cuestionar.

Ambos autores establecen mediante montaje una acumulación de ruinas que crece (Benjamin, 2009: 44) para de esa forma combatir el presentismo. Se levantan para romper una historia que todos creían concluida (Didi-Huberman, 2018: 38), o que por conveniencia era mejor ignorar o sepultar. Se trata, en definitiva, de actualizar o de generar el retorno de los restos de una historia, es decir, de releer los vestigios para volver a presentarlos a la *res publica*. Nuevos montajes devienen en nuevas miradas de los hechos. Porque "hace falta imaginación para *volver a ver las imágenes* y, por lo tanto, para *volver a pensar la historia*" (Didi-Huberman, 2008: 310, énfasis en el original), pero, sobre todo, hace falta valentía para volver tras el camino

recorrido y así ser capaz de enfrentar las fosilizaciones de la historia. La hibridez intermedial que establecen Pinos y Soto Román en sus respectivos libros permite generar nuevas relaciones entre las partes y el todo, exigiendo la participación de sus lectores ante las huellas que disponen en la página.

## Referencias bibliográficas

Benjamin, Walter. (2005). *Libro de los pasajes* (Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Trads.). Ediciones Akal. (Obra original publicada en 1982)

Benjamin, Walter. (2009). *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia* (Pablo Oyarzun Robles, Trad.). Lom Ediciones.

Bolter, Jay David; Grusin, Richard. (2000). *Remediation*. MIT Press.

Cáceres Roque, Iván. (2011). *Detenidos desaparecidos en Chile: Arqueología de la muerte negada* [Tesis de título, Universidad de Chile]. Repositorio de la Universidad de Chile. https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/106331

Cornejos, Sebastián. (2025, 14 de noviembre). "Del 'partido de los valientes' al triste 'partido fantasma': el largo historial de la roja ante Rusia y URSS". *Prensafútbol*, Noticias. https://www.prensafutbol.cl/del-partido-de-los-valientes-al-triste-partido-fantasma-la-roja-vs-rusia-y-urss/

Dällenbach, Lucien. (1991). *El relato especular* (Ramón Buenaventura, Trad.). Visor Distribuciones. (Obra original publicada en 1977)

Derrida, Jacques. (1997). *Mal de archivo: Una impresión freudiana* (Paco Vidarte, Trad.). Editorial Trotta. (Obra original publicada en 1995)

Didi-Huberman, Georges. (2008). *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, 1* (Inés Bértolo, Trad). A. Machado Libros. (Obra original publicada en 2008)

Didi-Huberman, Georges. (2018). *Sublevaciones* (Xavier Rodrigo y Mercè Ubach, Trads.). Jeu de Paume; Museo Universitario de Arte Contemporáneo; Universidad Nacional Autónoma de México. (Obra original publicada en 2016)

Garramuño, Florencia. (2015). *Mundos en común: ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Fondo de Cultura Económica.

Giovine, María Andrea. (2011). "Écfrasis y poesía visual: dos acercamientos a la iconotextualidad". En Susana González Aktories e Irene Artigas Albarelli (Eds.), *Entre artes, entre actos, écfrasis e intermedialidad* (pp. 69-78). Bonilla Artigas Editores; Universidad Nacional Autónoma de México.

Goldsmith, Kenneth. (2015). *Escritura no-creativa: gestionando el lenguaje en la era digital* (Alan Page, Trad.). Caja Negra Editora. (Obra original publicada en 2011)

Gómez Alonso, Juan Carlos. (2017). "Intertextualidad, interdiscursividad y retórica cultural". *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, *1* (Número Extraordinario), 107-115. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201712104

Guzmán, Patricio (Dir.). (1975-1979). *La batalla de Chile: la lucha de un pueblo sin armas* (Partes I-III) [Largometraje]. Equipo Tercer Año; Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC).

Guerrero, Claudio; Hernández, Biviana. (2020). "Documentalismo, reescritura y apropiación en la poesía chilena reciente". *Aisthesis*, (68), 89-110. https://doi.org/10.7764/68.5

Inzunza Morales, Eduardo. (2024a). "La abstracción del mal en la poesía documental de Carlos Soto Román". *Nueva Revista del Pacífico*, (80), 293-315. https://revistas.upla.cl/index.php/NRP/article/view/1301

Inzunza Morales, Eduardo. (2024b). *Formas de la memoria en la poesía documental chilena de la postdictadura* [Tesis de maestría, Universidad de Concepción]. Portal Tesis UdeC. https://repositorio.udec.cl/handle/11594/12220

Leong, Michael. (2020). *Contested Records: The Turn to Documents in Contemporary North American Poetry*. University of Iowa Press. https://doi.org/10.2307/j.ctv104tb5d

Metres, Philip. (2018). "(More) News from Poems: Investigative / Documentary / Social Poetics on the Tenth Anniversary of the Publication of 'From Reznikoff to Public Enemy'". *Kenyon Review*, *11*(2). https://kenyonreview.org/kr-online-issue/2018-marapr/selections/philip-metres-656342/

Muñoz Lira, Dalila. (2023). "La batalla por la memoria visual en la dictadura cívico-militar chilena. Del control de la imagen a las resistencias de la fotografía y el audiovisual, 1973-1983". En Ximena Faúndez Abarca, Daniel Rebolledo Hernández y Omar Sagredo Mazuela (Eds.), *Chile a cincuenta años del golpe de*

*Estado del 11 de septiembre de 1973: Reflexiones en torno al pasado y el presente* (pp. 49-73). Corporación Parque por la Paz Villa Grimaldi; Centro de Estudios Interdisciplinarios sobre Cultura Política, Memoria y Derechos Humanos de la Universidad de Valparaíso.

Pinos, Jaime. (2014). *80 días*. Alquimia Ediciones; Siega.

Pinos, Jaime; Díaz, Alexi; Silva, Carlos. (2014). *80 días* [Sitio web multimedia]. Alquimia Ediciones; Siega. https://www.80dias.cl/ (versión archivada en Internet Archive)

Pinos, Jaime. (2018). *Documental*. Alquimia Ediciones.

Rajewsky, Irina O. (2020). "Intermedialidad, intertextualidad y remediación" (Brenda Anabella Schmunk Trad.). *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, (6), 432-461. (Obra original publicada en 2005) http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/download/278/314

Rivera Garza, Cristina. (2019). *Los muertos indóciles: necroescrituras y desapropiación*. Penguin Random House Grupo Editorial.

Rukeyser, Muriel. (1938). *U. S. 1*. Covici-Friede.

Salinas, Sergio. (2013). *El tres letras. Historia y contexto del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR)*. RIL editores.

Sánchez-Biosca, Vicente. (1991). *Teoría del montaje cinematográfico*. Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

Sierra Calderón, Pablo Alejandro. (2022). "Un balón con comba violenta: el fútbol chileno durante la dictadura militar de Augusto Pinochet (1973-1987)". *Quirón, revista de estudiantes de Historia*, (Especial), 8-31. http://revistafche.medellin.unal.edu.co/ojs/index.php/quiron/article/view/456

Soto Román, Carlos. (2013). *Chile Project [Re-Classified]*. Gauss PDF.

Soto Román, Carlos. (2015). *Chile Project [Re-Classified]*. Libros del Pez Espiral.

Soto Román, Carlos. (2017). *11*. Autoedición.

Teillier, Jorge. (1994[1992]). *Los dominios perdidos*. Fondo de Cultura Económica.

Uribe, Armando. (2006). *De memoria = By Heart = Par coeur: después de memorias para Cecilia*. Tajamar Editores.

Verdugo, Patricia. (1998). *Interferencia secreta*. Sudamericana Chilena.