



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-graduação em Estudos de Literatura

JESÚS ALEXANDER MONTOYA OMAÑA

POÉTICAS APROP(R)IADAS:

formas de reescritura y traducción en la obra de Héctor Hernández Montecinos

São Carlos - SP
2020

JESÚS ALEXANDER MONTOYA OMAÑA

POÉTICAS APROP(R)IADAS:

formas de reescritura y traducción en la obra de Héctor Hernández Montecinos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), como um dos requisitos para a obtenção de título de mestre.

Área de concentração: Estudos de Literatura.
Linha 1: Literatura, História, Cultura e Sociedade.

Orientador: Prof. Dr. Wilson Alves-Bezerra.

São Carlos - SP
2020

Omaña, Jesús Alexander Montoya

Poéticas aprop(r)riadas: formas de reescritura y traducción en la obra de Héctor Hernández Montecinos / Jesús Alexander Montoya Omaña. -- 2020. 178 f. : 30 cm.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal de São Carlos, campus São Carlos, São Carlos

Orientador: Wilson Alves-Bezerra

Banca examinadora: Diana Junkes Bueno Martha, Felipe Alberto Cussen Abud

Bibliografia

1. Héctor Hernández Montecinos. 2. Apropriação. 3. Reescritura. I. Orientador. II. Universidade Federal de São Carlos. III. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo Programa de Geração Automática da Secretaria Geral de Informática (SIn).

DADOS FORNECIDOS PELO(A) AUTOR(A)

Bibliotecário(a) Responsável: Ronildo Santos Prado – CRB/8 7325



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura

Folha de Aprovação

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado do candidato Jesús Alexander Montoya Omaña, realizada em 26/03/2020:

Prof. Dr. Wilson Alves Bezerra
UFSCar

Profa. Dra. Diana Junkes Bueno Martha
UFSCar

Prof. Dr. Felipe Alberto Cussen Abud
Usach

Certifico que a defesa realizou-se com a participação à distância do(s) membro(s) Diana Junkes Bueno Martha, Felipe Alberto Cussen Abud e, depois das arguições e deliberações realizadas, o(s) participante(s) à distância está(ão) de acordo com o conteúdo do parecer da banca examinadora redigido neste relatório de defesa.

Prof. Dr. Wilson Alves Bezerra

*al Uno
en su irradiación
molecular*

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. (Processo nº 1771304).

El presente trabajo fue realizado con apoyo de la Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. (Processo nº 1771304).

AGRADECIMIENTOS

A mi bisabuela, Rosa Gómez, por la sangre de guitarras nocturnas.

A mi abuela, Herlinda Gómez, por su paciencia y por su infinito amor a lo largo de mi existir.

A mi abuelo, Iván Arango, por llevarme hasta el último rincón del país para atravesar la frontera con Brasil, en un viaje alrededor de Canaima, iris trascendental de la Piedra Angular del Tiempo.

A mi madre, Marylena Omaña, quien recorrió las carreteras de La Pedrera dando clases infinitas para yo aprender a leer.

A mi padre, José Montoya, por el apoyo incondicional, incluso cuando una salida de Venezuela parecía imposible.

A Bruna Melo Martins, por su infinito amor, eternamente aural en el corazón de los planetas.

A Jesús y Ricardo Gómez, músicos venezolanos del subte en Buenos Aires, por la viola salpicada de algas y de perlas, por el cello para ser mi brújula floral.

A Daniel Buitrago Sandoval, Edson de Jesús y Alisson de Oliveira, por haberme enseñado que la hermandad existe.

A Giovana Nicoli Melozo, por ayudarme a construir otra lengua.

A Valentina Figuera, Amanda Guethi, Rejane Rocha, Renan Bolognin, Emilia Spahn, Saulo Marino, Felipe Ortiz, Adriana Nieto, Gabriel Zuleta, Juana Sañudo Caicedo, Ileana Osorio, Wilton José Marques, Julio Bastoni, mi gente querida, por las palabras, por el cariño y por la infinita gratitud de hacerme sentir en familia.

A Víctor Manuel Pinto, Luis Moreno Villamediana, Héctor Hernández Montecinos y Wilson Alves-Bezerra, por su poesía, única casa del camino.

A Dira Martínez Mendoza, por las piedras, por el mar y por los Ángeles.

A Fernando Vanegas, el gran observador del mar, andariego de travesías desviadas por el interior paulistano, hermano gocho, redentor instrumental.

A Annieska Rivas, habitante de la luz en la instrucción sonora del espíritu, por los pinos, por los valles merideños y por los caminos recorridos.

A Rogelio Aguirre y Stephani Rodríguez, por la hebra andina que jamás acabará.

A Pedro Varguillas, por haber regresado al resplandor.

A Felipe Cussen y Diana Junkes, por orientar este viaje escritural.

La lengua es una forma iluminada.

I tu, Cecilia Vicuña

Los orígenes de mi escritura están en la escritura de mis orígenes. Palabras nacidas de palabras. Como si yo mismo hubiera nacido de palabras, como si yo fuera una escritura. Escribir es nacer y volver a nacer de la lengua materna. Se pretende así, imagino, hacer absolutamente voluntario el nacimiento, el acto más ajeno a la voluntad, la iniciación menos inicial en uno. La escritura es una práctica de nacimiento: nos separa para nacer. Como cuando en la escuela practicábamos las conjugaciones: yo soy, tú eres, él es, nosotros somos, vosotros sois, ellos son. Asomaba ahí el milagro de la palabra como preparación, acto de acto. Qué placer cuando la maestra nos señalaba y pedía una recitación completa de jugar, o correr, en el presente del indicativo. Se conjugaba, entonces, como si se jugara en un patio enorme, en la lejanía de un traspatio, en un zaguán que refrescaba la sangre, penumbroso, como un abanico; la memoria se precipitaba gozosa, y uno apenas separaba pronombre de verbo de pronombre de verbo: yo juego tú juegas él juegan nosotros jugamos vosotros jugáis ellos juegan.

La partida de nacimiento como ficción, Octavio Armand

quebrada, canal para que baje el aire, el viento, el vendaval a veces leve brisa, por donde dice chiiiiit, y escribe deslenguada, osada gorgorea, lenguajea su oído refractante callejeo nocturno, su voz es un susurro y se ríe, siempre se ríe de su voz.

Donde comienza el aire, Soledad Fariña

RESUMEN

Héctor Hernández Montecinos (1979), autor perteneciente a la llamada generación de *Novísimos* poetas chilenos, de manera recurrente practica la apropiación como técnica, especialmente en su obra *Debajo de la Lengua* (2009), la cual contiene más de 250 reescrituras de autores latinoamericanos. Esta disertación pretende hacer revisión de la obra poética de Hernández Montecinos a partir del análisis de la apropiación en tanto reescritura y traducción. Para ello, en un primer capítulo indagamos el concepto de apropiación como una categoría que atañe a multifacéticos procesos llevados a cabo en la poesía del siglo XXI mediante un espacio propuesto desde el siglo XX, estudiando la poética de Hernández Montecinos en *Debajo de la Lengua* (2009) como un tejido de relaciones que esta ejecuta con quienes apropia, viendo su función a través de una selección contextual en la que son creadas reescrituras y procedimientos coautoreales para la construcción de un archivo de fuentes de la poesía latinoamericana. En un segundo capítulo, examinamos las reescrituras que Héctor Hernández Montecinos realiza por medio de la apropiación del libro-objeto *La poesía chilena* (1978), de Juan Luis Martínez, que se encuentran en la sección “[] lapoesíachilenasoyyo []”, de [coma] en *La Divina Revelación* (2011), específicamente las elaboradas a los libros *Poema de Chile* (1967), de Gabriela Mistral, y *U* (1926), de Pablo de Rokha. En este sentido, analizamos el objeto de Juan Luis Martínez como potencial embrión a la poética de apropiación de Héctor Hernández Montecinos y su interferencia como un diálogo en *réplica de selección* para la formación de utopías modificadas en las reescrituras de Gabriela Mistral y Pablo de Rokha. Finalmente, en un tercer y último capítulo, estudiamos la traducción que Héctor Hernández Montecinos hace de los manifiestos chamánicos del poeta brasileño Roberto Piva: “Manifiesto utópico-ecológico em defesa da poesia e do delírio” (1983); “Manifiesto da selva mais próxima” (1984), y “O século XXI me dará razão (se tudo não explodir antes)” (1984), en una de las secciones de *Debajo de la Lengua* (2009), donde ficcionaliza una lengua denominada como “portuñol mutante”, para lo cual indagamos en el manifiesto en cuanto género discursivo prolongado desde la vanguardia y su exploración como una lengua híbrida y utópica en el siglo XXI.

Palabras clave: apropiación; reescritura; traducción; utopía; Héctor Hernández Montecinos.

ABSTRACT

Héctor Hernández Montecinos (1979), is an author belonging to the generation called *Novísimos poetas chilenos*, who has reiteratedly practiced appropriation as a technique, especially in his book *Debajo de la Lengua* (2009), which contains more than 250 rewrites of Latin American authors. This dissertation aims to review the poetic work of Hernández Montecinos from the analysis of appropriation as rewriting and translation. For this purpose, in the first chapter, we investigate the concept of appropriation as a category that concerns multifaceted processes carried out in the poetry of the 21st century through a space proposed since the 20th century. We determined it when studying *the poetics of Hernández Montecinos in Debajo de la Lengua* (2009) as a set of relations that this poetics executes with those who appropriates, noticing its function through a contextual selection in which rewrites and co-autoreal procedures are created for the elaboration of an archive of Latin American poetry sources. In the second chapter, we examine the rewrites that Héctor Hernández Montecinos made through the appropriation of the book-object *La poesía chilena* (1978) by Juan Luis Martínez, which are found in the section "[] lapoesíachilenasoyyo [" of [comma] in *La Divina Revelación* (2011), specifically those elaborated to the books *Poema de Chile* (1967), by Gabriela Mistral, and *U* (1926), by Pablo de Rokha. In this sense, we analyze the book-object of study of Juan Luis Martínez as a potential embryo for the appropriation poetics of Héctor Hernández Montecinos and its interference as a dialogue in a *selection replica* for the creation of modified utopias in the rewrites of Gabriela Mistral and Pablo de Rokha. Finally, in the third and final chapter, we study the translation made by Héctor Hernández Montecinos of the shamanic manifests of the Brazilian poet Roberto Piva: "Manifiesto utópico-ecológico em defesa da poesia e do delírio" (1983), "Manifiesto da selva mais próxima"(1984), "O século XXI me dará razão (se tudo não explodir antes)"(1984), in one of the sections of *Debajo de la Lengua* (2009), where it fictionalizes a language called "mutant portuñol ", to which we investigated in the manifesto as a prolonged discursive genre from the avant-garde and its exploration as a hybrid and utopian language in the 21st century.

Keywords: appropriation; rewriting; translation; utopia; Héctor Hernández Montecinos.

RESUMO

Héctor Hernández Montecinos (1979), autor pertencente à chamada geração de *Novísimos* poetas chilenos, de maneira recorrente pratica a apropriação como técnica, especialmente em sua obra *Debajo de la Lengua* (2009), a qual contém mais de 250 reescrituras de autores latino-americanos. Esta dissertação pretende fazer uma revisão da obra poética de Hernández Montecinos a partir da análise da apropriação enquanto reescritura e tradução. Para isso, em um primeiro capítulo, indagamos o conceito de apropriação como uma categoria que diz respeito a processos multifacetados realizados na poesia do século XXI, mediante um espaço proposto desde o século XX, estudando a poética de Hernández Montecinos em *Debajo de la Lengua* (2009) como um tecido de relações que esta executa com aqueles de quem se apropria; vendo sua função através de uma seleção contextual em que se criam reescrituras e procedimentos coautorais para a construção de um arquivo de fontes da poesia latino-americana. Em um segundo capítulo, examinamos as reescrituras que Héctor Hernández Montecinos realiza por meio da apropriação do livro-objeto *La poesía chilena* (1978) de Juan Luis Martínez, que se encontram na seção “[...] lapoesíachilenasoyyo [” de [coma] em *La Divina Revelación* (2011), especificamente as elaboradas aos livros *Poema de Chile* (1967), de Gabriela Mistral, e *U* (1926), de Pablo de Rokha. Neste sentido, analisamos o objeto de Juan Luis Martínez como potencial embrião da poética de apropriação de Héctor Hernández Montecinos, como também sua interferência como um diálogo em *réplica* de *seleção* para a formação de utopias modificadas nas reescrituras de Gabriela Mistral e Pablo de Rokha. Finalmente, no terceiro e último capítulo, estudamos a tradução que Héctor Hernández Montecinos faz dos manifestos xamânicos do poeta brasileiro Roberto Piva: “Manifesto utópico-ecológico em defesa da poesia e do delírio” (1983), “Manifesto da selva mais próxima” (1984), “O século XXI me dará razão (se tudo não explodir antes)” (1984), em uma das seções de *Debajo de la Lengua* (2009), onde ficcionaliza uma língua denominada como “portunhol mutante”, para o qual indagamos no manifesto enquanto gênero discursivo prolongado desde a vanguarda e sua exploração como uma língua híbrida e utópica no século XXI.

Palavras-chave: apropriação; reescritura; tradução; utopia; Héctor Hernández Montecinos.

LISTA DE IMÁGENES

Figura 1 - Grupo Anti Faz, performance «Lloran mis muñecas» (2003).....	63
Figura 2 - Fotografías internas: <i>La Manicomia</i>	64
Figura 3 - Fotografías internas: <i>La Manicomia</i>	65
Figura 4 - Fotografías internas: <i>La Manicomia</i>	65
Figura 5 - Collages.....	66
Figura 6 - Collages.....	66
Figura 7 - Portada. Fotografías de <i>La poesía chilena</i> (1978).....	82
Figura 8 - Interior: bolsa de tierra de “El Valle Central de Chile” y cuadernillo de fichas y banderas. Fotografías de <i>La poesía chilena</i> (1978).....	83
Figura 9 - ABIMO PECTORE. Fotografías de <i>La poesía chilena</i> (1978).....	83
Figura 10 - Acta de defunción de Gabriela Mistral y ficha de la Biblioteca Nacional de Chile. Fotografías de <i>La poesía chilena</i> (1978).....	84
Figura 11 - Bandera nacional de Chile. Fotografías de <i>La poesía chilena</i> (1978).....	84
Figura 12 - Ficha de la Biblioteca Nacional de Chile al padre biológico de Martínez. Fotografías de <i>La poesía chilena</i> (1978)	85
Figura 13 - Contraportada: fotografía intervenida por el autor. Fotografías de <i>La poesía chilena</i> (1978).....	85
Figura 14 - Portada. <i>Chiclete com Banana</i> n° 15.....	123
Figura 15 - Editorial: Manifiesto “O século XXI me dará a razão (se tudo não explodirantes)”; <i>Os skrotinhos – uma duplatotalmente hardcore</i>	124

SUMARIO

INTRODUCCIÓN	14
CAPÍTULO I.....	17
1.1 La apropiación: laboratorio y categoría expansiva	17
1.2 Ensamblajes no-creativos: archivos y materiales de escritura	24
1.3 Comunalidades residuales y escrituras impropias.....	31
1.4 Legalidades al filo y desapropiación	34
1.5 <i>No-original</i>	41
1.6 Marcos neoconceptuales.....	45
1.7 Poética de aprop(r)iciones.....	50
1.8 Reescribir como performance	62
CAPÍTULO II.....	68
2.1 Reescribir <i>La poesía chilena</i>	68
2.2 Juan Luis Martínez embrionario	73
2.3 Desvíos al objeto: el autor <i>R</i>	86
2.4 Paccha Mamma aprop(r)iada.....	92
2.5 Chile: el luto replicado.....	99
CAPÍTULO III	111
3.1 Roberto Piva transcreado: un caso de (re)traducción al portuñol mutante.....	111
3.2 Ecología y chamanismo del lenguaje.....	112
3.3 Manifestarse en (re)traducción.....	116
3.4 <i>Portunholes</i>	129
3.5 Transficcionalización mutante.....	140
CONSIDERACIONES FINALES.....	148
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	151
APÉNDICE	166
Mesa de operaciones: <i>Los poetas del futuro serán anónimos.</i>	166
Una entrevista a Héctor Hernández Montecinos.....	166
ANEXOS.....	173
ANEXO 1.....	174
ANEXO 2.....	175
ANEXO 3.....	176
ANEXO 4.....	177

INTRODUCCIÓN

El contenido de esta disertación titulada “Poéticas aprop(r)iadas: formas de reescritura y traducción en la obra de Héctor Hernández Montecinos”, está dividido en tres capítulos. En el primero son desarrolladas ocho partes: “La apropiación: laboratorio y categoría expansiva”; “Ensamblajes no-creativos: archivos y materiales de escritura”; “Comunalidades residuales y escrituras impropias”; “Legalidades al filo y desapropiación”; “No-original”; “Marcos neoconceptuales”; “Poética de aprop(r)iciones” y “Reescribir como performance”, en las cuales es puesto en discusión el concepto de apropiación a través de los siguientes planteamientos: la propuesta de *escritura no-creativa* de Kenneth Goldsmith en su libro *Escritura no-creativa: gestionando el lenguaje en la era digital* (2015), de la cual se desprenden las ideas de un *nuevo* autor que contextualiza, acapara lenguaje y crea con materiales siempre *provenientes de otro lugar*. Pasamos, a su vez, por las nociones de *genio no-original* que presenta la investigadora Marjorie Perloff en su obra *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século* (2013), quien dialoga bastante con la teoría de Goldsmith. Asimismo, hacemos un rastreo y estudio de las categorías sobre reciclaje, residuos y apropiación de los objetos culturales que el escritor español Agustín Fernández Mallo despliega en *Teoría general de la basura* (2018), como también de las exploraciones llevadas a cabo por la escritora mexicana Cristina Rivera Garza de las denominadas *escrituras impropias* en *Los muertos indóciles: Necroescrituras y desapropiación* (2013), y, por último, de las propuestas elaboradas en el libro *Neoconceptualismo. Ensayos* (2014), compilado por los poetas chilenos Carlos Almonte, Alan Meller y Felipe Cussen.

Cada uno de estos acercamientos a la apropiación como laboratorio expansivo de creación en las obras literarias permite observar desde distintos ángulos un concepto multifacético, plural y ambiguo que intenta abordar el estudio del presente trabajo, cuyo caso concreto radica en el análisis del proceso de apropiación en la obra del poeta chileno Héctor Hernández Montecinos (1979). La figura de Héctor Hernández Montecinos como su obra poética se van desglosando a medida que son revisados los bordes de la apropiación, los cuales conjeturan la propiedad, la *legalidad* y la función de la reescritura —en tanto práctica de la apropiación— dentro de *Debajo de la Lengua* (2009), como también la performance que la apropiación permea en los elementos que componen su segunda trilogía, titulada *La Divina Revelación* (2011). Por ello, en cuanto se van exponiendo los libros mencionados anteriormente y sus categorías de análisis como marco teórico, siempre el

eje central busca situar el proceso de Héctor Hernández Montecinos, incluso contextualizándolo con otros procedimientos de apropiación gestados en la más reciente poesía de América Latina, como los casos de México, Chile y Brasil. En este sentido, se intentan abarcar lo más posible las fuentes y sus *residuos complejos* como protagonistas de un archivo alojado en una suerte de *comunalidad poética* en la primera trilogía –*Debajo de la Lengua*–, similar a un laboratorio abierto.

En lo que respecta al segundo capítulo, dilucidamos, en las dos primeras secciones, “Reescribir *La poesía chilena*” y “Juan Luis Martínez embrionario”, una genealogía de la reescritura en la poesía de Hernández Montecinos a través de la tradición chilena, como también el proceso de apropiación que este ejecuta a través del libro-objeto de Juan Luis Martínez *La poesía chilena* (1978), incluido en *La Divina Revelación*, específicamente en el apartado “[] lapoesíachilenasoyyo []”. Examinamos, en este sentido, el objeto de Martínez como un gesto de apropiación que abarca una *réplica* de su corpus: es a partir de la *selección* de Juan Luis Martínez de albergar en su obra las actas de defunción de Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Pablo de Rokha y Vicente Huidobro, de donde parte Hernández Montecinos para crear las reescrituras hechas a los quizá más sobresalientes poetas chilenos de la primera mitad del siglo XX. La apropiación en este caso complejiza su procedimiento, puesto que Juan Luis Martínez en tanto poeta alegórico de la anonimidad autoral en sus obras no debe verse solo como mera *fuentes* sino como *técnica* del proceso. Por tal razón, cuestionamos lo que ocurre con el *autor* presentado en “[] lapoesíachilenasoyyo []” – con algunas referencias a *Debajo de la Lengua*– en la sección: “Desvíos al objeto: el autor *R*”. Posteriormente, en las otras dos secciones que integran este capítulo: “Paccha Mamma aprop(r)iada” y “Chile: el luto replicado”, son indagadas las reescrituras hechas a Gabriela Mistral y a Pablo de Rokha, observando el objeto de Martínez en tanto centro de las mismas, partiendo de su estructura como también de las distintas *utopías* que son insertadas en los productos de Hernández Montecinos, las cuales vienen de la vanguardia. A su vez, durante este segundo capítulo, intentamos comparar estos dos casos con los de trabajos anteriores, donde fueron estudiadas las reescrituras elaboradas a partir de Pablo Neruda y de Vicente Huidobro.

Por último, en el tercer capítulo, estudiamos la traducción como forma de apropiación que Héctor Hernández Montecinos realiza de los manifiestos: “Manifiesto utópico-ecológico em defesa da poesia e do delírio” (1983); “Manifiesto da selva mais próxima” (1984) y “O século XXI me dará razão (se tudo não explodir antes)” (1984), del poeta brasileño Roberto Piva, en una de las secciones de *Debajo de la Lengua* (2009) titulada: “(EL) SÉC(U)LO XXI ME DARÁ LA RAZÃO

(o el portuñol mutante) / Retraducción de *O século XXI me dará razão* de Roberto Piva”, donde es ficcionalizada una lengua denominada como “portuñol mutante”. El texto está dividido en las secciones: “Roberto Piva transcreado: un caso de (re)traducción al portuñol mutante”; “Ecología y chamanismo del lenguaje”; “Portunholes” y “Transficcionalización mutante”. Este capítulo intenta hacer una revisión de la poética chamánica de Roberto Piva a través de sus manifiestos, como también exponer las divergencias y singularidades que estos guardan respecto al manifiesto como género discursivo. Por otro lado, realizamos un acercamiento al portuñol desde un planteamiento referido a una lengua que ficcionaliza su construcción, comparando el proceso de Hernández Montecinos con otros textos que trabajan a partir del *portuñol* —como son los procedimientos de los poetas Néstor Perlongher, Douglas Diegues, Haroldo de Campos—; a la vez, son rastreados casos de lenguas inventadas que vienen desde la vanguardia en América Latina y que podrían, en un sentido utópico, generar cierta semejanza con el “portuñol mutante” de Hernández Montecinos. Para finalizar, luego de observar de cerca la poética de traducción de este último, establecemos un puente de análisis con la teoría de la transcreación de Haroldo de Campos, específicamente la categoría que concierne a la “transficcionalización”, cotejándola con los manifiestos en tanto practican la ficcionalización de una lengua expresada como “portuñol mutante”. El objetivo de esta disertación es desentrañar, describir e indagar en las formas de apropiación que Héctor Hernández Montecinos hace a otras poéticas para gestar la suya, creando, desde estas, utopías que se mueven como espectros de la vanguardia y la neovanguardia, a la vez que propone, en su mismo proceso, maneras de apropiar, las cuales buscamos clasificar y examinar: como la reescritura, de la que se deriva, por ejemplo, la *interescritura* o *retraducción*, a través de un corpus ya expuesto y seleccionado de su obra poética en este plan de trabajo.

CAPÍTULO I

1.1 La apropiación: laboratorio y categoría expansiva

La poesía de Héctor Hernández Montecinos¹ ha sido reunida hasta ahora en dos extensas trilogías: la primera es *Debajo de la Lengua* (2009), constituida por: *La Vida Muerta*, *Traga* y *Rrizomas*; la segunda es *La Divina Revelación* (2011), compuesta por: *[guión]*, *[coma]* y *[punto]*, faltando, según el poeta, una trilogía aún por ser publicada, cuyo título es: *OIIII*, que concretaría su proyecto poético mayor titulado *Arquitectura de la Mentalidad* como una trilogía final (*Debajo de la Lengua*, *La Divina Revelación*, *OIIII*). Asimismo, Hernández Montecinos ha publicado: *Buenas noches luciérnagas* (2017) y *Los nombres propios* (2018), libros que vendrían a ser una suerte de ensayos-novela-biografía, y que, componen, a su vez, la aparición de dos piezas que forman otra trilogía: *Materiales para un ensayo de vida*, de la cual el tercer libro aún no ha sido publicado. Existe con predominancia en los libros de Héctor Hernández Montecinos una

¹ Héctor Hernández Montecinos, perteneciente a la llamada generación de la *Novísima poesía chilena*, es uno de los poetas más representativos de la poesía latinoamericana actual. Los integrantes de esta generación, nacidos entre los años 1970 y 1980, fueron herederos de un país en *posdictadura*—dada la caída del régimen militar de Augusto Pinochet, cuya periodicidad fue entre los años 1973 y 1990—. Los *Novísimos* comenzaron a escribir y a ejecutar acciones performáticas en espacios públicos a finales de los años de 1990 y principios del 2000: su estética proponía un exceso que desembarcaba en una gran fiesta de liberaciones corporales, sexuales, delirantes, donde lenguaje es experiencia subjetiva, política y espacio. La celebración es un puente hacia la indignación, la desorientación y la rabia de sus poéticas, en las que no solo quedará el retrato de esos años de *posdictadura* como transición, sino el de entrada a un nuevo milenio. La metáfora de la discoteca, la calle, el poema homoerótico, la nocturnidad y las minorías conectadas provocarán que sus escrituras estén afines con la generación del 80: autores como Pedro Lemebel, Francisco Casas y Carmen Berenguer, e incluso con una de las figuras más importantes para esta generación de *Novísimos*, el poeta Sergio Parra, tallerista inicial de algunos de sus integrantes. A estos podemos añadir la poesía interdisciplinaria de Juan Luis Martínez y las obras y acciones de calle de Raúl Zurita, quien puede considerarse, en buena medida, padre de esta generación. Sus integrantes son: Paula Ilabaca, Felipe Ruiz, Pablo Paredes, Gladys González, Diego Ramírez y, por último, centro y cabecilla de este grupo, nuestro autor a estudiar, Héctor Hernández Montecinos. Es preciso remarcar de entrada cierto vacío al estudio de esta generación de poetas chilenos desde los espacios académicos. Aunque hoy en día la figura de Héctor Hernández Montecinos haya tomado espacio dentro del circuito cultural chileno, no siempre fue así. Probablemente uno de los incentivos haya sido el haber ganado a los 29 años, en el año 2009, el Premio Pablo Neruda de Poesía Joven, que se concede anualmente a un escritor chileno menor de cuarenta años. Carmen Berenguer (2010) lo ha llamado: “un hinchapelotas de la escenita cultural”, apuntando a su figura como un “autor de la construcción del exceso”, el cual “se fuga en el chorreo, su omnipresente figura poética”. Por otra parte, Héctor Hernández Montecinos ha sido organizador y prologuista de las antologías: *4M3R1C4: Novísima poesía latinoamericana* (2010); *4M3R1C4 2.0: Novísima poesía latinoamericana [1980-1990]* (2017) y *Halo: 19 poetas nacidos en los 90* (2014). Asimismo, compiló parte de la obra de Raúl Zurita en: *Verás. Muestra de poesía, prosa y material inédito de Raúl Zurita* (2017) y *Raúl Zurita: Un mar de piedras* (2018), como también la del tempranamente fallecido poeta chileno Antonio Silva: *El imperio de los sentimientos. Obra reunida* (2015). Asimismo, desempeñó una labor importante como organizador del Festival de poesía latinoamericana en Chile “Poquita Fe”, cuya idea central era llevar poetas de distintas partes de América Latina para Chile, creando marcos de enlaces poéticos entre lo que actualmente se estaba haciendo en cada país.

desterritorialización de los géneros como totalidad: ellos se refunden y se interpelan unos con otros en una diseminación fragmentaria. El propio Hernández Montecinos ha llegado a afirmarlo en entrevistas: “Para mí los libros de poesía son novelas. Hay una historia, progresión, personajes... En mi mente estos libros son historias”².

En este sentido, el lector es expuesto a una especie de historia progresiva dentro de sus dos trilogías poéticas, las cuales, viéndolas divididas como ensamblajes de otras trilogías, proporcionan diferentes niveles narrativos. La obra poética de Héctor Hernández Montecinos posee, de alguna manera, una proposición conceptual en tanto conjunto, término, cierre, y esto constituye, seguidamente, por medio de la proliferación y el exceso de su escritura, un acto performático donde colisionan distintos tipos de registros y formas de exploración del poema. De modo que el poema no pretende fundamentar una forma como linealidad: tanto en *Debajo de la Lengua* como en *La Divina Revelación* el lector asiste a una diversidad de construcción del poema escrito.

Por consiguiente, el organismo del poema es siempre el ser un recinto de posibilidades, nunca un cierre de las mismas. Lo que puede alejar a un lector del *despilfarro verbal* de estas dos obras³ (la primera trilogía poética –*Debajo de la Lengua*– consta de 569 páginas, en tanto que la segunda –*La Divina Revelación*– de 700), a otro puede serle enteramente llamativo. El proyecto poético de Héctor Hernández Montecinos es comparable con el del ecuatoriano Ernesto Carrión (1977) y su denominado *tratado lírico: Ø* –el cual comprende tres tomos: el primero es *La muerte de Caín*; el segundo *Los duelos de una cabeza sin mundo* y el tercero *18 Scorpii*–; con la tetralogía

² Entrevista de Javier García a Héctor Hernández Montecinos. Disponible en:

<http://culto.latercera.com/2017/09/05/hector-hernandez-montecinos-poeta-chileno-mi-los-libros-poesia-novelas/>

³ En este sentido es posible pensar la idea de proliferación y exceso como estrategia lúdica y verbal en tanto antecedentes en América Latina, nos referimos a los movimientos que postulan el barroco como su origen estético: neobarroco y neobarroso, a partir de autores como José Lezama Lima, Severo Sarduy, Néstor Perlongher, y la publicación de antologías que construyen cierto *canon reciente* (AYALA, 2012): *Caribe transplatino* (1991), *Transplatinos* (1991), *Medusario* (1996) y *Jardim de Camaleões: a poesia neobarroca na América Latina* (2004), de las cuales se desprenden diversas figuras entre compiladores y poetas incluidos, tal es el caso de Roberto Echavarren, José Kozer, Coral Bracho, Marosa di Giorgio, Eduardo Milán, Josely Vianna Baptista, Haroldo de Campos, Raúl Zurita, entre otros. Vale la pena mencionar también la antología *País imaginario: escrituras y transtextos: poesía en América Latina 1960-1979* (2014), con selección y notas de Mario Arteca, Benito del Pliego y Maurizio Medo –edición a cargo de este último–, en la que fue incluido Héctor Hernández Montecinos, y que recientemente tuvo una reedición con otros autores, abarcando un período de tiempo más reciente: *País imaginario. Escrituras y transtextos. Poesía latinoamericana 1980-1992* (2018), y en cuya selección y notas permanecen Maurizio Medo y Mario Arteca, anexando al equipo de trabajo al poeta y traductor Reynaldo Jiménez. Este último texto pretende dar muestra de las últimas poéticas latinoamericanas, observadas desde la *heterogeneidad*, el *nomadismo*, fuera de *cualquier intento de territorialización*. En el prólogo a la primera antología apuntan los compiladores: “La obra de Hernández Montecinos confronta las nociones de paradigma-epígono. No hay en él la menor búsqueda de novedad, novedad no es lo mismo que originalidad. Su apuesta va hacia una descomunal reescritura de la tradición” (2014, p. 95), apreciación que acaba por incluirlo como antecedente en el marco de estudio de nuestra investigación, teniendo en cuenta la reescritura –y añadiríamos la apropiación– como una de las técnicas del desarrollo de su obra.

Ética –que es conformada por *Monte de goce (o del pecado)*; *Taki Onqoy (o de la redención)*; *Angelus Novus (o de la virtud)*; *Albus (o de la gnosis)*–, del recientemente fallecido poeta peruano Enrique Verástegui (1950 - 2018), la cual fue reunida en un solo tomo titulado: *Splendor: epistemología y épica de la complejidad* en el año 2013 –esta edición nació de un proyecto de editoriales independientes y cartoneras como 2.0.13 Editorial, Kodama Cartonera, La Ratona Cartonera, Logógrafo Ediciones, esfuerzo que es resaltante, debido a la cantidad de páginas finales del tomo, que fueron cerca de mil–, elaborado en compañía y supervisión del propio Verástegui por otro de los autores equiparables al proyecto de Hernández Montecinos: el poeta mexicano Yaxkin Melchy (1985), autor de *El Nuevo Mundo* (2008) –nombre de su proyecto inicial, que posteriormente contendrá una serie de obras como *El Sol Verde*, *Los Planetas* y *El Cinturón de Kuiper*–.

Con Yaxkin Melchy, Hernández Montecinos formó la llamada *Red de los poetas salvajes*, grupo de poesía latinoamericana asentado en México que se convirtió en una editorial independiente encargada de publicar libros tanto en físico como en formato digital –además de organizar eventos, recitales, encuentros–, y del que surgieron otros poetas cercanos a la propuesta de Héctor Hernández Montecinos, como el también mexicano David Meza (1990), quien publicó *El sueño de Visnu* (2015), un poemario de casi 600 páginas, libro primero de su planeada trilogía titulada *Trimurti*, que también, similar a parte de los procesos de *Debajo de la Lengua*, contiene algunas reescrituras. Otro poeta próximo a la propuesta de Hernández Montecinos es el uruguayo José Manuel Barrios: de hecho, en el año 2015 apareció un libro colectivo llamado *Atlántida*, publicado por la editorial *Rastro de la Iguana*, que reunía textos del mismo José Manuel Barrios, de Yaxkin Melchy, de Ernesto Carrión y de Héctor Hernández Montecinos. Además, estos tres autores acompañan al chileno en una de las secciones finales de *Debajo de la Lengua* titulada “El secreto de mi mano” –sobre la que hablaremos más adelante– en la que junto a cada uno el autor pone en marcha una “Interescritura (o escritura a dos manos)”, donde las poéticas acaban por enlazarse. La proposición de un libro colectivo, teniendo como referencia lo que estudiaremos por medio de las reescrituras de *Debajo de la Lengua*, además de su *voluminosidad*, congrega un espacio en el que estos poetas pasan a formar una especie de constelación.

La vasta obra de Hernández Montecinos como acto performativo aspira apartarse de los estereotipos genéricos –inclusive desde su presencia en la web⁴–, de la concisión textual, de lo que se pide ser vendido como *poesía* por parte del mercantilismo cultural. En un artículo publicado en la web de la revista venezolana *Poesía*, titulado “Contra las grandes obras en tiempos de miseria”⁵ (2016), Hernández Montecinos expresa: “estos esfuerzos desmedidos, monumentales, abruptos, y torrenciales representan el triunfo de la poesía ante la ley del capitalismo” –poniendo como ejemplos las obras de Ernesto Carrión, Manuel Barrios, Yaxkin Melchy y la suya propia–; agrega que estas obras tratan de ser “nuevas epopeyas de la vida común”, en las que se supera “todo designio del género lírico, montándose en seiscientas, ochocientas o casi mil páginas de una escritura que no logra como otras hacerle el contrapeso a un minuto de vida”, en ellas, más que la carencia de capacidad autocrítica, predomina una pulsión, una *complejidad* y una *disrupción*, alejada de poemas que se presentan como “correctitos, higiénicos y con el afán de su excelencia, su aura, su éxito”. A esto añade que su obra *Arquitectura de la Mentalidad* no trata solo de “libros reunidos, es una obra que siempre se pensó como una sola, de los primeros poemas hasta estos últimos que estoy escribiendo, es un presente grande”, con lo que se pretende ir más allá de una *joya literaria*:

Escribí una obra que para muchos es muy amplia, para mí es pequeña pues allí me escondo entre esas miles de páginas y ni los críticos, ni la academia, ni la prensa cultural me pueden encontrar; en cambio esos que publican sus libritos sudados con sus mejores poemas en diez años lo único que quieren es mostrar el rigor, el oficio, una joya literaria, pero lo que no saben es que la única joya literaria es la vida misma, su fascinación y su resurrección. (HERNÁNDEZ MONTECINOS, 2016)

⁴ Y al pensar en estos estereotipos de obras, como cuestiones serializadas y precisas, el propio Hernández Montecinos habla de la relación promiscua que tienen los géneros literarios en referencia a la tecnología de nuestra época: “Las novelas que parecen poemas, los poemas que parecen obras de teatro, las obras de teatro que parecen relatos, los relatos que parecen guiones, los guiones que parecen... y así sucesivamente. La mezcla promiscua de los géneros literarios interfiere el tecnoculto de la virtualidad, en el que todo está codificado, hipercodificado, funcionalizado, entonces, estos deslices, estos arranques, problematizan el estatuto de soporte de lo virtual, de la red de significaciones y traducciones que se hacen de la realidad” (HERNÁNDEZ MONTECINOS, 2017, p. 272). También podemos observar que esta promiscuidad es mutua en cuanto a interferencia, es decir, híbrida en retroalimentación, incluso en sentidos de producción. La exploración que hace Hernández Montecinos de los espacios digitales es muy activa, esto lo ha llevado a ser un personaje polémico en plataformas como Facebook. En sus propios *posts* ha redactado gran parte de su obra, en algunos casos destacando que cierto *post* formará parte de un libro por aparecer, así que surge una especie de adelanto, manteniendo al lector con expectativa. Allí, el desprendimiento de su figura autoral en el medio digital no se separa del espacio del libro impreso: la performance que lleva en la web es, muchas veces, la reiteración de su mismo proyecto escritural.

⁵ *Contra las grandes obras en tiempos de miseria* (2016). Héctor Hernández Montecinos. Disponible en: <http://poesia.uc.edu.ve/contra-las-grandes-obras-en-tiempos-de-miseria/>

En este sentido, es posible observar estos proyectos fundamentados como *totalidades*, poemas que abarcan una excesividad desde la liberación del arquetipo de libro de poesía que se presenta *pulido, limpio*. De esta manera, las obras buscan un *ensayo al error* en tanto componente predominante que se explícita en la vida misma, la *pasión* que las circunda sobrepasa el señalamiento de una *precocidad* que se denuncia desde afuera como cuestionamiento a estos esfuerzos poéticos, la cual cuando ocurre en el lado de la narrativa parece celebrarse desde una posición contraria:

Lo primero que uno se pregunta ante estas es cuándo una obra es grande. Si son quinientas páginas y es el producto de una vida es mérito, pero si son quinientas páginas escritas en tres años es un fiasco. ¿De dónde viene esa idea tan absurda? Es igual de ridículo que el caso de una novela de esa cantidad de páginas, pues se celebra dicha empresa narrativa como un gran mérito, pero si ese libro es de poesía se vuelve a dudar de su calidad y su arrojo e incluso se ridiculiza desde las sombras de quienes jamás podrán lograr algo así. (HERNÁNDEZ MONTECINOS, 2016)

La extensión y exploración del poema en la mayoría de estos autores cumple una experimentación como un progreso continuo, el devenir del texto de forma rizomática abarca las ciencias, las matemáticas, el misticismo, el planteamiento de un género sin género, donde la desfiguración del texto poético en su ampliación lo libera de una *ontología* cerrada. Esa liberación cumple la proposición de un espacio de tribu al agruparse en una colectividad expresiva donde, inclusive, estos proyectos diseminados pueden leerse como una nueva proposición dentro de la poesía latinoamericana contemporánea: cada uno a partir de su desarrollo individual busca ir en contra del poema que es exhibido en los *espacios académicos*, ir más allá de su estructuración y medida, a la vez que gran parte de los soportes impresos de estas obras vienen mezclados con publicaciones independientes, cartoneras, comunidades que escapan de lo que se *vende* como *poesía* por editoriales más grandes. En consecuencia, estas obras a través de su superabundancia de lenguaje pasarían a preguntarse, en el fondo, por un funcionamiento del poema que sea diferente al *plantearlo* en sus mismos procesos.

Una de las cosas que más le interesa a Héctor Hernández Montecinos es proponer *escrituras* al lector, maneras de *hacer* del poema un artefacto con distintas máscaras. Es por ello que cuando pensamos en un análisis de *Debajo de la Lengua* como potencial significante de la apropiación, tomamos en cuenta que su técnica es la reescritura, y que la reescritura como proceso genera una máquina de *escrituras* en la obra mientras las apropia. La reescritura simboliza una pluralidad de estéticas interconectadas en un mapa entre distintos ejes temporales. Aunque haya quienes aleguen la desaparición de las tradiciones poéticas nacionales o la propia latinoamericana

desdibujadas por concepciones más cosmopolitas o globales, el proyecto de Hernández Montecinos en *Debajo de Lengua* fundamenta la reescritura de más de 250 autores provenientes de Latinoamérica, a la vez que crea las llamadas *interescrituras*⁶ –ya mencionadas anteriormente–, que son escrituras a varias manos, y un texto final: “El Cadáver Exquisito de la Lengua (o No deseo yo ese don) Interescritura Colectiva Iberoamericana”, donde es conformado un extenso poema con varios autores.

Es, como vemos, una escritura que procura generar una *comunalidad* latinoamericana. Antes de aparecer en editoriales más grandes como las chilenas LOM o Cuarto Propio, muchos de los libros de Hernández Montecinos fueron publicados por las llamadas “editoriales cartoneras” alrededor de América Latina, cuyo trabajo es la creación de libros con materiales reciclables, ejemplo de ello son las publicaciones: *La poesía chilena soy yo* (Mandrágora cartonera, Cochabamba, 2007); *La escalera* (Yerba Mala cartonera, La Paz, 2008); *El secreto de esta estrella* (Felicita cartonera, Asunción, 2008); *7 poemas* (Sarita Cartonera, Lima, 2010), lo cual que le permitió ganar recepción en circuitos de ferias de libro independiente, espacios que no estaban del todo jerarquizados dentro del campo cultural. El propio Hernández Montecinos, inclusive, trabajó en proyectos editoriales cartoneros como *Santa Muerte Cartonera*, que llevó a cabo con el ya mencionado poeta mexicano Yaxkin Melchy. La genealogía de *Santa Muerte Cartonera* es narrada por Hernández Montecinos en el texto de presentación al libro *Estado de incertidumbre: antología de poesía latinoamericana cartonera*⁷ (Cartonera Tica, 2018), compilada por el poeta costarricense Diego Mora:

En poco con Yaxkin comenzamos a recolectar cartones, papeles, pinturas: los materiales. Él había estudiado diseño industrial y era prácticamente un genio en construir cosas. En otra de esas noches volvíamos a casa y vi a un tipo con una figura de una virgen calavérica. De ahí salió el nombre: Santa Muerte cartonera. En esa imagen vimos “a un ángel representando el triunfo y la utopía del mañana”. Escribimos algo así como nuestro manifiesto que expresa, entre otras cosas, ser parte de: una comunidad informal de editoriales que insisten en la vida nómada del libro, en la lectura como intervención social y en la circulación de los materiales literarios como un desvío a los abrumadores consorcios transnacionales de literatura y publicidad o a los intereses capciosos o herméticos del mercado editorial actual. (HERNÁNDEZ MONTECINOS, 2018)

⁶ Tituladas “El Secreto de mi Mano”: son una serie de poemas escritos a varias manos entre Hernández Montecinos y poetas como el ecuatoriano Ernesto Carrión “GOLEM (o el Nombre que es la Clave)”; el uruguayo Manuel Barrios “AHORA (o la Numerología Secreta)”; el guatemalteco Allan Mills “EL TEMPLO TRONADO (o el Borde del Ángel)”; la chilena Paula Ilabaca “UNIVERSAL VÁSTAGO (o el Heredero de la Incógnita)”, y el mexicano Yaxkin Melchy “PEQUEÑAS LIBRETAS DE LA PRIMAVERA (o el Espejismo del Sol)”.

⁷ LA CASA DE CARTÓN. Presentación de *Estado de incertidumbre: antología de poesía latinoamericana cartonera* (Cartonera Tica, 2018) de Diego Mora (Costa Rica, 1983). Héctor Hernández Montecinos. Disponible en: <http://letras.mysite.com/hher291018.html>

El proyecto estético de Hernández Montecinos debe pensarse alrededor de esa denominada “comunidad informal de editoriales que insisten en la vida nómada del libro” como marco de producción y de ética en la elaboración de sus escrituras a partir de otras, una comunidad que no solo puede ser explorada como creadora de estos proyectos, sino que forma parte de las escrituras dibujadas semejantes a mapas en él: es tal hecho lo que busca *Debajo de la Lengua* a través de la apropiación y su ensamblaje de escrituras gestadas en América Latina.

Ahora bien, la apropiación como categoría de análisis en la literatura implica un abordaje problemático, puesto que se halla sujeta a cada caso en cuestión en tanto forma particular. Su modo de plantearse dentro del marco contemporáneo corresponde a una exploración, muchas veces, de sí misma en las obras. Esta autorreferencialidad, en la mayoría de sus casos, es trabajada a partir del concepto de su elaboración, pretendiendo generar teoría de su proceso, cuestionamientos y aberturas a la propiedad, a la materialidad de las obras, a la historia, a las tradiciones que bordean sus espacios como *residuos*.

La apropiación, fundamentalmente, entrama una idea de reciclaje derruido a la genialidad. Ella se muestra como un laboratorio de posibilidades donde las fórmulas, recetas y operaciones están abiertas al lector, espectador o internauta. Sus relaciones con la tecnología no son discretas: gran parte de sus técnicas colisionan de frente con las máquinas como generadoras potenciales de sentido. Así, la tecnología en tanto vehículo informativo y promocional cohesiona la figura autoral, no solo desde la creación de identidades, sino desde la problematización de su propio rol como ente globalizado que se desplaza a nueva significación.

En consecuencia, corroboramos la existencia de un gran collage de apropiaciones en los medios y sus plataformas actuales cada día en Internet, el mayor espacio para el robo, el plagio y el compartimiento de información. Gran parte de quienes escriben en el siglo XXI llevan a cabo procesos que reflejan la falta de propiedad, la libre cultura y la parodia mercantil al conocimiento privatizado. La apropiación literaria, es cierto, no es ninguna novedad, y aunque, como revisaremos en algunas obras a exponer en este trabajo, existan procedimientos que acarreen escándalos hoy en día con los *plagios*, el *patchwriting* y las diferentes formas de reescritura, es inevitable percibir que la apropiación es aceptada como *técnica* actualmente por una comunidad de autores como algo articulado al desarrollo de sus proyectos estéticos.

¿Quién es este tipo de autor de aspecto *apropiacionista* que intenta cobrar espacio en el siglo XXI?, ¿adónde se dirigen los procedimientos de la literatura al irse reencontrando más con la

noción de apropiación ya aceptada en las artes plásticas?, ¿cómo puede tomar el sistema literario una obra elaborada a partir de otras obras, cuya performance de ser el tejido del *otro* es la de causa de su progreso?, ¿existe una obra que no haya sido creada por medio de otras? Responder estas interrogantes, ya no se trata de buscar solo fuentes intertextuales y dialógicas, requiere observar las obras como catalizadoras de gestos que contienen sustancialmente sus fuentes, sus propios *residuos*, torceduras, canibalismos y apropiaciones que en el siglo XXI mutan singularmente, al punto de llegar a la llamada *escritura no-creativa*, planteada por el poeta y artista conceptual estadounidense Kenneth Goldsmith en su libro *Escritura no-creativa: gestionando el lenguaje en la era digital* (2015); a las nociones de *genio no-original* propuestas por la investigadora Marjorie Perloff en su obra *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século* (2013), quien dialoga bastante con la teoría de Goldsmith; a las ideas sobre reciclaje, residuos y apropiación de los objetos culturales que el escritor español Agustín Fernández Mallo despliega en *Teoría general de la basura* (2018), como también a las exploraciones llevadas a cabo por la escritora mexicana Cristina Rivera Garza de las denominadas escrituras impropias en *Los muertos indóciles: Necroescrituras y desapropiación* (2013), y, por último, a las propuestas elaboradas en el libro *Neoconceptualismo. Ensayos* (2014), compilado por los poetas chilenos Carlos Almonte, Alan Meller y Felipe Cussen. Cada uno de estos acercamientos a la apropiación como laboratorio expansivo de creación en las obras literarias permite observar desde distintos ángulos un concepto multifacético, plural y ambiguo que intenta abordar el estudio del presente trabajo, cuyo caso concreto radica en el análisis del proceso de apropiación en la obra del poeta chileno Héctor Hernández Montecinos.

1.2 Ensamblajes no-creativos: archivos y materiales de escritura

Es posible observar la constitución del concepto de apropiación en estos últimos teóricos mencionados, empezando por el caso de Kenneth Goldsmith, quien refiriéndose a la propuesta de *genio no-original* de Marjorie Perloff expresa: “Su idea es que, a causa de los cambios generados por la tecnología y por Internet, nuestro concepto de genio –la figura romántica, aislada– se ha vuelto obsoleto” (GOLDSMITH, 2015, p. 22), anexando que el planteamiento de Perloff reside en que “el escritor de hoy, más que un genio torturado, se asemeja a un programador que conceptualiza, construye, ejecuta y mantiene de modo brillante una máquina de escritura”

(GOLDSMITH, 2015, p. 22). Esta máquina de escritura no solo se refiere al escritor como figura, sino a la producción de significados mediante la compilación documental, archivística y material.

A su vez, Goldsmith continúa explicando la teoría de Perloff como un fenómeno que no atañe de manera cerrada a las obras actuales, sino que viene siendo gestado desde el siglo XX en textos como *El Libro de los Pasajes* de Walter Benjamin o los procedimientos del grupo Oulipo – fundado en Francia durante los años sesenta–, seguidamente escribe: “los escritores ahora exploran maneras de escribir que tradicionalmente se consideraban fuera del campo de la práctica literaria: el procesamiento de palabras, la construcción de base de datos, el reciclaje, la apropiación, el plagio intencional, la encriptación de la identidad y la programación intensiva, por mencionar solo algunas” (GOLDSMITH, 2015, p. 22). Estas *nuevas maneras de escribir* o nuevas técnicas de exploración en las obras literarias tienen la apropiación como un eje central que las rodea, lo que no debería ser un escándalo –explica Goldsmith– si se compara con la evolución de estos procedimientos en el mundo del arte, creando una diatriba y una posibilidad de instrucción en referencia a lo que el campo de la escritura debe “aprender” de las artes plásticas. Goldsmith expone que “hace casi un siglo, el mundo del arte dejó a un lado las nociones convencionales de originalidad y reproducción con los readymades de Marcel Duchamp, los dibujos mecánicos de Francis Picabia y el citado ensayo de Walter Benjamin *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*” (GOLDSMITH, 2015, p. 29).

Los movimientos objetuales creados por Marcel Duchamp para proporcionar otras significaciones circundan la propuesta escrito-conceptual de Goldsmith que aboga, a su vez, por la conformación de *obras no-creativas*, realizadas por medio de otras que tengan por centro el collage y el pastiche. Lo que lo ha llevado en la Universidad de Pensilvania a dictar un curso denominado “Escritura no-creativa”, el cual propone una manera de enseñanza como *praxis* de estos procesos. Allí Goldsmith “penaliza a los estudiantes si presentan cualquier muestra de originalidad y creatividad. En cambio, se les premia por plagiar, robar identidades, reciclar ensayos, practicar el *patchwriting*, samplear, saquear y robar” (GOLDSMITH, 2015, p. 32), dando espacio, enseguida, a que todo lo que permanece velado en los laboratorios de producción escrita sea aprendido por sus estudiantes: “De pronto, aquello en lo que se han vuelto expertos a escondidas sale a la luz y se explora en un ambiente seguro, replanteado en términos de responsabilidad en vez de insensatez” (GOLDSMITH, 2015, p. 32).

En las clases los alumnos copian documentos, realizan transcripciones de textos y de audios, estas “se llevan a cabo en chats, y semestres enteros transcurren dentro del videojuego *Second Life*. Cada semestre, para su entrega final, les encargo que compren un ensayo en línea y lo entreguen como si fuera propio” (GOLDSMITH, 2015, p. 32). Existe, en este método, una paradójica creatividad a partir de la copia: crear siendo no-creativo. De esta manera, se replantea no solo la actividad del escritor-autor-creador en el siglo XXI, sino que se expropia de cualquier espacio las nociones de *taller*, por medio de un laboratorio que rivaliza con la “genialidad”, y el cual, como *praxis*, el sistema literario podría repudiar. No obstante, estas nuevas escrituras que recontextualizan y resemantizan apropiando y reconstruyendo, eligiendo, editando, curando, conducen a una preocupación para el mismo Kenneth Goldsmith en cuanto a su valoración: “Concuerdo con aquello de que en el momento en que echamos por la borda el juicio y la calidad estamos en problemas. La democracia está muy bien para YouTube, pero cuando se trata de arte, es un desastre” (GOLDSMITH, 2015, p. 35). En este sentido, quien “recontextualice” mejor es quien consigue un ensamblaje de mayor “calidad”: “El éxito se encuentra en saber qué incluir y, más importante todavía, qué excluir” (GOLDSMITH, 2015, p. 35).

Estos planteamientos anteriores fundamentan un modo de elección: exclusión e inclusión de materiales que pueden ser o no apropiados. Asimismo, la escritura no-creativa propone una dinámica de proceder que está en contra de cómo se basa la antigua enseñanza de la creatividad literaria. Es, hasta cierto punto, una clase borgeana en grandes términos. Sin embargo, la valoración no queda exonerada de estas elecciones y recopilaciones sometidas a cambios y desvíos, o incluso, a recontextualizaciones de *copias exactas*. La escritura no-creativa comporta un método en el que, por paradoja, la creatividad es quien se enriquece: el contrario nominal de su exploración es mostrar aquello que permanece como laboratorio oculto de la escritura para muchos, y que, en sus composiciones, es revelado: la continua retroalimentación y dialogismo que ejercen obras, textos y objetos culturales a través del tiempo como una cadena infinita.

La propuesta de Goldsmith articula las técnicas de una actividad que en el caso de la literatura pretende aún permanecer solemne: la “genuina” intimidad de la construcción de los textos, su transfiguración, su unión al espacio digital como herramienta de creación y difusión. Al final, lo que presenciamos hoy en día es un tráfico de literatura en bits, imágenes y códigos por medio de las pantallas. La dialéctica del libro impreso y del libro digital está llegando a desdibujarse en tanto la presencia del libro impreso y su *comercio* colisiona en los espacios digitales con la

imagen de su autor, vivo o muerto. Así, la cultura digital modifica la potencia autoral en cuanto a promoción, pero también en cuanto a la desfiguración misma de lo *propio*.

Por ello, Goldsmith se pregunta si la literatura del futuro no será escrita por máquinas, o si acaso serán obras que no posean ningún tipo de firma. Es lógico pensar que todo este giro no solamente es un *juego* autoral, o de proliferación por la destrucción del “autor”, puesto que cohesionan en él también una lucha política por la libre circulación del arte y el conocimiento y formula, a su vez, preguntas sobre las mismas legitimaciones del arte. Por otro lado, Goldsmith menciona el ensayo Jonathan Lethem “El éxtasis de la influencia: un plagio” (2007), publicado en la revista *Harper’s*, como un auténtico ejemplo de *patchwritng*: “esa práctica de reunir los fragmentos de las palabras de otros para generar una obra con un tono cohesionado” (GOLDSMITH, 2015, p. 23), el proceso de Lethem consistió en la construcción de un texto a partir de otras referencias provenientes de distintos campos que hablan de “cómo las ideas en la literatura han sido compartidas, reinterpretadas, retomadas, reutilizadas, recicladas, recolectadas, robadas, citadas, duplicadas, obsequiadas, apropiadas, imitadas y pirateadas desde los orígenes de la literatura” (GOLDSMITH, 2015, p. 23). El *patchwritng* de Lethem fue literalmente un ensayo creado por medio de otras palabras, algunas veces reescritas o no, para Goldsmith su genialidad reside en cómo se gesticula el *contexto* de las citas *sin citar* por medio del sentido autorreflexivo que otorga el texto en su nuevo ensamblaje.

Goldsmith denomina estos nuevos escritores como “acaparadores de lenguaje; sus proyectos son épicos y reflejan la escala pantagruélica, colosal, de la textualidad en Internet” (GOLDSMITH, 2015, p. 25), no obstante, en retrospectiva observa cómo “aunque esta nueva escritura tiene, es cierto, un brillo electrónico en sus ojos, se inspira en las ideas radicales del modernismo, solo que licuadas con la tecnología del siglo XXI; sus resultados son, claramente, *analógicos*” (GOLDSMITH, 2015, p. 25). Sin embargo, la evolución tecnológica genera que estas nuevas obras como marco de producción ejecuten a partir de una máquina la condición que esta propone en cuanto archivadora y recicladora. Así, los materiales del poeta del siglo actual discurren en operaciones que yacen tanto dentro como fuera de la pantalla. El poeta programa, maqueta, diseña por medio de su máquina; organiza, distribuye y trabaja con material sonoro, video y texto: abre y cierra ventanas como libros. Observa en la máquina la propia dimensión de una obra como un cuerpo textual diseccionado.

Por su parte, Héctor Hernández Montecinos hace del proceso de confección de la obra un ensamble de selección, aquello a lo que se refiere Kenneth Goldsmith⁸ cuando habla de qué incluir o qué excluir con una potencialidad contextual. Lo que contextualiza, pues, Hernández Montecinos, son *escrituras latinoamericanas* disímiles en forma, periodicidad y recepción crítica por parte del canon, de esta manera el libro y sus fuentes como máquinas de significación proponen la disparidad y multiplicidad de quien *selecciona* como *autor* las escrituras de las cuales se apropia para construir su obra. A la par, en este ensamblaje de selección es posible encarar la apropiación como proceso de la reescritura y generador de fragmentos de obras totales: lo que es *reescrito* muchas veces se reduce, otras, se amplía: libros de poemas reescritos se transforman en un solo poema, o un poema reescrito se alarga en varios tramos. No obstante, la referencia de donde fue apropiado como *fuentes* queda disponible para el lector, desarrollando una especie de archivo.

Cuando se leen las “Notas” finales de *Debajo de la Lengua* da la sensación de estar frente a un proyecto monumental, de revisión y acaso de genialidad no-original, de creación por medio de otras creaciones, la formación de una escritura *no-creativa* desde su gestualidad. Sin embargo, la prefiguración de estos textos produce como marco una tradición *subjetiva*, pues quien selecciona –Héctor Hernández Montecinos– da cabida a una mirada en forma de bitácora poética⁹, a través de viajes y de referencias *autobiográficas* a distintos lugares de América Latina, donde los espacios

⁸ Es preciso apuntar que hoy en día persiste cierta *crisis* dentro del conceptualismo norteamericano como desarrollo de un proyecto que ya no se percibe como *novedoso*, sin embargo, la apropiación o reelaboración de estas ideas en la poesía latinoamericana tienden a ser un *desvío*, ocasionando fluctuaciones en sus procesos actuales –como veremos más adelante–, los cuales desde su *contexto* y circunstancia particular –aunque no siempre quieran reconocerse como *conceptuales*– son destacables, ejemplo de ello son los casos de Sara Uribe, Cristina Rivera Garza o la misma Marília Garcia en Brasil.

⁹ Esta bitácora apunta a la experiencia del viaje que se desprende en el libro desde lo personal y desde las de las reescrituras a *otros* –se viaja y se reescribe los poetas de cada uno de los países–, esto puede leerse, de alguna manera, como marca *autobiográfica*. Tal cuestión es perceptible en el poema-prefacio a *Debajo de la Lengua* titulado “Terminal”, dividido en tres partes –las cuales bien podrían referirse a cada etapa del libro–, la primera “MUERTE Y (MALA) FAMA”, lleva un título intervenido del texto de Allen Ginsberg (“Muerte y fama”) –única referencia extranjera fuera de los autores latinoamericanos reescritos y citados que contiene el volumen–, que a su vez *lee* el sujeto en el transcurrir del poema, dejando claro el intersticio en el que se encuentra: “entre una vida imaginaria, y una obra imaginaria” (HERNÁNDEZ MONTECINOS, 2009, p. 11), suerte de entre-lugar desde el que se despide de Chile para iniciar una obra en el exilio, en Perú –donde se gesta la escritura del primer libro de la trilogía: *La Vida Muerta*–. La segunda parte se titula “EN LA CARRETERA (Y PERDIDA)”, carretera por la que el sujeto *huye* “tras ciudades, pueblos y terminales, / aeropuertos y hoyos negros” de la “Latinoamérica del surrealismo trágico” (HERNÁNDEZ MONTECINOS, 2009, p. 12). Allí, en ese peregrinar tropieza con una cita de Kerouac en México, donde emprende la escritura de *Traga* –segundo libro de la trilogía–. Finalmente, en la tercera y última parte “(SUPER) NOVA EXPRESS”, apunta que en un viaje desde Xela a Guatemala, el sujeto *piensa* en *Rizomas*, libro que cierra la trilogía. “Escribí como si fuera yo mismo y como si fuera otro” (HERNÁNDEZ MONTECINOS, 2009, p. 15), esa alteridad abarca la apropiación y la reescritura, en ella la metáfora del viaje y del tránsito se convierten en materia fecunda de la realidad del poema.

locales pasan a convertirse ontológicamente en las *escrituras* que se van archivando en el acto de apropiación de los autores que las componen.

Por otro lado, la constitución de la obra como acto dialógico con estas escrituras debe observarse en su *reescritura*, en la añadidura y reconstrucción de las *partituras*¹⁰ que contiene para el desarrollo de una superficie de colectividades poéticas. En una entrevista que elaboramos a partir de una investigación anterior¹¹, titulada: *¿Por qué no reescribir?* –la cual iremos desglosando a lo largo de este capítulo–, Héctor Hernández Montecinos comenta que su relación con el proceso de reescritura funciona de manera *horizontal*:

Debajo de la Lengua es un libro de viajes, una bitácora poética por diferentes países de Latinoamérica. En ese sentido, el ingreso a cada país fue mediante su poesía, sus poetas, muchos de ellos amigos queridos. Y más aún, esa aproximación no solo fue como lector sino como uno que además de leer, puede escribir. No es el crítico que escribe *sobre* una obra, sino una reescritura que escribe *con* esa obra. Se trata entonces de un diálogo horizontal, activo que se produce entre dos escrituras, una matriz y la otra potencial. (HERNÁNDEZ MONTECINOS, 2018)

Este conjunto de diálogos comportaría la partitura *reescrita* como matriz y su reconstrucción posterior en tanto potencia del proceso. Así, las poéticas reescritas generan experimentos, laboratorios en que la apropiación a través de la reescritura integra composiciones diferentes. Esta red dialógica opera como un “crisol de lenguajes, de fracturas, de intermitencias en esta habla mutante que doblega a la lengua madre, a la idea del idioma como institución”

¹⁰ Nos referiremos en este trabajo a la *partitura*, tomándola como sinónimo de *intertexto*. Aquel que la *reinterpreta*, vendría a ser el que la apropia como *eco*, *residuo sonoro*. Abarcando, así, lo que podríamos denominar ciertas “partituras originales” –de origen, no de *genialidad*– de las cuales se parte para llegar a otra, en la que ambas se sumergen, bien sea de manera estructural y rítmica, como también por medio del contenido *apropiado* en la reescritura. De esta manera, buscamos alejarnos de conceptos más *cerrados* que quieran encasillar el texto en A y B como puntos de partida y puntos de llegada, puesto que la transfiguración, relación, exploración, cambio y *desvío* de una partitura con otra, no rinden siempre cuenta a una manera de traslado específica, incluso pensando esto respecto a los *sportes* entre un *objeto* apropiado y la productividad de una *escritura* como reescritura de este último. De hecho, la *partitura* propone esa fragmentación de la cual la misma reescritura es parte en su producción final, como veremos en los casos a estudiar más adelante, y a la cual Felipe Cussen –desde la teoría de Mark Katz (2010)– en su texto “Samplings musicales versus samplings literarios” (2015), dilucida como *citas notacionales*, categoría que abordaremos a la hora de observar los procesos del capítulo dos.

¹¹ Este trabajo fue titulado “La R incógnita: la reescritura en la obra de Héctor Hernández Montecinos” (2017), presentado la Universidad de Los Andes (Venezuela) como memoria de grado. Luego fue publicado en tres entradas en la revista POESÍA de la Universidad de Carabobo junto con una entrevista realizada al propio Héctor Hernández Montecinos, que, posteriormente, fue publicada por la Editora Medusa en Brasil bajo el mismo título: *¿Por qué no reescribir?* en forma de ensayo.

La R incógnita (2017). Disponible en: <http://poesia.uc.edu.ve/la-r-incognita/>

La R progresiva (2018). Disponible en: <http://poesia.uc.edu.ve/la-r-progresiva/>

Las reescrituras (2018). Disponible en: <http://poesia.uc.edu.ve/las-reescrituras/>

¿Por qué no reescribir? (2018). Entrevista a Héctor Hernández Montecinos. Disponible en: http://poesia.uc.edu.ve/por-que-no-reescribir_entrevista_a_h_h_m/

(HERNÁNDEZ MONTECINOS, 2018). En consecuencia, aquello que se difumina en las reescrituras desde su pluralidad en mutación establece el asentamiento de los tres capítulos por los que el lector se pasea en *Debajo de la Lengua (La Vida Muerta, Traga, Rrizomas)*: Perú, México, Guatemala, Colombia, Bolivia, Argentina y el resto de países. De esta manera, la cartografía emite un espacio para el desarrollo de las escrituras apropiadas. Ahora bien, la *potencia* de ese diálogo *activo* radica, además de la enunciación de los países, o del archivo de las fuentes de las escrituras, en la proposición de una poética que cuestiona los espacios de lo *propio*: “No es solo un diálogo sino un modo de creación que hace una pregunta incómoda a los conceptos de obra propia, autoría, literatura” (HERNÁNDEZ MONTECINOS, 2018). En virtud de ello, la voluminosidad de apropiaciones por medio de reescrituras que propone el ejercicio de Hernández Montecinos comporta una particularidad a ser revisada desde el punto de vista jurídico como cuestionamiento.

Héctor Hernández Montecinos como *acaparador de lenguajes* genera una forma *singular* de apropiación al elaborar su obra por medio de estas reescrituras a autores latinoamericanos. Las modalidades de reescritura son variantes: poemas en prosa, versos largos y cortos, aforismos, juegos barrocos, números, aberturas, diversidades textuales que, no obstante, poseen ciertas semejanzas lógicas en *forma* a lo largo de la obra. Algunas fuentes de estas reescrituras son relevadas al lector antes de llegar a las “Notas” finales, por ejemplo, las producidas a partir de César Vallejo, Manuel Capetillo, José Kozler, Marosa di Giorgio, Alfonso Kijadurías, Raúl Gómez Jattin, Leónidas Lamborghini, Roy Sigüenza, Jaime Saenz, Ángeles Ruano, Roberto Piva –todas estas últimas a excepción de la reescritura a Vallejo y a Manuel Capetillo están en una sección llamada “Mis tristes Tópicos” en *Rrizomas*–. Las “Notas” finales a la vez se conjugan con dedicatorias y están divididas entre cada uno de los libros que componen *Debajo de la Lengua*.

Por otra parte, el orden de poetas que participaron en “El Cadáver Exquisito de la Lengua (o No deseo yo ese don) Interescritura Colectiva Iberoamericana” es el mismo orden en que aparecen sus versos en esa sección del libro. Cuando se observan estas fuentes como escrituras *apropiadas*, más que una expansión del *yo* autoral, se quieren recoger escrituras en *comunalidad*. Los nombres de las obras y de los poetas, como los países a los que pertenecen, tejen una interrelación. Este proceso genera un marco de la apropiación de la poesía latinoamericana del siglo XXI como mecanismo de exploración a partir de la reescritura, develando en sus fuentes un laboratorio de materiales archivados que invitan al lector a hacer revisión de los mismos.

1.3 Comunalidades residuales y escrituras impropias

La reescritura como tópico en la obra de Héctor Hernández Montecinos puede ser vista a través de la teoría expuesta por Cristina Rivera Garza en su libro *Los muertos indóciles: Necroescrituras y desapropiación* (2013), puesto que sus procedimientos articulan un cuestionamiento por lo *propio*, contrariando, así, la privación desde su ejercicio político al poner en escena una *comunalidad* de autores latinoamericanos como archivo de fuente y de lectura. Para Cristina Rivera Garza, las escrituras actuales nacen como *necroescrituras*: son desarrolladas “entre máquinas de guerra y máquinas digitales” (RIVERA GARZA, 2013, p. 33), estas buscan dislocar el *dominio de lo propio*, representando la muerte a partir de los cientos de cuerpos que transbordan desde el pasado histórico. Son, para Rivera Garza, escrituras “desapropiadas, pues. Sin dueño en el sentido estricto del término. Aunque, con mayor precisión tal vez, impropias” (RIVERA GARZA, 2013, p. 25). Su dinámica consiste en la construcción de un *ejercicio inacabado*: “ejercicio de la inacabación que, produciendo el estar-en-común de la comunalidad, produce también y, luego entonces, el sentido crítico –al que a veces llamamos imaginación– para recrearla de maneras inéditas” (RIVERA GARZA, 2013, p. 274). Reescribir como proceso de estas *escrituras impropias o desapropiadas* consiste en una “práctica a través de la cual se vuelve a hacer algo que ya había sido hecho con anterioridad” (RIVERA GARZA, 2013, p. 267), es decir, la añadidura o cambio sobre la partitura anterior constituye una modificación de la misma para el presente.

Por ello, Cristina Rivera Garza propone el ejercicio de la reescritura como un trabajo a partir del *tiempo* y de la *colectividad*: “Reescribir, en este sentido, es el tiempo del hacer sobre todo con y en el trabajo colectivo, digamos, comunitario e históricamente determinado, que implica volver atrás y volver adelante al mismo tiempo: actualizar: producir presente” (RIVERA GARZA, 2013, p. 267). Esa producción de presente se ampara, también, en que la lectura en muchos de estos procesos funciona como la elaboración del texto mismo. Y esta elaboración es, por sus hilos dialógicos, comunitaria, o de una experiencia en *comunalidad*: concepto que construye Rivera Garza para referirse a una producción que es fruto del trabajo colectivo, la cual deriva de la experiencia de lo que se conoce como *tequio* en los pueblos mesoamericanos: “una actividad que une a la naturaleza con el ser humano a través de lazos que van de la creación a la recreación en contextos de mutua posesión que, de manera radical, se contraponen a la propiedad y a lo propio del capitalismo globalizado de hoy” (RIVERA GARZA, 2013, p. 273).

Partiendo de este concepto de *comunalidad* Rivera Garza expresa que varias de las escrituras contemporáneas están empeñadas, a partir de esta práctica de estar-en-común –siguiendo a Jean-Luc Nancy– en crear *estrategias* de desapropiación que buscan otras circulaciones del texto fuera del ciclo de economía producido por el capitalismo de hoy. Estas estrategias no solo tienen que ver con las operaciones textuales llevadas a cabo por los autores, sino también por los editores como *comunalidad* productora de textos. Por consiguiente, la *escritura* pasa a transformarse en el ya mencionado *ejercicio de inacabación* que da terreno y materia para que se generen a partir de ellas como *comunalidad* otras escrituras.

En *Debajo de la Lengua* las escrituras se difuminan desde el *presente*, un presente que deviene, además, como un espacio colectivo en tanto elaboración, puesto que no solo debe pensarse en las reescrituras que son confeccionadas por medio de otras, sino también aquellas que son presentadas como *interescrituras* –las cuales ya mencionamos–, cuya elaboración propone una escritura a cuatro manos, donde se despoja un dominio por lo *propio* dentro del libro mismo. Como producto de la reescritura, a su vez, se forja una narrativa del proceso en capas: en primer lugar, se presentan las reescrituras a autores canónicos como César Vallejo, Leónidas Lamborghini o Marosa di Giorgio, a la vez que se gesta en medio de las reescrituras una poética de la misma como ejercicio de apropiación, sobre la que hablaremos más adelante; en segundo lugar, aunque estén o no enunciadas las fuentes de los textos reescritos hasta las “Notas” finales de la obra, la mayor parte pertenecen a autores latinoamericanos vivos, lo cual crea una *idea* de constelación o mapa de una generación nacida entre los años 70 y 80.

La *interescritura* pasaría a ser la tercera capa del proceso: el intercambio textual entre dos poetas –Héctor Hernández Montecinos y cada uno de los cinco autores que componen la sección de “El Secreto de mi mano”: Ernesto Carrión, Manuel Barrios, Allan Mills, Paula Ilabaca, Yaxkin Melchy– para el desarrollo de una poética colectiva. Esta poética dispone el espacio de entrada para la cuarta y última capa: “El Cadáver Exquisito de la Lengua (o No deseo yo ese don) Interescritura Colectiva Iberoamericana”, un poema dividido en tres partes, el cual contiene un verso de distintos autores de Iberoamérica –vivos para el momento–, a petición de Héctor Hernández por la plataforma de Facebook. En este sentido, a partir de estas escrituras elaboradas por medio de otras, se está creando en las obras aquello que Agustín Fernández Mallo en *Teoría general de la basura* (2018) denomina como un *tiempo inverso* que reconstruye la sociedad contemporánea:

El tiempo pasado no es algo que viene a decirme cómo eran las cosas antes, sino que, como si un “tiempo inverso” se tratara, son huellas que vienen a decirnos cómo es nuestro presente, a construir una identidad contemporánea. Somos tan contemporáneos a un neandertal que de un cosmonauta de la Estación Espacial. (FERNÁNDEZ MALLO, 2018, p. 12)

Por ello, Fernández Mallo utiliza el nombre de *objetos culturales complejos* para referirse a varias obras que sucumben este presente que atraviesa la “Línea Año Cero” como un espacio indefinido para la recolección de *residuos*, que antes era mostrado de manera más *jerárquica* y que hoy yace para los creadores de manera más *horizontal* –tal y como apunta Hernández Montecinos sobre sus procedimientos de reescritura–. En efecto, para Fernández Mallo estos objetos son “como una ‘nube de sentido’ que da lugar a una complejidad” (FERNÁNDEZ MALLO, 2018, p. 13). Se trata de un *sistema complejo* que recubre las nuevas reelaboraciones, apropiaciones y modificaciones que sufren la recolección de los *residuos* como *reciclaje* en los *objetos culturales complejos*:

...ese vaivén de cosas inservibles o basura, puede llevarse a cabo también en los ámbitos artísticos mediante las técnicas del apropiacionismo e importación de unos ámbitos a otros. Hablamos de un viaje al “lado blando” de los residuos, de *complejos* movimientos de ida a lugares culturalmente poco valorizados para regresar con algo que interprete nuestro presente. (FERNÁNDEZ MALLO, 2018, p. 20)

Esa movilidad concretada a un *viaje blando* tiene una relación directa entre la llamada *baja* y *alta cultura* que está siendo desdibujada en nuestro tiempo, y que viene, a su vez, marcada desde el *pop art*. En consecuencia, los materiales de creación de estas obras de corte *apropiacionista* poseen una técnica de *reciclaje* donde los *residuos* pueden ser tanto *físicos* como *simbólicos*: “cuanto de creativo se lleva a cabo hoy, se hace a través del aprovechamiento de residuos para dar lugar a una suerte de *residuos complejos*” (FERNÁNDEZ MALLO, 2018, p. 31). El cruce por la *Línea Año Cero* que ejercen los creadores en tanto recolectores es efectuado como un *nomadismo estético* a través de la apropiación de una *red* infinita:

Las redes crean nodos bien diferenciados cuyos enlaces de unión pueden dejar de existir en cualquier momento para aparecer otros; esta *complejidad* resulta inseparable del nomadismo estético también en el sujeto. Un nómada que a medida que avanza estudia y mapea su entorno, un nómada un tanto extraño pues al mismo tiempo que construye un territorio –está dentro de esa ruta, pertenece a ella– se convierte en antropólogo del territorio –está fuera del mapa, se distancia a fin de poder explicarlo. (FERNÁNDEZ MALLO, 2018, p. 222)

Estos *nómadas* como potenciales *apropiacionistas* poseen “trayectorias no lineales, que no por ello erráticas” (FERNÁNDEZ MALLO, 2018, p. 220), su desplazamiento entre épocas, corrientes, movimientos artísticos, preguntas, disoluciones, experimentaciones, cruce de *residuos*

como laboratorio solo expanden una técnica que prolifera. Es así como de alguna u otra manera la tradición literaria latinoamericana se contextualiza y transforma en la obra de Héctor Hernández Montecinos en material de soporte como *residuo físico* en el proceso de edición –si pensamos en la producción de los libros de Hernández Montecinos por medio de las editoriales cartoneras antes de ser publicados como obras reunidas por casas editoriales más grandes– y las *escrituras* en *residuos simbólicos* como exploración en tanto la obra las contiene para generar obra u *objeto cultural complejo* como *Debajo de la Lengua*, de *residuos*, también, *complejos*.

Los *residuos* –siguiendo a Fernández Mallo–, acaso los bordes que quedarían en la constitución de los paratextos, en las pistas que se alojan dentro del libro como archivo, condicionan al objeto en la transformación de un *nomadismo*, hasta cierto punto *aleatorio*, en la materia embrionaria de las escrituras que resguarda apropiadas, o que le son, en términos de Rivera Garza, *impropias*. Sin embargo, la consecuencia de ese paso aleatorio por épocas, por corrientes, por espacios de la tradición para presentar un corpus *debajo de la lengua*: elidida a su vez en distintos países de América Latina, corresponde al ambiguo trazo de la *Línea Año Cero* en una poética de rasgo *no-original* en tanto se fundamenta.

El *nomadismo estético* de *Debajo de la Lengua* es un peregrinar por las distintas escrituras latinoamericanas *escogidas* para ser apropiadas a través de la reescritura –donde Héctor Hernández Montecinos mapea su entorno–: no se trata ciertamente de un marco que funcione cerrado como espacio descriptivo, sino de una escritura que por enunciarse desde allí lo contiene: así, la sensación de estar recorriendo un libro-lengua-língua-vulgar es fundamentada por los *residuos complejos* que son expuestos como collages y sus fuentes. Por consiguiente, el *residuo complejo* generado como *escritura* apropiada al mostrar su fuente despoja el *dominio de lo propio*, configurando una *comunalidad residual* de *escrituras impropias* obtenidas en una *Línea de Año Cero* que plantea un marco de lectura, pero también de procedencia al crear *apropiación*.

1.4 Legalidades al filo y desapropiación

Existen casos en la escritura en lengua española como los acontecidos con el escritor argentino Pablo Katchadjian y el escritor español Agustín Fernández Mallo –ya mencionado en este trabajo–, que penosamente sufrieron las demandas de la viuda del célebre escritor argentino

Jorge Luis Borges por llevar a cabo procesos de reescritura; sobre ambos apunta el poeta y ensayista chileno Felipe Cussen en su texto “Para una poética de la repetición” (2015):

El año 2007, el escritor argentino Pablo Katchadjian publicó *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*, que, como su nombre lo dice, consiste en el *Martín Fierro* ordenado alfabéticamente a partir de las letras iniciales de cada uno de sus versos. En ese momento no pasó nada, porque, hasta donde tengo noticia, la viuda de José Hernández murió hace mucho tiempo. Dos años después, Katchadjian publicó *El aleph engordado*, que, como su nombre lo dice, consiste en “El aleph” engordado a más del doble de su peso inicial con palabras y frases intercaladas. Por si acaso, el autor se había cuidado de especificar en una nota que él se había limitado a intervenir un cuento escrito originalmente por Borges. Durante algún tiempo tampoco pasó nada hasta que María Kodama, la viuda de Borges, que está viva y bien viva, lo demandó judicialmente por haber tomado el cuento sin autorización. Personalidades como Beatriz Sarlo y César Aira se ofrecieron como testigos a favor del acusado, y al menos hasta ahora había sido sobreseído en las dos primeras instancias, aunque el 18 de junio de 2015 ha vuelto a ser procesado. Kodama, sin embargo, tuvo éxito con una acusación similar al conseguir que *El hacedor (de Borges)*, *Remake*, un ejercicio igualmente apropiativo del español Agustín Fernández Mallo, fuera retirado de circulación por la editorial Alfaguara. Esta protección corporativa resulta evidentemente absurda tratándose de un escritor que siempre se lució por todo tipo de préstamos, robos y engaños, y que incluso escribió el mejor cuento sobre un copión, “Pierre Menard, autor del Quijote” (CUSSEN, 2015, p. 44)

Se expresa, como vemos, una literalidad nominal en los títulos de las propuestas de ambos autores como procedimientos de apropiación: añadir palabras a “El aleph”, y crear un remake, una versión diferente de “El hacedor”, ambas piezas narrativas de Borges. No hay un deseo, de entrada, de esconder de forma intertextual lo que se gesta; en cambio, es propicio comunicar de antemano la fuente, hacer de ella una exploración de posibilidades por medio de la intervención y la reescritura, así como Héctor Hernández Montecinos cuando enuncia su proyecto entre las páginas de *Debajo de la Lengua*. En verdad, reescribir a Borges es absolutamente borgeano. Si pensamos, por ejemplo, en “Pierre Menard, autor del Quijote”, la reproducción fidedigna del texto de Cervantes por parte del personaje de Menard conjetura una *negación* por lo *propio* del espacio autoral, pero abre otros caminos a la representación de una escritura plural. El texto problematiza un vórtice de épocas como paradojas de la *copia* a nivel receptivo en la obra. En suma, opera en la empresa de Menard un anhelo que va más allá de una reproducción mecánica, de una transcripción *exacta*: este anhelo encara una actividad performática y mnemotécnica que confecciona la llegada próxima de *una* escritura diferente. ¿Cuál es el verdadero acto de *escribir* para Pierre Menard? Su indagación es la producción de páginas que *coincidan* con las del *Quijote* “original”. La sinonimia de los términos utilizados alrededor de la narración como argumentos contrarios es perenne en el relato; ¿es la escritura para Pierre Menard una búsqueda *exacta* por medio de la memoria? Existe, en fin, una inflexión que nos lleva a cientos de interrogantes, un dislocamiento provocado en la

presentación de los referentes históricos y culturales de la *realidad* de Menard como una causalidad de interpretación distinta de *su Quijote*, puesto que este se modifica con la óptica de *su época*: la obra se sitúa desde la contemporaneidad de Menard, y esto ya altera por completo la escritura abriéndola a un nuevo eje plural. En síntesis: lo que es contemporáneo para Cervantes, para Menard es arcaico. No obstante, podemos observar lo contemporáneo que es Borges hoy en día para este tipo de procedimientos como herramienta, casi una justificación metatextual de su proceso. Hay, en cada uno de estos actos escriturales una performance por parte de los autores que incursiona, como hemos dicho, en su proceso como expansión de un laboratorio que despoja el dominio de lo *propio*.

Lo acontecido en las demandas a Pablo Katchadjian y a Agustín Fernández Mallo ha llegado, hasta cierto punto, a crear un espacio de lectura alrededor de sus dos procedimientos, pues ambos no consiguen leerse fuera del marco legal que la apropiación expande como proceso de reescritura: los textos crean la sensación simultánea a un cuestionamiento recubierto por una subversión a la propiedad intelectual. Las demandas no regulan o acallan lo que ocurre, podríamos decir que lo intensifica, tanto a nivel receptivo de la crítica como a nivel creativo para otros creadores. Así, visto de manera autorreferencial, Fernández Mallo es un *nómada estético*: “El *nomadismo estético* en el que se encuentran sumidas las artes y la literatura del siglo XXI constituye la culminación del apropiacionismo iniciado a principio del XX y consolidado en su segunda mitad” (FERNÁNDEZ MALLO, 2018, p. 220). Toda la injuria intertextual borgeana volcada como proceso en su *remake* constituye apenas un guiño con los planteamientos de *Teoría general de la basura* (2018):

No se trata ya de traer materiales de diferentes ámbitos de la Historia del Arte para crear un nuevo sentido, una nueva obra, sino que la poética y la biografía del artista ya es eso, una apropiación y rearmado de referencias fruto de los tránsitos privados, estéticos y éticos, que ha realizado a través de un planeta globalizado (FERNÁNDEZ MALLO, 2018, p. 220)

La biografía, inclusive, ya es fruto de una apropiación, una construcción a la vista de todos dentro del espacio de las redes sociales que moldean las lógicas de muchos autores sobre su imagen, sus intereses, ideas políticas y percepciones estéticas. Esta construcción interna no puede seguir dejándose de lado: el cuerpo *residual* de la exposición biográfica de los autores como *juego* se propaga a los espacios de la obra. Una plataforma como Facebook, por ejemplo, podría ser el folletín de nuestra contemporaneidad, un diario de intimidad pública, si cabe tal paradoja; una biografía más o menos lineal e inmaterial. Pero, de hecho, está presentado como *biografía*. Internet,

entre otras cosas, permea la formación de esa nueva biografía ya *apropiada* en fragmentos diluidos como citas, pensamientos, videos, frases. El *nómada estético* no ignora este discurrir como recurso a ser explorado en las obras a través de la red.

De hecho, él mismo llega a sobrepasar las técnicas de quien apropia: “Ese *nomadismo estético*, vía apropiacionismo, se ve ejemplificado hoy en obras colectivas que han modificado no sólo las técnicas sino los propios objetivos del apropiacionismo” (FERNÁNDEZ MALLO, 2018, p. 240). El tiempo del *nómada estético* es quien transfigura los *residuos complejos* para con ellos *practicar adherencias*, puesto las que *raíces* de su tiempo ya no están mediadas por “las clásicas tipologías de la Historia del Arte” (FERNÁNDEZ MALLO, 2018, p. 221), sino que estas corresponden ahora a un *tiempo topológico*: “no es el levantamiento de un mundo fragmentado y rearmado con trozos de lo antiguo, sino su transformación en algo que tiene apariencia de nuevo y por lo tanto es netamente nuevo” (FERNÁNDEZ MALLO, 2018, p. 221). Este cambio otorgado por la apropiación en la combinación de distintos *residuos complejos* compone una *novedad* en su simbiosis que no es meramente escritural o textual, sino que alberga obras que mixturán distintos métodos o técnicas, de allí deviene la nominación de *objetos culturales complejos*. Sin embargo, la línea jurídica que roza estos procedimientos aún permanece:

Dicho en terminología jurídica: en las obras artísticas o tecnológicas se tipifica el término *obra derivada*, que básicamente penaliza toda obra que abiertamente y sin ocultación por parte del autor es transformación de otra que le precede como modelo. Sin embargo, en las ciencias tal figura jurídica, por innecesaria, no existe; se acepta abiertamente que toda obra científica es *obra derivada* de otra. (FERNÁNDEZ MALLO, 2018, p. 233)

En este sentido, Fernández Mallo analiza cómo el concepto de apropiación opera dentro de las ciencias de manera distinta en las artes, proponiendo que esta división es también evidente cuando se habla en literatura de obras *de creación* y de *ensayo* o *teoría literaria* y, finalmente, cómo a partir de estas *patentes* se generan contrariedades que rozan con lo legal, dando fruto a un creador que fija un intersticio entre lo legal y lo ilegal:

De todo ello se derivan, cómo no, los problemas acerca de la pertinencia y legitimidad de las diferentes técnicas apropiacionistas que las artes y la literatura vienen practicando de manera explícita al menos desde los años sesenta del siglo XX. Todo autor hoy, realmente de vanguardia, trabaja en ese filo de lo legal/ilegal o no trabaja. Hacemos notar que el apropiacionismo es un hecho connatural a toda cultura y a la evolución del conocimiento –*La Eneida* se lee en clave de *remake* de la *Iliada*. (FERNÁNDEZ MALLO, 2018, p. 234)

De este modo, aquello que es tomado como *patente* se desvía para ser parte de un proceso que es develado: lo que en las ciencias ya es aceptado, pues, como *obra derivada* está siendo mostrado como un potencial laboratorio expansivo en obras que *reciclan* y espejean su proceso por

medio de los *residuos* que otros han creado –sean pertenecientes al mundo artístico o no–. En efecto, la obra como máquina de significaciones que resemantiza el *nomadismo estético* que la congrega atraviesa su espacio para el público, para los estudiosos, para los creadores: “Hoy, en general, se admite que la ciencia, del mismo modo que las artes, ya no tienen inconvenientes en *mostrar su rastro*, en propagar sus fuentes de inspiración por humildes que estas sean” (FERNÁNDEZ MALLO, 2018, p. 234). En consecuencia, Fernández Mallo acaba por señalar que el científico es también un *nómada estético*. Ahora bien, si bien el llamado *espacio* de admisión se ha hecho *mayor*, sigue existiendo recelo y ataque contra quienes ejecutan obras *apropiacionistas* en el ámbito literario; inclusive, teniendo en cuenta los procedimientos que otros autores a principios del siglo XX ejecutaron demostrando prácticas contrarias a la *originalidad*, por ejemplo, el caso de los *cut-ups* desarrollados por William Burroughs y Brion Gysin, técnica que venía amparada en las prácticas del collage y del *cadáver exquisito* dentro del dadaísmo, por parte de Tristan Tzara, o dentro del surrealismo como escritura automática por André Bretón; las proposiciones de Oswald de Andrade dentro de su afamado *Manifiesto antropófago* (1928) y sus poemas de *Pau Brasil* (1925); los cuentos del mismo Borges, además de las concepciones sobre el plagio que vienen desde el siglo XIX del Conde de Lautréamont como progreso para la realización de una obra y a las cuales se refiere Kristeva en *Semiótica I* desde una *participación agresiva*, o *activa apropiación del otro* (1969, p. 236), entre otros casos.

Lo que nos presenta una discusión que no es del todo novedosa sobre los procesos de apropiación como técnica, o de su ejecución en la realización de obras colectivas, pero que sin embargo reproducen confrontaciones alrededor del mito de “genialidad” hoy en día, creado por el mercado para las autorías individuales. Así, para muchos autores actuales es importante ir en contra de esta “genialidad” a la hora de generar nuevos procesos, incluso aquellos que son manifestados en técnica como *transcripción*, copia directa o plagio. La lectura es una proposición central de muchos de estos métodos, asimilada como productora del proceso de reescritura, el cual, tal y como apunta Cristina Rivera Garza (2013), no *descubre* ni *inventa* nada, sino que procura que sus *mecanismos* “queden al descubierto, a la vista de todos, abiertos también a las habilidades y los fines de esos todos otros” (p. 268). De esta manera, la jerarquización que formula el sistema literario queda cuestionada por la misma exposición de los materiales del laboratorio como fuente que los autores apropian:

Un sistema como el literario, que tanto se ha beneficiado de las jerarquías que genera el prestigio o el mercado, en cuya base misma yace la noción de una autoría genial, solo

puede reaccionar ante tal exhibición, intrínsecamente crítica, con ansiedad generalizada y, en casos extremos, con demandas legales para proteger la propiedad –entendida esta en su sentido más amplio, como una propiedad económica y como una propiedad moral–. Las buenas maneras y el buen gusto, dos nociones francamente clasistas, pertenecen, sin duda, al reino de lo propio: eso que se comporta con propiedad; eso que resulta siempre lo apropiado. (RIVERA GARZA, 2013, p. 268)

En este sentido, el filo de lo *legal/ilegal* del que habla Fernández Mallo se transfigura en una construcción técnica para los autores actuales. No obstante, la idea de intentar vulnerar este sistema literario como parte de estos procedimientos acaba, muchas veces, por no vulnerarla sino *confirmarla*: “que las estrategias de apropiación, muchas de ellas diseñadas y utilizadas para minar el monumento de la autoría romántica, han resultado en una confirmación, y no una subversión, de la misma” (RIVERA GARZA, 2013, p. 269). Esto ocurre porque la posesión de aquello que es de *autoría ajena* en la obra sin una remisión a su fuente acaba por dejar el *sistema autoral intacto*, a este tipo de *apropiacionista* Rivera Garza se refiere como *plagiario*. Así pues, visto en aras de una *autoría genial* el mismo autor como DJ o *sampler*, del que muchos hablan, apenas crea una subversión dentro del reino de lo propio:

Tal como ha quedado claro en acusaciones de plagio que han ocasionado ya tantos escándalos en España o en México, así como en Colombia, el apropiacionista, es decir, el que vuelve propio lo ajeno, todavía no escapa, acaso en muchos casos todavía ni se plantea escapar, de los procesos de circulación del capital que facilita y es facilitado a su vez por la misma noción de una autoría genial y solitaria, es decir, desconectada del quehacer de la comunidad. (RIVERA GARZA, 2013, p. 269)

En consecuencia, el *apropiacionista* debe buscar *desposeerse* del dominio de lo *propio*, así daría paso realmente a una muestra en *comunalidad* por medio de los procesos llevados a cabo como una *poética de la desapropiación*, la cual necesariamente debe ir *más allá*, buscando que estos procedimientos no solo aparezcan asentados en una autoría individual, sino en un trabajo que es elaborado de manera *comunal*. Ese *ir más allá* implica estrategias que también se apegan a la idea *apropiacionista*, pero que como centro buscan “problematizar puntualmente procesos coautorales, vengan estos acompañados de los grandes nombres canónicos o de las autorías no prestigiosas para el sistema literario” (RIVERA GARZA, 2013, p. 270), así como dar nuevas *formas de circulación* que escapen de los “circuitos del capital fincados en la autoría individual” (RIVERA GARZA, 2013, p. 270). Sin embargo, el debate de esta *poética de la desapropiación* no termina allí: su eje principal convive con la idea de genealogía de una *comunalidad* que se muestre en la obra, dejando claro que toda obra por sí misma proviene de esa práctica y de ese diálogo *comunal*. En este sentido, la *comunalidad* como horizonte crítico al mercado y a la figura de una

autoría *genial*, procura ser contraria con aquellas obras que haciendo parte de su proceso de apropiación no se despojen de ella, siendo absorbidas estas obras, igualmente, por el mercado que procuran criticar.

Así, lo que para Fernández Mallo yace como *residuo* y se torna *reciclaje*, para Cristina Rivera Garza es la composición de los *cadáveres textuales* que abordan cada escritura representada como *comunalidad*. En este sentido –añade Rivera Garza– muchos de los escritores en la actualidad trabajan por medio de la interrogación forense con estas escrituras: “los escritores, comportándose como forenses, los leen con cuidado, los interrogan, los excavan o los exhuman a través del reciclaje o la copia, los preparan y los recontextualizan, los detectan si han sido dados de alta como desaparecidos” (RIVERA GARZA, 2013, p. 39). La *desapropiación* funciona como una crítica, construye no solo la posibilidad de un esquema de interrogación a la privación del capitalismo del arte en tanto *propiedad mercantil*, sino que también cuestiona los acontecimientos violentos como *necroescrituras* en que estas obras son gestadas. Frente a este debate y volviendo al principio de este apartado, donde expusimos lo acontecido con el escritor argentino Pablo Katchadjian, Héctor Hernández Montecinos en la entrevista ya mencionada, expresa:

Para muchos la reescritura es una operación digna de quienes no tienen qué decir, de quienes se les acabó la “inspiración” o autores que están directamente plagiando. En un momento en que el autor literario, en el seno del capitalismo, se engrandece mientras más concentra poder la institución que lo valida, la propiedad privada vuelve a convertirse en un tema prioritario o, en el caso de Katchadjian, legal. Lo que pasó con él es paradigmático en muchos aspectos, pero el más desolador es que contraviene todos los postulados del propio Borges. En vez de ser un gran gesto autoral que hasta le devolvería la vista para leer esta versión engordada terminó siendo una polémica sensacionalista e injusta. Hace un par de semanas el caso fue sobreseído y la demanda ya no existe. Todo esto fue tan ridículo como si alguien hubiese demandando a Duchamp por sus *ready made*, concepto que de alguna manera es hermano de la reescritura. A lo que voy es que la reescritura no es solo una forma literaria sino que implica y complica un marco legal, jurídico, pone en discusión muchas aristas de la creación, la libertad y el modo en que diferentes escrituras conviven, es decir, su política. (HERNÁNDEZ MONTECINOS, 2018)

En este sentido, las operaciones ejecutadas como apropiación por medio de la reescritura en *Debajo de la Lengua* o en la sección “[] lapoesíachilenasoyyo [” de *La Divina Revelación* –que también forman parte del corpus de este trabajo y sobre las que volveremos más adelante en el segundo capítulo–, deben observarse también en el filo de lo *legal/ilegal*, teniendo en cuenta el sistema literario como una institución que puede llevar a estas instancias a los autores, siendo demandados por sus técnicas a la hora de proceder a construir un *objeto cultural complejo*. Estas obras u *objetos culturales complejos* pretenden ser una suerte de pregunta sobre aquello que puede ser o no tomado para su misma realización, más aún tratándose de la literatura como fuente,

ocasionando que exista toda una reflexión a la hora de generarse una poética de la apropiación a través de la reescritura: superponiendo los tiempos, desarrollando un presente que trae a colisión la tradición como una jurisdicción desde la cual puede diluirse: Katchadjian-Borges, Borges-Fernández Mallo, Hernández Montecinos-Neruda-Mistral-Huidobro-De Rokha-Martínez, donde los hilos dialógicos, muchas veces, traen a colisión no solo su fundamento como operaciones ya desenvueltas por estos autores canónicos en el pasado, sino que, desde los registros literarios actuales, proponen cómo apropiar.

A su vez, y cómo es posible apreciar en la obra de Héctor Hernández Montecinos, aquella *autoría* de genialidad individual que puede muchas veces quebrarse en el *apropiacionista* –como expresa Cristina Rivera Garza– es expandible, incluso si se piensa en las escrituras elaboradas en procesos coautorales dentro de la obra como *interescrituras*, lo que equivaldría, en cierto sentido, a mostrar los rasgos de una poética de la *desapropiación*, puesto que esta busca despojar el *dominio de lo propio*, a la vez que intenta crear una *comunalidad* de autores latinoamericanos. No obstante, fijarla solo en esa categoría es complicado, ya que, pese a que en el libro cada reescritura posee su fuente, son solo cuatro de ellas las que se expresan desde esa forma *coautorale*, así como también es un solo largo poema final: “El Cadáver Exquisito de la Lengua (o No deseo yo ese don) Interescritura Colectiva Iberoamericana”, el que contiene versos de diferentes autores latinoamericanos que luego aparecen ordenados en las “Notas” finales.

Por consiguiente, podríamos decir que en *Debajo de la Lengua* existe un acercamiento mayor a una poética de la apropiación con matices que simbolizan una de la desapropiación. Todo ello, mixturado, genera que lo apropiado como material *residual*, *reciclado*, transfigure la comunalidad de autores que contiene en una posibilidad de cómo proceder a la hora de apropiar para organizar un archivo de escrituras, cuya lógica es la de producir obras colectivas, separadas de la *genialidad* individual, las cuales tipifican una *complejidad* intertextual que cuestionan lo *legal/ilegal* desde lo colectivo.

1.5 No-original

Como Kenneth Goldsmith, Fernández Mallo explica que todo aquello que antes estaba destinado a ser visto como “original” en aras de proporcionar la fuerza de un mito romántico de genialidad, hoy permanece desvinculado de esa idea, aunque –aclara– esto es dado mayormente en el mundo del arte que en la literatura: “...antes se trataba casi exclusivamente de piezas destinadas

a cuestionar nociones como Historia del Arte, originalidad, genio o museo. Hoy, superada esa fase –al menos en las artes, no así tanto en la literatura–, se trataría más bien de traducciones a un espacio común y socialmente aceptado” (FERNÁNDEZ MALLO, 2018, p. 241). Cuando Goldsmith construye su análisis sobre las bases de la apropiación en las obras de Picasso o Duchamp como reaccionarios “ante los cambios en la producción industrial del siglo que les precedía y sus tecnologías correspondientes, en particular, la cámara fotográfica” (GOLDSMITH, 2015, p. 164), su metáfora es la de hablar de Picasso como una vela –en tanto analiza la obra *Naturaleza muerta con silla de rejilla* (1911-1912)– y de Duchamp como un espejo: de este último analiza *La fuente* (1917).

La metáfora de Goldsmith busca descubrir la vela (Picasso) como *un resplandor cálido* y el espejo (Duchamp) como *un reflejo que nos devuelve a nosotros mismos*: así, pasando a describir los materiales de ambas obras, concluye que la de Picasso vendría a hacer la apropiación de varios elementos para la formación de una obra, y la de Duchamp la apropiación del objeto mismo. En este sentido, compara el “ensamblaje y la calidad de collage” (GOLDSMITH, 2015, p. 166) de los *Cantos* de Ezra Pound como un *caos divagante* que proviene de varias fuentes, un *método intuitivo e improvisado* que acaba por cohesionarse, allí “todo parece provenir de otro lugar” (GOLDSMITH, 2015, p. 166), en tanto observa *El Libro de los Pasajes* de Walter Benjamin desde *una yuxtaposición disyuntiva*, partiendo de su cantidad de fuentes que funcionan como una máquina de significación de la París del siglo XIX; de hecho, Goldsmith llega a otorgarle una cualidad *protohipertextual* que podría verse asemejada a Internet. Ambos métodos, tanto en las artes plásticas como en la escritura, crean la composición de estar frente *algo* que está hecho con *otros* elementos de distintas partes: “los métodos de escritura de Pound tanto como los de Benjamin se basan principalmente en la apropiación de fragmentos de lenguaje que no fueron generados por ellos” (GOLDSMITH, 2015, p. 167). De esta manera, la gestación *apropiacionista* de la que habla Fernández Mallo en el siglo XX incurre en estas obras mencionadas como laboratorios.

Cuando Héctor Hernández Montecinos acerca el proceso de la reescritura con el de los *ready mades* de Duchamp viene a otorgarle a la propia elaboración de sus libros una característica que los avvicina a la apropiación, al ensamblaje y a la confección con otros materiales de los que parte para su configuración. Así, no es de extrañar que no solo este tipo de operaciones acontezcan en su obra poética, sino también en libros como *Buenas noches luciérnagas*, suerte de novela-ensayo-biografía del propio Héctor Hernández Montecinos como recuento de la poesía chilena de

su generación, ramificaciones a otros soportes como artículos de la prensa impresa o digital, fotografías, conversaciones de Facebook, correos electrónicos: termina por conjugarse su escritura con la de los otros, dejando que lo digital permee el espacio literario de lo impreso y no a la inversa. En consecuencia, la escritura se está elaborando como una reconstrucción y reordenamiento de elementos pertenecientes a *otros*, cuya aparición en este tipo de trabajos, aunque no es parte de nuestro corpus de análisis, es importante mencionar. Como también lo es el hecho de que Héctor Hernández Montecinos es un autor que ha aprovechado este tipo de soportes dentro de las redes sociales para la creación de lazos con su escritura: ya lo observamos cuando mencionamos que los poemas solicitados para la elaboración del “El Cadáver Exquisito de la Lengua (o No deseo yo ese don) Interescritura Colectiva Iberoamericana” en *Debajo de la Lengua* fueron pedidos por Facebook. Cuando revisamos los procesos de Hernández Montecinos, estos remiten como técnica a parte de las operaciones que menciona Goldsmith en el siglo XX desde la pintura y la escritura: es probable que en libros como *Buenas noches luciérnagas* exista un mayor arraigo a tomar el *objeto mismo*, aquellos textos que le pertenecen a otros aparecen allí intactos, como un ensamblaje, en tanto que en *Debajo de la Lengua* la operación se hace más desde la misma reconstrucción de esos elementos como reescrituras, por medio de unas fuentes que también pasan a constituir una significación en tanto *comunalidad* archivada en el libro. Estos gestos, sin embargo, siempre están formulando una *no-originalidad*.

Marjorie Perloff menciona los procedimientos que acontecen en los *Cantos* de Pound y en *The Waste Land* de Eliot –haciendo préstamo de la categoría de *réécriture* / reescritura de Antoine Compagnon– en su obra *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século* (2013), en la que apunta a Walter Benjamin como “um grande autor citacional” (PERLOFF, 2013, p. 27). En efecto, Perloff expone en su texto el concepto de “linguagem de citação”, tratándose de un lenguaje elaborado por medio de las citas a otros textos en las obras literarias, y el cual es modificado en nuestra época con los nuevos medios, dando fruto a otras, en este sentido, nuevas obras. Existe, para Perloff, una nueva comunidad que está alojada “em sites particulares ou na blogosfera” (PERLOFF, 2013, p. 28), ella observa cómo los poetas conceptuales se reúnen y crean desde estos espacios: “de Kenneth Goldsmith a Leevi Letho, de Craig Dworking a Caroline Bergvall (...) é possível escrever ‘poesia’ inteiramente desprovida de ‘originalidade’ e ainda assim conte como poesia” (PERLOFF, 2013, p. 27).

No obstante, Marjorie Perloff busca antecedentes de su planteamiento de *genio no-original*: en primer lugar, apunta los cambios paradigmáticos hacia la proyección y presentación de los textos que ejerce el concretismo brasileño como tradición, en segundo lugar –como Goldsmith– expone al grupo Oulipo como precursor de estas poéticas, y en tercer lugar, señala la “poética tradutória” como potencial precursora de su abordaje: “uma poética para o século 21 depois que tem dois polos: o multilinguismo, de um lado, e a escrita exofônica, de outro” (PERLOFF, 2013, p. 46). Para la primera categoría apunta a lo acontecido con las distintas construcciones idiomáticas de Pound y, para la segunda, expone lo que ocurre en los poemas escritos en francés por Celan o los escritos por Fernando Pessoa en inglés, como un sonido que en la actualidad se hace presente debido a las migraciones; añade Perloff:

Consideremos a obra de Yoko Tawada, que compõe no alemão de sua nação adotada – um alemão que ganha um estranhamento tanto fonético quanto sintático por parte do uso escancarado do *mise en question* ao que ele se sujeita nas mãos de esse falante nativo japonês. A tradução homofônica, agora praticada por muitos poetas –por exemplo, Charles Bernstein em “Laure’s Eyes”, com base no poema de *Lorelei* de Heine–, é uma forma de poesia exofônica, enquanto os poemas em dialeto e linguagem do *hip-hop* de Tracie Morris exemplificam o multilinguismo (PERLOFF, 2013, pp. 46-47)

Sobre estos casos interesantes de la traducción como apropiación y *genio no-original* son bastantes las referencias que Perloff señala, como, por ejemplo, la “transcrição” de Haroldo de Campos, a través de la cual remite a uno de los procedimientos que lleva a cabo el poeta y traductor finlandés Leevi Letho al percibir como intraducible un poema de Charles Bernstein, procediendo, en este sentido, a recrearlo, o más precisamente: transcrearlo. Para Perloff, el recorrido de apropiaciones posee distintas variables que se comunican con el proceso de traducción: de allí que exista este intersticio de apropiación como cita en *The Waste Land* de T.S. Eliot y en *Los Cantos* de Ezra Pound.

Por otro lado, Perloff fundamenta que lo que conocido como la muerte del autor en el postestructuralismo también manifiesta una muerte del genio: “a ‘morte do autor’ nos anos do pós-estruturalismo significou também, é claro, a morte da teoria do gênio” (PERLOFF, 2013, p. 27), proponiendo, a su vez, el análisis de obras que están hechas como copias, citas, reproducción y apropiación y que ocurren ya desde el siglo pasado. Si, como expone Marjorie Perloff, existe una muerte de la teoría del genio: ella condicionaría más que una desaparición de la figura del autor, un nuevo autor de aberturas, de colectividades, de complejidades *no-originales, no-creativas*, que pone en práctica desde sus *Líneas de Año Cero* obras de *tiempo topológico* con gestos apropiacionistas, nómadas, para los cuales la literatura está mutando una mirada a una

yuxtaposición genérica, donde los libros de poesía pueden ser instalaciones artísticas y viceversa, donde los libros de poesía pueden ser novelas, objetos, fotografías mixturadas con citas que como conjunto interpelan otros espacios devenidos de las artes plásticas, yaciendo fuera o dentro de las obras literarias, de los *objetos culturales complejos*, de las bibliotecas, de los museos.

Ahora bien, Marjorie Perloff menciona la transcreación de Haroldo de Campos como un proceso potencial a través del cual se puede ejercer la apropiación. En este sentido, hemos percibido que la única traducción contenida en el volumen *Debajo de la Lengua* de Héctor Hernández Montecinos, acarrea un *multilinguismo* –siguiendo a Perloff– como realce de una poética de la traducción que puede inscribirse como *transcreadora*, pensando en lo que ocurre en el texto “(EL) SÉC(U)LO XXI ME DARÁ LA RAZÃO (o el portuñol mutante) / Retraducción de *O século XXI me dará razão* de Roberto Piva”, el cual está en la sección *Rizomas* de *Debajo de la Lengua*, cuyo caso será analizado en el tercer capítulo de nuestro trabajo.

1.6 Marcos neoconceptuales

Pensar los proyectos de apropiación de la escritura poética en los últimos años en Latinoamérica puede remitir a una revisión de estudio de lo *conceptual* en tanto propagador de estos como antecedentes. No obstante, como mencionan los investigadores Alejandro Palma Castro y Jocelyn Martínez Elizalde en su texto: “La escritura conceptual en la joven poesía mexicana del siglo XXI: entre la experimentación y la experiencia” (2018), gran parte de la poesía mexicana creada entre fines del siglo pasado y el presente “realiza la experimentación de la experiencia experimentada ya sea en las vanguardias o neovanguardias donde se nota la ‘copia’, fundamento del *uncreative writing*, a través de un gesto como la parodia o el pastiche” (p. 136). Esta llamada *experimentación de la experiencia* descompone en distintos niveles el poema y lo deja incursionando, como vemos, en ejercicios de *escrituras impropias*. Inclusive, cuentan como ejemplos de estas poéticas el primer poemario de la propia Cristina Rivera Garza, titulado *La más mía* (1998) –al cual Palma Castro y Martínez Elizalde se refieren como anterior a los postulados conceptuales de Kenneth Goldsmith, Christian Bök y Darren Wershler, que fueron apareciendo a principios del año 2003, por medio de una antología que fue publicada en línea en *UbuWeb*, proyecto del cual está encargado Kenneth Goldsmith– y los poemarios *Antígona González* (2012) y *Abroche su cinturón mientras esté sentado* (2017) de Sara Uribe, entre otros, dentro de la poesía

mexicana actual. Para Palma Castro y Martínez Elizalde la poesía mexicana se encuentra en una fase de *exploración y ensayo*, advierten que existen poetas que son escépticos con respecto a algunos de estos nuevos procedimientos, pues esta *exploración y ensayo* pretende generar un “repertorio para la transformación del discurso poético” (2018, p. 141), más que la creación de obras que sean *originales*.

Muy cerca de estas concepciones se muestra el poeta y ensayista chileno Felipe Cussen cuando hace mención de varias obras en “Para una poética de la repetición” (2015) –texto ya citado en este trabajo– dentro y fuera de la poesía chilena actual, cuyas prácticas se centran en la experimentación con una semántica conceptual y de caracterización sonora por medio de los términos del *sampling* y el *looping*, categorías tomadas de la música electrónica. En este sentido, la *poética de la repetición*¹² interpreta en los artefactos mecánicos la producción de un *efecto poético*, el cual apropiándose de distintos materiales reitera múltiples significaciones: “la apropiación de material lingüístico extraído de otras fuentes o la reiteración de uno o varios de sus elementos a nivel gráfico o sonoro” (CUSSEN, 2015, p. 44), buscando, en este sentido, *repetir y reiterar lo ajeno*.

Estas obras –explica Cussen– no solo propagan discusiones académicas, sino que también crean conflictos culturales por dejar en un lado a quienes son detractores y en otro a quienes apoyan y ejecutan estos procedimientos. Felipe Cussen apunta como algunos poetas sonoros en Chile han sido marginalizados de ciertos espacios, llegando a exponer que hay una resistencia por las operaciones de apropiación en la literatura, cuya anulación ha sido evidente en otras artes en la contemporaneidad. Esta afirmación coincide con la de Kenneth Goldsmith y Agustín Fernández Mallo, al insistir en que la literatura sigue imbuida en una intolerancia a estas prácticas. Ahora bien, nos llama la atención que exista un espacio de confrontación en el texto de Felipe Cussen –quien, es importante mencionar, ha ejecutado también parte de estos procedimientos en sus propios trabajos poéticos: escritura conceptual y producciones sonoras– donde esta *poética de la repetición* se opone a otras poéticas:

¹² Es importante señalar que Felipe Cussen se muestra lejos de crear un *fetiché* con las tecnologías digitales para el desarrollo de estas prácticas, puesto que su interés radica en la indagación de los mismos para preguntarse por una ontología de la poesía en la actualidad, de lo experimental, de la escritura como espacio *conceptual*: “Debo enfatizar, por cierto, que no pretendo celebrar ni fetichizar las tecnologías digitales como la única posibilidad para escribir poesía hoy, pero sí me interesa que seamos capaces de analizar su emergencia con una perspectiva más informada y abierta, y que nos obligue a preguntarnos nuevamente qué es, o no es, o qué quisiéramos que fuera la poesía” (CUSSEN, 2015, p. 55)

Es por eso que también me interesa establecer una confrontación abierta entre ésta y otras poéticas que hoy tienen una mayor visibilidad en Chile. Los autores que me interesan en esta investigación se encuentran muy distantes de aquellas escrituras “alucinadas y utópicas [...] catárticas, postchamánicas” que Héctor Hernández Montecinos ha propuesto insistentemente como paradigma de la expresión de una subjetividad personal y una épica colectiva mediante un torrente de palabras (CUSSEN, 2015, p. 55)

Son varios los poetas que trabajan por medio de estas técnicas apropiacionistas y *neoconceptuales* hoy en Chile y que, pese a la proporción de objetividad, experimentación, *copias* y uso de artefactos mecánicos, se alejen de la propuesta de Héctor Hernández Montecinos –la cual puede imbuirse dentro de una exploración más de la subjetividad y, como comenta Cussen, una *épica colectiva*– existe cierta relación apegada a la *apropiación* que los hermana. Los acercamientos a la noción de *neoconceptualismo* elaborada en el libro *Neoconceptualismo. Ensayos* (2014), parten del análisis de un movimiento literario fundado y denominado como tal –*neoconceptualismo*– en el año 1996 en Chile y los procesos llevados a cabo por sus fundadores: Carlos Almonte y Alan Meller, en el libro *Neoconceptualismo, el secuestro del origen* publicado en el año 2001. Esto es aclarado en la entrada del libro, cuyos editores son los mismos poetas Carlos Almonte, Alan Meller y a los cuales se suma Felipe Cussen; la técnica –exponen– de dicho libro trató de crear textos por medio de textos ajenos: “No escribimos con nuestras palabras. Tomamos prestadas otras ya escritas. Recombinamos la escritura del pasado para crear obras nuevas” (2014, p. 7). Yendo al propio libro de Almonte y Meller, el poeta Carlos Soto Román en su texto “El plagio del plagio” –incluido en el libro *Neoconceptualismo. Ensayos* (2014)– explica que el *neoconceptualismo* parte como *técnica* y como *movimiento* y se “se caracteriza por la generación de textos a partir de otros pre-existentes” (2014, p. 48), mencionando el *collage*, el *pastiche*, el *sampling*, el *copy and paste*. Sobre la estructura del texto de Almonte y Meller expone Soto Román:

El libro incluye un prólogo, titulado “El jardín del plagio”, el que narra los inicios de los autores en la búsqueda y perfeccionamiento de la técnica neoconceptual, para después pasar a secciones bien definidas, denominadas “Narrativa Neoconceptual”, “Poesía Neoconceptual” y “Teatro Neoconceptual”, en las cuales se deja testimonio de los variados experimentos que los autores han realizado en dichos géneros. Cierran el libro dos secciones particularmente interesantes las cuales son “Manifiestos”, que como su nombre indica, incluye una serie de manifiestos sobre neoconceptualismo, los cuales han sido “confeccionados” utilizando precisamente la técnica Neoconceptual y finalmente la genial “Iluminaciones”, que no es ni más ni menos que una recopilación de citas proferidas por distintos personajes ilustres del oficio, las cuales versan sobre temas afines a los propósitos del movimiento: la disolución de la autoría, el robo, la cita, el plagio, la intertextualidad, el pastiche, el plagio, la copia, la reescritura, el plagio, la originalidad, plagio, plagio, y plagio. (SOTO ROMÁN, 2014, pp. 48-49)

Como es posible observar, el libro está elaborado por medio de nociones que quieren poner en entredicho la propiedad. El libro como artefacto busca la exploración de su espacio por medio de otros textos, a partir de juegos intertextuales y reescrituras –cosa que también ocurre en *Debajo de la Lengua* de Héctor Hernández Montecinos¹³–. Soto Román apunta en su texto dos vertientes: la poética conceptual estadounidense y la neoconceptual chilena. Esta dicotomía puede llegar a ser problemática en el sentido de verse una como dependiente de la otra, sin embargo, tal y como ocurre en el caso de la poesía mexicana actual, no es así: cada poética asienta sus bases en procesos que han sido gestados cerca del comienzo del siglo XXI y durante el siglo XX, lo interesante son las “proposiciones que desafían las nociones actuales de originalidad y autoría” (SOTO ROMÁN, 2014, p. 46), tal y como acontece en *Debajo de la Lengua* de Héctor Hernández Montecinos. De hecho, el ya citado texto de Palma Castro y Martínez Elizalde demuestra cómo al igual que estas poéticas chilenas las mexicanas también adquieren su propio espacio¹⁴. Soto Román expone antecedentes que son sumamente importantes y que manifiestan la genealogía de una exploración y experimentación en la poesía chilena:

Desde Vicente Huidobro y sus vínculos con las vanguardias europeas, la recontextualización de objetos que hace Nicanor Parra así como sus collages iniciales, el conceptualismo de Juan Luis Martínez, la utilización del lenguaje matemático por parte de Raúl Zurita, las acciones del CADA que conjugaron arte y protesta, las obras pioneras de Guillermo Deisler, la inclinación de Enrique Lihn por los aspectos más teatrales y performáticos de la palabra, la fascinación por la dimensión visual en los trabajos ocultos de Gonzalo Millán, etc., etc., etc. (SOTO ROMÁN, 2014, p. 52)

En este sentido, Soto Román explica que el hecho de que algunas poéticas locales compartan rasgos con otras extranjeras no las anula a una mera comparación: “lejos de las comparaciones odiosas y las sospechas, existe en nuestra escena actual una motivación, existe una

¹³ Aunque no es nuestro interés principal elaborar en este trabajo una comparación exhaustiva entre obras poéticas definidas como *neoconceptuales* en Chile y la poética de Héctor Hernández Montecinos, es ineludible apuntar cómo los estudios al propio libro de Almonte y Meller, *Neoconceptualismo, el secuestro del origen* (2001) funcionan para analizar el proceso de Hernández Montecinos y, a su vez, otros procesos actuales donde la apropiación parte como centro.

¹⁴ Es importante acotar lo que apunta Leonardo Villa-Forte en su libro *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI* (2019), en el cual expone procesos de apropiación en la poesía brasileña contemporánea, devenidos de diferentes técnicas, entre los cuales destacan autoras como Angélica Freitas por sus procedimientos llevados a cabo dentro del libro *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), donde hay una experimentación de collages realizados con lo que arrojan diferentes búsquedas de Google sobre la mujer, ejercicio denominado “3 poemas com o auxílio do Google”; a la vez que analiza el texto *Trânsito* (2016), traducción reconstruida de *Traffic* (2007) como ejercicio de escritura no-creativa, de Leonardo Gandolfi y Marília Garcia, el cual es compuesto por textos que fueron transcritos durante el tráfico São Paulo, simulando la técnica del *original* –y reduciendo el tamaño– del libro de Kenneth Goldsmith, cuyo espacio de desarrollo era en Nueva York. A estos textos, Villa-Forte añade procesos llevados a cabo por el también poeta Carlito Azevedo en el *Livro das postagens* (2016), o el texto *Sujeito oculto* (2014) de Cristiane Costa, entre otros.

curiosidad por salir de ciertas zonas de comodidad” (SOTO ROMÁN, 2014, pp. 53-54), en las que hay *una voluntad de riesgo y un ansia de renovación*. Así, Soto Román finaliza su texto proponiendo tres cosas: la primera es que por medio de estos procedimientos se contribuya a la “explotación de un nuevo tipo de creatividad” (SOTO ROMÁN, 2014, p. 54), la segunda es la aceptación de estas nuevas propuestas con el fin de “compartirlas con otros practicantes dentro y fuera del territorio, para generar nuevos canales de comunicación e intercambio” (SOTO ROMÁN, 2014, p. 54), y la tercera: “salir de las sombras y explorar y experimentar verdaderamente las eternas posibilidades de las distintas dimensiones del lenguaje” (SOTO ROMÁN, 2014, p. 54).

Como en el caso de Felipe Cussen, de Cristina Rivera Garza y de Sara Uribe, Carlos Soto Román también crea por medio de la apropiación: su libro *II* (2017) fue elaborado como un artefacto político a través del archivo y la apropiación de documentos pertenecientes al período de la dictadura de Augusto Pinochet—este libro, incluso, podría verse en comparación con los procesos de Sara Uribe en *Antígona González* en tanto necroescritura y pieza conceptual—. Soto Román como Uribe apenas firma su obra, se convierte en un seleccionador: escoge y ensambla, el autor articula las piezas y arma un artefacto. Quizá es allí, donde, sin embargo, estos procesos se acercan y se distancian: en su peculiaridad de construcción como laboratorio. De esta manera, hemos percibido hasta ahora una línea de convergencia entre distintas maneras de fabricar una escritura por medio de otras, donde: apropiación, plagio, reescritura y *pastiche* son implementadas en tanto técnica.

En el texto final del libro *Neoconceptualismo. Ensayos* (2014), titulado “Una los puntos”, Felipe Cussen nombra obras en las que han sido puestas en práctica gestos que podrían verse como neoconceptuales o que parten de la noción de *apropiación*, propiciando de alguna manera un mapa que no solo está cerrado a la tradición chilena pero que comparte varios nombres de ella: Juan Luis Martínez, Soledad Fariña, Nicanor Parra, Gonzalo Rojas, Braulio Arenas, Julieta Marchant, Pablo Neruda, Cecilia Vicuña, Carlos Almonte, Alan Meller, Claudio Bertoni, entre otros. Lo que nos sorprende, no obstante, es que en esta lista aparezca el nombre de Héctor Hernández Montecinos, teniendo en cuenta el mencionado espacio de confrontación —ya mencionado anteriormente— establecido por Cussen en “Para una poética de la repetición” (2015); de la obra *Debajo de la Lengua* apunta Cussen citando a Héctor Hernández Montecinos:

En este libro de más de cuatrocientas páginas están presentes “más de doscientos cincuenta poetas de Latinoamérica tanto en las reescrituras que hice de sus libros, como en el experimento de las interescrituras o poemas a dos manos, y en los versos que me enviaron

por correo electrónico y Facebook para armar “El Cadáver Exquisito de la Lengua” que cierra esta obra”. (CUSSEN, 2014, p. 137)

Si bien parte de las formas y modos en cómo se elaboran algunas de estas obras difieren, así como el espacio de recepción de las mismas, la apropiación en tanto técnica y laboratorio expansivo hermana estas poéticas gestadas en el principio del siglo XXI en Latinoamérica, y en este caso específico, en Chile. El proyecto de Héctor Hernández Montecinos no está presentado a partir de estos marcos neoconceptuales, ni mucho menos él se considera un autor de este tipo de textos. Sin embargo, la exploración y proposición de una poética que *desafía las nociones actuales de originalidad y autoría* –tal y como expresa Soto Román– lo hacen de alguna manera unirse a esta suerte de constelación planteada por Felipe Cussen al final del libro *Neoconceptualismo. Ensayos* (2014).

La mención de este texto se nos hace imprescindible para nuestra investigación, en tanto propone teoría en el Chile actual sobre nociones que tienen que ver con la creación de obras por medio de otras, *plagio*, autorías plurales, así como también por su vinculación con una línea del tiempo en el siglo XXI que se construye de forma paralela, aunque como comentamos, existan muchas veces exploraciones diferentes en la realización de sus obras: unas que pueden verse en un marco más objetivo y afecto con la *poética de la repetición* de Felipe Cussen –que denotaría procesos más *conceptuales*, despersonalizados, inclusive más cerca de la experimentación sonora, del libro como *objeto*–, y otras más con la propuesta de obras como *épicas colectivas*, poemas torrenciales y subjetivos de Héctor Hernández Montecinos y la generación de los *Novísimos*.

1.7 Poética de aprop(r)iciones

En cuanto se avanza en la lectura de *Debajo de la Lengua*, va gestándose una poética de la reescritura, que hemos denominado en trabajos anteriores como la *R progresiva*¹⁵ (MONTROYA,

¹⁵ La *r*, decimonovena letra del alfabeto español, como grafía de la obra en mayúscula (*R*), toma un valor muy importante. En la segunda parte de *Traga* –en *Debajo de la Lengua*–, llamada “La R de la escritura”, la *R* adquiere como letra una independencia sobre la palabra *escritura*, se separa de ella, pero también es *de* ella. La *R* de esa nominada *escitura*, neologismo del texto por su desplazamiento, es la reescritura misma. De allí que en el texto “El bosque de muros”, reescritura elaborada a partir de *El cielo* (1998) de Ernesto Lumbreras, la *R* crezca del suelo como una semilla: “Camino por en medio del bosque, los signos animales se pasean comiendo tréboles y letras que brotan del suelo. Allí están, como una R” (HERNÁNDEZ MONTECINOS, 2009, p. 230), todo brota de *otro lugar*. La *R* es la raíz de la reescritura germinando un texto *nuevo*. La *R* son esas *palabras que nadie ve*, pero que están allí haciendo eco, pululando bajo el paladar, enraizadas a la página como fuentes. En el poema “Solo y loco, el agua”, reescritura realizada a partir de *Piedrapizarnik* (2004), de Sergio Ernesto Ríos, la *R* es *cómplice* de un proceso en el cual el sujeto poético se define como *Escritura invertida*, como *Lectura enferma*, la simbiosis de lectura-escritura queda enmarcada

2018). Esto ocurre, sobre todo, en los textos que componen la sección “La R de la escritura” de *Traga*. La *R* en movilidad, suprimida en la palabra *escritura –escitura–*, genera una especie de fórmula despejada sobre la apropiación y la reescritura, proponiendo pistas como un laboratorio de fuentes al mismo tiempo que es desarrollada. Todo lo simbólico es recogido por la *R*: el sujeto toma, observa y degusta de los *cuerpos textuales*, integrando diferentes *residuos* que en ella germinan nuevas partituras: “Una *R* es una incógnita, una *X*, una máquina de suspensión”¹⁶ (HERNÁNDEZ MONTECINOS, 2009, p. 216). La *R* es, ante todo, una máquina de encrucijadas y *escrituras impropias*. Cuando leemos el poema “Complejo del exceso”, reescritura elaborada a partir de *La resistencia* (2003) de Julián Herbert, podemos observar la *R* como un espacio cercano al parricidio, a la profanación de aquellos *cuerpos textuales* o *residuos simbólicos* que resultan ajenos:

Amanecerá y estaré muerto
 por el festín o la circunstancia
 confundiendo palabras y volando en círculos
 alrededor de la *R*, una patria distinta,
 después de matar a mis padres.
 Escribir es profanar. El cuerpo
 y todo lo que aquí puedo tocar
 resulta ajeno,
 pues lo propio y la palabra *propio*
 se han extraviado
 en el bosque de la representación. (HERNÁNDEZ MONTECINOS, 2009, p. 206)

Aquello que *suspende* la *R* en su máquina no es más que la definición de su mismo proceso como apropiación por medio de la reescritura. En consecuencia, la *R* disemina lo que está siendo reescrito, nadie observa la partitura original, su transformación es el brote final del procedimiento. Por ello, hay una simbología botánica como engendramiento de la *R*: de ella nacen semillas-árboles-hojas-libros-lápices, materiales que fundamentan una *escitura* que se complementa siendo

nuevamente: “Yo, Escritura Invertida, advierto el filo de toda caligrafía cuando el blanco del papel es una hoguera arrasada por los círculos de vientos que las migraciones traen como la lengua llena de musgo y racimos” (HERNÁNDEZ MONTECINOS, 2009, p. 209). La *R* es una fórmula que está despejándose para dar cuenta de la apropiación por medio de la reescritura. Las fuentes que permanecen al final del libro sumergen sus escrituras, develan los espacios de un experimento que está siendo alimentado por una *comunalidad* poética. Denominamos *R progresiva* al acto en despeje de una fórmula incógnita, el funcionamiento y la ejecución de la reescritura a partir de su autorreflexión.

¹⁶ Este fragmento pertenece al poema “Engendro”, reescritura realizada a partir de *Proble-mas (cosas)* (2004) de Jessica Díaz, en él la *R – X*, *imagina, delira los poetas muertos* desde la oscuridad, plantea una secuencia de definiciones a la vez que es confeccionada: “esta noche creo que la *R* / es acostarse con un cadáver pícaro / y engendrar un monstruo / pasar de la lengua materna a la lengua mutante / ni muy vivo / ni muy muerto”. La *R* radica esa incautación, copulación a un *cuerpo textual* que reposa como un cadáver, necrofilia en la que procrea y da a luz a un *monstruo* en un desplazamiento *lengua materna-lengua mutante*, la *R* es un parto en frialdad: “Da un poco de escalofrío la reproducción” (HERNÁNDEZ MONTECINOS, 2009, p. 217), una escritura en perenne mutación.

otras *esc(r)rituras*, pues allí todo es *R* al coexistir como una gama de *escrituras impropias* que entrañan otros *cuerpos textuales, residuos* de un gran collage seleccionado que muestra una creatividad *no-original*. Sin embargo, estas escrituras alojadas no son mostradas de manera directa como fuente al lector, sino hasta que este último transcurre a las “Notas” finales, tal y como ya mencionamos que acontece en la sección de “Mis tristes Tópicos” en *Rrizomas*. La *R* como máquina y fórmula evoluciona en ese sentido, por lo que procedemos, en este tramo de la investigación, a ir a un fragmento de esas fuentes en el libro *Traga*:

El poema “El fin de los elementos” es una reescritura a partir de *Cuaderno de agua* de Jorge Solís Arenazas (1981). El poema “Mis muñecas aún lloran” es una reescritura a partir de *mamá es una nave* de Karen Plata (1986). El poema “Solo y loco, el agua” es una reescritura a partir de *Piedrapizarnik* de Sergio Ernesto Ríos (1981). El poema “Alteración y alteridad” es una reescritura a partir de *Emõtoma* de Minerva Reynosa (1979). El poema “Acordarse de las venganzas” es una reescritura a partir de *Estimado cliente* de Rodrigo Flores (1977). El poema “El canto de las calaveras” es una reescritura a partir de *Cabaret Provenza* de Luis Felipe Fabre (1974). El poema “Engendro” es una reescritura a partir de *Proble-mas (cosas)* de Jessica Díaz (1974). El poema “Una semilla en el cielo” es una reescritura a partir de *Apuntes para sobrevivir al aire* de Rocío Cerón (1972). El poema “Fin sin muerte” es una reescritura a partir de *Muerte sin fin* de José Gorostiza (1901-1973). El poema “Primera noche” es una reescritura a partir de *El reposo del fuego* de José Emilio Pacheco (1939). El poema “Autorizado a la invisibilidad” es una reescritura a partir de *La apuesta* de Dora Moro (1969). El poema “El bosque de muros” es una reescritura a partir de *El cielo* de Ernesto Lumbreras (1966). El poema “Errata plumífera” es una reescritura a partir de *Principio de incertidumbre* de Jorge Fernández Granados (1965). El poema “Lenguas de cristal” es una reescritura a partir de *Gangbang* de Óscar David López (1982). El poema “La mente es sueño (el tiempo no existe)” es una reescritura a partir de *La invención del mundo* de Martín Camps (1974). El poema “Complejo del exceso” es una reescritura a partir de *La resistencia* de Julián Herbert (1971). El poema “La casa muerta de la muerte” es una reescritura a partir de *Todas estas puertas* de Amaranta Caballero (1973). El poema “Sol de piedra” es una reescritura a partir de *Piedra de sol* de Octavio Paz (1914-1998). El poema “Regreso del Ángel” es una reescritura a partir de *Sus brazos labios en mi boca rodando* de Sergio Loo (1982). El poema “Los tres estados del odio” es una reescritura a partir de *Bestiario de Perro* de René Morales (1973). El poema “Yo lo viví” es una reescritura a partir de *cuando era hombre* de Ámbar Past (1949). El poema “El robo de la noche” es una reescritura a partir de *Vuelo México-Los Ángeles. Puerta 23* de Estrella del Valle (1971). El poema “Nieto de Dios” es una reescritura a partir de *Los Alumbrados* de Manuel Becerra (1983). El poema “Meteorito sagrado en la sangre” es una reescritura a partir de *La droga* de Aurelio Meza (1985). El poema “Perdido juicio” es una reescritura a partir de *Los autos perdidos* de Manuel de J. Jiménez (1986). El poema “Palitos de venganza” es una reescritura a partir de *Physical graffiti* de José Eugenio Sánchez (1965). El poema “Consejos de 1 discípulo de la poesía a 1 fanático del poder” es una reescritura a partir de *Consejos de 1 discípulo de Marx a 1 fanático de Heidegger* de Mario Santiago Papasquiaro (1953-1998). El poema “La noche de las luces en el cielo” es para Marvin García.

(HERNÁNDEZ MONTECINOS, 2009, p. 274)

En verdad, el gran collage de quien selecciona ocurre en la fuente, en el trazo de nombres y años como una tradición que se revela. Lógicamente, es una tradición permeada por una mirada, una *selección* de quien organiza estos *residuos complejos* y los apropia reciclándolos para constituir

escrituras, formas, estilos, intervenciones. No tiene mucho sentido observar qué tan vinculado o desvinculado permanece cada texto como producto de su fuente: eso sería *angustiarnos* por las influencias –en el sentido de crear jerarquías entre el original y el producto reescrito–, nos interesa más la organización de la *Línea de Año Cero* y del *nomadismo estético* que como laboratorio se muestra para revisión del lector.

Es decir, aquello que viaja del pasado al presente por un sistema complejo desde el cual, inclusive, el autor atraviesa una red social como Facebook, o el espacio de Internet, en fin, como mensajería para generar *interescrituras* o escrituras coautorales: ¿este prefijo funciona como Internacional? ¿O como Inter-nauta¹⁷? Lo que parece revelarse meramente textual, *analógico*, convive en la evolución de los medios tradicionales para crear escrituras en tiempo instantáneo que luego pasarán a un formato de libro impreso. Sin embargo, la tradición se hace maleable, aquellos *muertos* que contienen las reescrituras son tan solo unos pocos, puesto muchas de las fuentes organizadas pertenecen a autores vivos. Estos autores, la mayoría, son nacidos entre los años 70 y 80, de esta manera, la reescritura potencia la formación de un *presente*.

¹⁷ Nos detenemos en este punto para citar una entrevista que otorgó Héctor Hernández Montecinos en el programa *OjoXoyo* (2020), la cual está para su libre consulta en el Canal de YouTube de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano. En ella Hernández Montecinos habla de sus orígenes como poeta en Chile y de su propuesta en la relación a la construcción del tópico de lo *latinoamericano*, enmarcando Internet como un espacio de lazos para la formulación de este concepto: “Yo dije ya, afuera todos conocen a Neruda, a Mistral, a Rojas, Parra, Zurita, etc. Pero, ¿qué conocemos nosotros de poetas ecuatorianos, de poetas bolivianos, de poetas paraguayos, de poetas nicaragüenses? Entonces yo ahí empecé a investigar, ¿qué hay acá?, ¿quiénes son los Gonzalo Rojas de El Salvador? Así como buscando un parangón, entonces el tercer punto que yo aprendí y lo menciono porque siguen siendo fundamentales para mí, es que somos poetas latinoamericanos. Cuando se es poeta latinoamericano, lo colectivo te importa. Te importa tanto lo que pase en México como lo que pase en El Salvador, en Nicaragua, en Bolivia. Ser poeta chileno me parecía fantástico en ese momento [...] Pero después como que dije, no, no es esto, ser poeta latinoamericano es que me importe Cardenal, es que me importe Marosa di Giorgio, es que me importe Roberto Piva, es que me importe todo lo que se está haciendo, tanto los mayores como los más jóvenes. Y también en esa época comienza a hacerse más masivo el Internet, que fue otro gran elemento que hace que podamos googlear en esa época [...], escribir correos electrónicos [...], entonces empezamos a armar una red de estos poetas por Internet, y a partir de eso ya salen encuentros, editoriales, festivales, Poquita Fe, que fue ese festival que hicimos acá en Santiago, trajimos a poetas de Argentina, México, Brasil, Uruguay, Perú [...] Todo eso tiene que ver: estos nuevos festivales; editoriales que empiezan a aparecer: las cartoneras que aparecen en Argentina por la crisis; nuevas antologías; nuevas discusiones; los blogs que no existían antes. Todo este fenómeno de lo latinoamericano empieza a masificarse por Internet, y eso es un punto súper importante”. Siguiendo lo expuesto por Hernández Montecinos su obra busca una apertura a lo *colectivo* desde un archivo de lectura, reconociendo los poetas de los otros países de América Latina. Sin embargo, es resaltante la mención de los mecanismos de Internet para crear vínculos –y, como vemos a través de nuestros análisis, la posibilidad de realizar poemas coautorales y *cadáveres exquisitos*–, aquellos que pueden compararse con ese nuevo *autor* mencionado, por ejemplo, por Goldsmith o Perloff, pensando, inclusive, en las plataformas de blogs o en la construcción de una *poética* que se *masifica* por medio de la web. No es de extrañar, pues, que hayan sido construidos estos procesos posteriormente en su obra –*Debajo de la Lengua*–, teniendo como antecedentes no solo una cuestión *utópico-escritural* de la poesía de América Latina como un *todo* plural, sino también la ayuda de las nuevas tecnologías, tanto para *mostrarla* como enlace, como para *producir* escrituras. Ahora bien, y sobre esto volveremos más adelante, el espacio de lo *nacional* siendo *reescrito* es esencial para llegar a este punto. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=tqQ6GgqyAc>

Asimismo, todo el puente con estas escrituras convive en la progresión que se presenta en la poética de la grafía *R*, aunque lo sumergido en ellas se propague en la muestra del ensamblaje de fuentes al final. La fuente, como explica Rivera Garza, es quien violenta realmente el sistema autoral, si ella estuviese de lleno difuminada, no tendría mucho sentido el proceso, tampoco se crearía un archivo o constelación con los nombres de los autores latinoamericanos. La *R progresiva* siempre está intercambiando un diálogo en el cual el *nómada estético* recrea al reciclar los *residuos complejos* de los autores reescritos. El resultado de ese reciclaje puede leerse en los saltos estilísticos de los textos, en los cuales su fisionomía muda: en verdad, lo que los conecta y los hace *uno* precisamente es su *desemejanza* producto de la apropiación que los compone, es decir, la reiteración continua hacia la *R*, cuyo génesis también radica en una caracterización geográfica definida por el sujeto o *nómada estético*. En el caso de *Traga*, específicamente en esta sección de “La R de la escritura”, se trata de una reescritura a partir de una tradición reciente y no tan reciente de la poesía mexicana: por ello se leen nombres como Minerva Reynosa, Julián Herbert, Ámbar Past, Sergio Ernesto Ríos, José Gorostiza y Octavio Paz¹⁸.

El desplazamiento de la apropiación entre el caudal del tiempo es *topológico*, de una linealidad descarriada, no enteramente exacta, pero que propone un *todo* por medio de un diálogo *horizontal*. La complejidad, pensada hacia una pluralidad de la escritura, va transfigurándose en esa serie de desfiguraciones, desvíos y acercamientos. En consecuencia, cuando leemos, por ejemplo, el poema “Acordarse de las venganzas”, una reescritura realizada a partir de *Estimado cliente* (2007), de Rodrigo Flores Sánchez –cuyo libro está firmado como “Rodrigo Flores Sánchez y sus compinches”, sugiriendo una escritura colectiva–, observamos que el tramo del libro de Flores Sánchez llamado, casualmente, *residuos*, pasa a transformarse en los propios *residuos complejos* del sujeto en “La R de la escritura”, en ellos, es inclusive modulado el lenguaje del texto de Flores Sánchez:

No dormir soñar
casi treinta años no
diez escribiendo y vuelvo
a leer no ser devengo

¹⁸ Pensar geográficamente la fuente, no solo como proposición *escritural* –por medio de otras–, sino también *contextual* en cuanto a espacio de desarrollo para la creación de un archivo de la poesía latinoamericana es uno de los puntos más resaltantes de *Debajo de la Lengua*. *Traga* se presenta, en este sentido, como México. No obstante, *La Vida Muerta*, el primer libro de la trilogía, yace desde su escritura en Perú: por ejemplo, los textos elaborados a partir de las reescrituras a poetas como Roger Santiváñez, Roxana Crisólogo, Maurizio Medo, entre otros. Por su parte, la elaboración de los textos en *Rizomas*, último libro de la trilogía, destaca unas coordenadas geográficas más abiertas al resto de América Latina: Argentina, Ecuador, Bolivia, Guatemala y los demás países, incluyendo aquí las *interescrituras*.

minoría de edad y sexo
 puto porque escribo
 puto porque leo
 a veces puta a veces madre
 mi R

.devora sentidos y no se indigesta. .escupir. .caga cuando duerme. .no sabe si vive o llora.
 .sí es un documento de época. .o demencia separatista. .me gusta la gente peligrosa. .todos
 se olvidan de todo. .las neuronas son neuróticas. .no traje tijeras. .no veo televisión. .
 revistas. .si te comes una te las comes todas. .déjame uno. .deseo. .cuidado. .¿por qué
 te vas a México?. .soy sagitario. .me gusta decir. .órale chido no mames chingatumadre.
 .compra ahora y paga para siempre. .la plata no importa. .sí el oro. .¿existen más
 enfermedades?. .¿cuántos años tengo?. .¿se acuerdan de mí?

(HERNÁNDEZ MONTECINOS, 2009, p. 213)

El texto reproduce la *oralidad* planteada por Rodrigo Flores Sánchez, además deja en él la evidencia de su conexión con la manera en que esta es presentada¹⁹ a través de sus formas y de sus ritmos rápidos. Con esta comparación no buscamos ejercer una dependencia del texto de Hernández Montecinos con el de Rodrigo Flores Sánchez, puesto que el de Héctor Hernández Montecinos apropiado y reescrito adquiere cierta autonomía que, si bien establece unas redes de diálogo, no puede verse como su *par*, porque no es idéntico. La reescritura produce esa transformación y metamorfosis de *residuos complejos*, ellos pasan a estar dentro de la obra reciclados y a actuar en cada caso de apropiación de manera distinta, a veces transportando sus formas, otras veces proponiendo formas distintas, siendo, en fin, *disímiles*. La reproducción de una *manera* específica de apropiar a través de la reescritura varía, es mutable, no hay una especificidad en su ejecución en *Debajo de la Lengua*. Como comentamos al principio del texto, un libro puede convertirse en un *poema* –tal cual ocurre con el libro de Rodrigo Flores Sánchez–, y aunque posea un tono parecido, o una forma equivalente como simulación, ya de entrada puede existir un desvío, como leemos en los primeros versos del poema “Fin sin muerte (†)”, reescritura de *Muerte sin fin* de José Gorostiza (1901-1973):

Vacío de mí, rodeado de células
 de un demonio que me arrebata,
 mintiendo también
 en su multiplicación de luces,
 mis huesos hechos añicos,
 mis manos torpes al aire;
 vacío de mí –triste– me veo

¹⁹ El texto de Rodrigo Flores Sánchez posee el mismo estilo, frases puntuadas en poemas en prosa sin mayúscula: “.información turística y energía espiritual. .tenemos un buen regalo en indio pendejo. .pregunta si hay límites en el lenguaje. .la vivencia es intransferible. .pero puedes cambiar tu vida con este taller que te hará vivir una verdadera experiencia. .fuma porque es causa de cáncer antes de que las epidemias mortíferas se extiendan por todo el planeta” (p. 29, 2007).

en esta imagen de la muerte
desplomándose con su máscara
de sonrisa de nube de sal.

(HERNÁNDEZ MONTECINOS, 2009, p. 220)

Nuevamente, el lenguaje y la distribución gráfica del texto son desarrolladas con cierta similitud, pero el sentido cambia²⁰, incluso podría decirse que las versiones se contraponen²¹, aunque a veces –en ciertos tramos– parecen un espejismo extraño²², tanto estructural como temático en *desvío*. Los poemas van alimentándose inagotablemente de las poéticas apropiadas, a la vez que existe en ellos una autorreflexión²³ de lo que está ocurriendo en tanto técnica. En consecuencia, es evidenciada siempre la presencia de ese *otro* –más allá de la fuente, nos referimos al universo propio del poema– que está allí detrás en la *R*, por ejemplo: “Construyo a mi prójimo en la raíz de su desastre: es la unión entre lectura y escritura. Describo en este acto una intuición de violencia” (HERNÁNDEZ MONTECINOS, 2009, p. 218); “La R es un espejo que se mira ¿un signo desconocido? ¿Dos manos?” (HERNÁNDEZ MONTECINOS, 2009, p. 219); “Lectura de dos ojos / de dos manos, como la R” (HERNÁNDEZ MONTECINOS, 2009, p. 227); “quién es quién / escritura voz y lectura / se convierten en agua / agua que sale del cuerpo” (HERNÁNDEZ MONTECINOS, 2009, p. 231); “la R olvida / esa desafortada forma de decir yo” (HERNÁNDEZ MONTECINOS, 2009, p. 232). Esta última cita nos muestra como el *yo* se deshace a partir de la

²⁰ Es posible evidenciarlo leyendo detenidamente los primeros versos del texto de José Gorostiza: “Lleno de mí, sitiado en mi epidermis / por un dios inasible que me ahoga, / mentido acaso por su radiante atmósfera de luces / que oculta mi conciencia derramada, / mis alas rotas en esquirlas de aire, / mi torpe andar a tientas por el lodo; / lleno de mí –ahíto– me descubro / en la imagen atónita del agua, / que tan sólo es un tumbo inmarcesible...” (2008, p. 5).

²¹ Ya en casos anteriormente analizados hemos visto cómo se desvían, por ejemplo, en el revés de las páginas, las reescrituras que parten de Pablo Neruda, mientras que las de Vallejo pretenden ejercer un punto de encuentro, incluso en la estructura de los poemas y en la proposición de una *poesía del futuro*. Sobre esto volveremos en el segundo capítulo al analizar lo que ocurre con las reescrituras de *La Divina Revelación*.

²² Puede verse claro en los versos: “Mas la forma en sí misma no se cumple” (GOROZTIZA, 2008, p. 15); “La forma en sí misma no se colma” (HERNÁNDEZ MONTECINOS, 2009, p. 224). Inclusive en el tratamiento de los ejes temáticos y reiterados: como el caso del *vaso*, el *agua*, el mundo imbuido en lo mínimo como residencia de un *todo*, cuyos *residuos* al final acaban plagándose: “Ay, un vaso de agua es Dios” (HERNÁNDEZ MONTECINOS, 2009, p. 223).

²³ Esto puede observarse intensamente marcado en el texto *Notas para Kors* (reescrituras de textos de Manuel Capetillo), también perteneciente a la parte final de *Traga*, que se titula *El machote de mi vida*. Allí Hernández Montecinos expresa: “Lo que encuentro son retazos de lecturas en retazos de libros escritos en retazos con retazos de palabras acumuladas en retazos de mi vida” (2009, p. 263). El *retazo de lectura* acumula la asociación lectura-escritura, repite, reitera la actividad de la *R* desde su centro, pequeños aforismos metatextuales, en los que la destrucción y el génesis de la escritura lo avasallan todo, al punto de llegar a apuntar: “Pienso y leo lo que voy escribiendo, anotaciones que podrían leerse u olvidarse en cualquier orden; textos que conforman este poema que a la vez conforma ‘El machote de mi vida’ que a la vez conforma *Traga* que a la vez conforma *Debajo de la Lengua* que a la vez conforma *La Arquitectura de la Mentalidad* que a la vez conforma estalactitas de mí” (HERNÁNDEZ MONTECINOS, 2009, p. 285).

propia *comunalidad poética* que está presentada en el texto. Sin embargo, como expresamos al principio de este capítulo, la muestra de ese *presente*²⁴ en reciclaje de la poesía latinoamericana no solo se ejecuta por medio de las apropiaciones, sino también de los procesos coautorales, que podrían definirse como *desapropiaciones* –en el sentido de Cristina Rivera Garza– puesto que a través de ese ejercicio coautorial existe una mayor representación en *comunalidad*: es esto lo que Hernández Montecinos define como *interescritura*. Su organización –tal y como ya fue expuesto– se encuentra en la sección de “El Secreto de mi mano” de *Debajo de la Lengua*, en cada poema existe, a partir de la escritura a varias manos, una propuesta diferente –esa diferenciación desde la apropiación, como comentamos, es visible a lo largo de todo el libro–, solo basta con observar lo que ocurre en la disposición del texto “GOLEM (o el Nombre que es la Clave), Interescritura con Ernesto Carrión (Ecuador, 1977)” y compararla, por ejemplo, con las de José Manuel Barrios o Paula Ilabaca. La presentación de los ejes temáticos comprende, a su vez, una variable:

[cara a]

me hubiera gustado tanto escucharte llorando gimiendo en una noche cualquiera de tu
paisito de mierda en el que nadie quiere vivir tus manos perfectamente escondidas en
tus axilas curtidas como quien fuera a volar una equis verde de carne sobre tu pecho
hemipléjico naciste sin molestias y sin embargo demostraste la vergüenza desde niño
en tu rostro donde se fundía la herencia de este sol ancestral (dios iguanodonte de lava
seca) y la diáspora judía pseudo-española negro como las calderas de tus abuelos rojo
como las vasijas de tus ancestros

[...]

[cara b]

quiero mantener los ojos abiertos este mundo de sobredosis de primeras personas de
rostros que no recuerdan cómo mirar los pájaros cuando reflejan sobre el papel debo
haber visto tantas cosas que no me pertenecieron fronteras tinieblas ciudades aguas
negras dientes bajando montañas manos impregnadas de cicatrices quiero mantener los
ojos abiertos este mundo ver todas las pesadillas inventadas de cara al papel

(HERNÁNDEZ MONTECINOS; CARRIÓN, 2009, p. 431)

Porque este es el misterio del número cinco: su ausencia de final. Y cuando soy todo
soy Tres, ya que con mis tres ojos devoré al mundo. Así mismo, son cinco las letras que
adornan este nombre:

A=3
B=18

²⁴ Pensamos que ese *presente* no solo debe ser visto como el cúmulo de autores más jóvenes que están archivados en las reescrituras y fuentes de la obra –cuya mayoría es desconocida debido a la baja distribución de sus libros dentro de los circuitos literarios de los distintos países de América Latina–, sino también en la reactualización de miradas a autores que pertenecen ya a una tradición *definida*. Es decir, el *presente* como una observación a ese múltiple espacio devenido ahora como apropiación y reescritura, que busca, sin embargo, generar una muestra de la *tradición* poética de América Latina.

$$\begin{aligned}
 & \mathbf{H=51} \\
 & \mathbf{Y=66} \\
 & \mathbf{Z=105} \\
 & 10+5= \mathbf{15 (B-3)} \\
 & 15+6=\mathbf{21 (A+B)} \\
 & 21+5=\mathbf{26 (H-B+X)} \\
 & 26+7= \mathbf{33 (Y/2)} \\
 & 3=3
 \end{aligned}$$

-Este libro está hecho en el tres.
-Ya que soy tres y uno.

(HERNÁNDEZ MONTECINOS; BARRIOS, 2009, p. 346)

VI

Estoy escribiendo, no puedo seguir soñando.
Escribo, ya no sueño, se castiga la imprudencia.
Estoy encerrado. Estoy encerrado en un hueco de la voz, en una mente que recrea el sonido y no es.
(*En el sueño pasa una cuchilla abriendo el cielo. Ha pasado casi sobre mi cabeza. Aquí está. En el sueño mi lenguaje son todas las lenguas y brillan, sí, me hacen saltar de alegría.*)

(HERNÁNDEZ MONTECINOS; ILABACA, 2009, p. 449)

Esa diferenciación formal plantea un espacio de confrontación con lo que se denominó en la primera parte la *joya literaria*. La linealidad, o más concretamente, la uniformidad de los textos es su condición de ser distintos, múltiples. En la *interescritura* con Ernesto Carrión se abre una “cara a” y una “cara b”, como reverso del texto en una misma página, estableciendo un diálogo mixturado a través de poemas en prosa elididos por pequeños espacios en blanco, donde es demostrada la posibilidad de la reescritura como *red* y exploración en un diálogo continuo en tanto *paragrama* (KRISTEVA, 1978), pero también la vía en respuesta de una coautoría en *línea*: así, la red no solamente actuaría en el espacio de marco intertextual, sino en el espacio de producción mediante Internet –cosa que igualmente ocurre con las demás *interescrituras*–. Por otro lado, pensar en la construcción de ambas *caras* podría remitir a la fisonomía de un vinilo como *lado A* y *lado B*, lo cual haría funcionar la escritura como *grabación-canción* objetual de un artefacto sonoro de otro tiempo que se repliega en su reverso, intentando, al exponer la “cara a” y “cara b” sobre la página, que no haya un sonido que sea *secundario*, sino que todo forme una partitura *horizontal* frente al lector.

En el caso de la *interescritura* con José Manuel Barrios “AHORA (o la Numerología Secreta)”, se presenta una poética más afianzada en el número, el misticismo y lo oculto. Viendo esta numerología en comparación con el desarrollo del proyecto de Hernández Montecinos, el 3 posee una gran significación –solo basta pensar en la proposición de su obra poética completa *Arquitectura de la Mentalidad: Debajo de la Lengua, La Divina Revelación, OIII*²⁵–. En verdad, *la genealogía* de este número es lo que yace como raíz alquímica, colectiva, la voz del sujeto – pluralizada por la *interescritura*– expresa la fuerza arcana del número. Se insiste, a través del texto, en varios arquetipos y figuras herméticas como revelación, cada número posee un nombre y una fórmula que produce una ontología del universo. Las ocho partes que dividen el poema proponen una escritura construida como fragmento en la cual es evidente que no se trata de un solo *texto*, sino de una yuxtaposición de varios como *nudos*.

Por su parte, en el tramo elaborado con Paula Ilabaca: “UNIVERSAL VÁSTAGO (o el Heredero de la Incógnita)”, la *interescritura* consta de dos poemas titulados “Neones” y “Ritmos”, los cuales están elaborados en prosa, en ellos se planta la pulsión de la escritura como *acto*, podría incluso pensarse que Hernández Montecinos habla desde “Neones” y que “Ritmos” es la respuesta de Paula Ilabaca. Allí es notable, de nuevo, una pulsión dialógica²⁶, poético-teatral como expresión en respuesta, la cual, reiteramos, es dada por medio de la *web* como soporte de exploración y producción estética. No se trata de poemas meramente extensos, su misma fisionomía perfila al recorte, fragmento o collage, esto es perceptible en cada una de las *interescrituras*. De hecho, la noción recorte ya es sugerente a los textos cuando al principio de la sección “El Secreto de mi mano” se hace alusión a William Burroughs con una cita a su novela *El almuerzo desnudo*:

La Palabra está dividida en unidades que juntas formarán una pieza y así deben de ser tomadas, pero las piezas pueden ser consideradas en cualquier orden ya que están unidas en sentidos contrarios, dentro y fuera, arriba y abajo, como en una combinación amorosa interesante. Este libro expulsa las páginas en todas direcciones, caleidoscopio de panoramas, popurrí de melodías y ruidos callejeros, pedos y protestas y las cortinas metálicas del comercio que se bajan, aullidos de dolor y angustia y aullidos de simple lamentación, gatos copulando y rechinantes berridos de la cabeza de toro cortada, murmullos de brujo en trance de nuez moscada, cuellos rotos y mandrágoras que aúllan,

²⁵Ahora bien, dilucidar sobre esa secuencia del *tres* como fundamento de un proyecto poético que continuamente es reiterado por Hernández Montecinos, y que en este caso se presenta desde la misma obra, nos parece necesario. El autor ha insistido en varias entrevistas el abandono de su escritura poética como una cuestión casi performática. Para este año 2020 se tiene prevista la publicación del tomo que cerraría su trilogía: *OIII*. Es, hasta cierto punto, la insistencia de un proyecto que prevé su ejecución final, buscando ser una especie de *bartleby* –siguiendo a Vila-Matas en *Bartleby y compañía* (2000)– de la poesía chilena contemporánea.

²⁶Sobre esta tentativa en diálogo volveremos en el segundo capítulo cuando analicemos las reescrituras elaboradas a partir de las obras de Pablo de Rokha y de Gabriela Mistral.

sollozos del orgasmo, heroína silenciosa como el amanecer en células sedientas. (BURROUGHS *apud* HERNÁNDEZ MONTECINOS, 2009, p. 423)

En virtud de ello, el *cut-up* de Burroughs da pistas de lo que se ordena dentro de los textos de Hernández Montecinos, en sus funcionamientos –como explicamos a lo largo del capítulo– no existe ninguna unidad mayor ni específica. La disposición de poemas reescritos en los cuales su construcción y forma se modifica de acuerdo al palimpsesto, a la escritura intervenida, a las palabras del *otro* actuando como un *reciclaje* del *nómada estético*, es lo que hace de estos textos *uno*. Las páginas de *Debajo de la Lengua* van *hacia todas las direcciones*, pero su multiplicidad en la *interescritura* fundamenta otra manera de despojar el dominio de lo *propio*. La construcción vista como reunión y encuentro de estas escrituras latinoamericanas propone, como hemos comentado, un mapa, aunque en este caso se procede a construir a varias manos, y no desde el *otro* inactivo en su texto como *residuo*. Es la *comunalidad* quien radica una postura frente a la propiedad de los textos. Quizá en este caso el *residuo* mismo es lo que resulta de esa interacción escrita a varias manos, la proliferación de una escritura mutante, de *cadáveres textuales* que actúan: “todo libro es un libro de los muertos: todo ahí es golem / pedazos untados de pedazos fragmentos torcidos” (HERNÁNDEZ MONTECINOS; CARRIÓN, 2009, p. 428).

La *interescritura* abre el espacio al “El Cadáver Exquisito de la Lengua (o No deseo yo ese don) Interescritura Colectiva Iberoamericana”, texto que ya mencionamos y en el cual aparecen los versos de distintos autores de Iberoamérica, a partir de una solicitud que hizo Héctor Hernández Montecinos por la plataforma de Facebook. El orden en que son presentados los versos es dado solo hasta “Notas” finales de *Debajo de la Lengua*, donde leemos:

El poema “El Cadáver Exquisito de la Lengua” fue escrito por las siguientes personas, en el mismo orden sus versos:

I

Paolo de Lima (PER), Yaxkin Melchy (MEX), Óscar David López (MEX), Gabriel Vallecillo (HON), Alan Mills (GUA), Aldo Alcota (CHI), Alejandra del Río (CHI), Josefina Jiménez (PER), Sergio Ríos (MEX), Cristino Bogado (PAR), Santiago Márquez (URU), Carlos Cociña (CHI), Gustavo Reátegui (PER), Waldo Leyva (CUB), Javier Díaz Gil (ESP), Roger Santiváñez (PER), Yanko González (CHI), María Inés Zaldívar (CHI), Otoniel Guevara (SAL), Nicolás Said (CHI), Miguel Ángel Zapata (PER), Pamela Romano (BOL), Tamym Maulén (CHI), Felipe García Quintero (COL), David Aniñir (CHI), Rafael García-Godos (PER), Omar Pimienta (MEX).

[...]

(HERNÁNDEZ MONTECINOS, 2009, p. 475)

Así, el lector desconoce completamente en una primera lectura bien de qué se trata, puesto que los nombres están difuminados frente a cada verso. El texto como *residuo*, collage y

elaboración plural de laboratorio escritural es confeccionado por medio de una red social en Internet –tal y como las *interescrituras*–, fruto de la tecnología actual, para ser llevado luego a la página impresa. Esta capa final es de las más resaltantes, el organismo textual radica una ontología en *comunalidad*, donde la escritura es la colectividad misma. La dirección del texto es aleatoria, nómada, polifónica:

Giramos alrededor de la noche y somos consumidos por el fuego
 como por un desfiladero de nieve, abrazados al rápido vaivén que nos destila
 el primer Arco Iris es de un tenue color morado
 y vino porque Dionisio era un queso perforado como mi amor.

En los ojos de Dios millones de diamantes,
 el aire está sucio y nuestra saliva no lo conmueve
 frente a la Coatlicue las bocas travestidas han devorado látigos.

Caminamos bailando sobre el deseo sin culpas,
 no hay por qué llorar sobre el semen derramado
 yo conozco a la casualidad
 la dura ley en globos aerostáticos, la vasta ley de ráfagas y éxodos; me
 [hice oculto en esos trechos,
 todas las espías yankees están envirusadas por el lesbianismo pentagonal.

Los gestos cálidos del profeta Púrpura que reclama y fuerte su #12365: (Paidós)_greavot,
 la movilidad reducida en las neuronas desencadena cascadas de luz que
 [alteran el sistema y el individuo no percibe, imagina en el cuerpo ajeno,
 corpus, puerco, virus
 humano: ser luminoso... su propia luz lo ciega!

[...]

(HERNÁNDEZ MONTECINOS, 2009, p. 459)

Se va de un lado a otro, el lector-autor –o a la inversa– pasa a ser un contextualizador y seleccionador de fragmentos a través de Internet para generar un *cadáver exquisito*, cuyos autores serán develados hasta el final de la obra. Es a partir de los nuevos medios donde se construye el *cadáver exquisito*, proponiendo unos rasgos distintivos con el siglo XXI y una forma de apropiación, pero también, de nuevo, un mapa, una abertura específica en espacio-tiempo de *residuos complejos* que el *nómada estético* otorga al lector. En síntesis, lo que ocurre en un libro como *Debajo de la Lengua* por medio de la apropiación es la voluminosidad de mostrarse elaborado por medio de *otros*, no ya un ocultamiento de las formas tratadas para emerger en otras *formas*, como si la genialidad actuase a manera de secreto: cada poema es un laboratorio abierto. Aunque Héctor Hernández Montecinos no se muestre como un autor conceptual o neoconceptual, en tanto seguir las líneas de los espacios que proponen este tipo de obras, la organización de este libro abre una brecha para ser pensado dentro y fuera de ese marco. Como explicaba Carlos Soto Román en su texto *El plagio del plagio*, lo interesante de estas escrituras generadas en el siglo XXI

es ver su forma de actuar en contra de la autoría y de la propiedad. Es por ello que nos interesa tanto en este trabajo el ensamblaje como “totalidad” a través de la apropiación, cuyo gesto sobrepasa *Debajo de la Lengua* para llegar a *La Divina Revelación*.

1.8 Reescribir como performance

Si la poética de la *R* compone la apropiación por medio de la reescritura de diferentes poetas latinoamericanos –ninguno de ellos chileno– y la *interescritura* como procedimiento coautorial, ¿qué ocurre cuando pensamos en el procedimiento de apropiación del libro-objeto de Juan Luis Martínez *La poesía chilena* (1978) que acontece en *La Divina Revelación*?, es a partir de la *selección* de Juan Luis Martínez de albergar en su obra las actas de defunción de Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Pablo de Rokha y Vicente Huidobro, de donde parte Hernández Montecinos para crear las reescrituras hechas a los quizá más sobresalientes poetas chilenos de la primera mitad del siglo XX, en un tramo llamado: “[] lapoesíachilenasoyyo []”, cuyo proceso es publicado por primera vez en el libro *[coma]* (2006). La apropiación en este caso se complejiza, puesto que Juan Luis Martínez en tanto poeta alegórico de la anonimia autorial en sus obras no debe verse solo como mera *fuentes* sino como *técnica* del proceso. En este sentido, el objeto de Martínez como un gesto de apropiación abarca una *réplica* de su corpus en Hernández Montecinos, sobre esto comentaremos en nuestro segundo capítulo.

La plasticidad de *La Divina Revelación* como trilogía propone escrituras más experimentales, es un libro, si se quiere, más *hermético* que *Debajo de la Lengua*. Ya desde su entrada, el lector es interpelado por la fotografía de un performance de Hernández Montecinos, esta remite a las puestas en escena que el autor ha llevado a cabo en años anteriores: en el libro *Buenas noches luciérnagas*, este último se refiere a los “performances, intervenciones, videos experimentales” (2017, p. 74) que realizó con Paula Ilabaca –autora que también es parte de la generación de los *Novísimos* poetas en Chile y que mencionamos anteriormente en el tramo de las reescrituras y al principio del texto–, formando con ella un grupo llamado Anti Faz, durante el año 1999 y el año 2002:



Figura 1. Grupo Anti Faz, performance “Lloran mis muñecas” (2003).
Buenas noches luciérnagas (2017), Héctor Hernández Montecinos.

Esta última imagen como collage de las presentaciones aparece también en *Buenas noches luciérnagas*, de la última fotografía contenida en ella, tomada en el año 2003, explica Hernández Montecinos: “salgo vestido de novia cortándome las manos con la canción ‘Lloran mis muñecas’ de Gloria Trevi. Fue mi última performance” (2017, p. 74). La radicalidad de estos proyectos puede verse como antecedentes en las acciones llevadas a cabo por colectivos como *Las Yeguas del Apocalipsis*, fundado por el cronista Pedro Lemebel y el artista visual y escritor Francisco Casas, o el Colectivo Acciones de Arte (CADA), de los cuales formaron parte la narradora Diamela Eltit, el sociólogo Fernando Balcells, el poeta Raúl Zurita y los artistas visuales Lotty Rosenfeld y Juan Castillo. La integración de estas exploraciones por parte de Hernández Montecinos a *La Divina Revelación* proporcionan otras semantizaciones diferentes a las producidas en *Debajo de la Lengua*: la obra actúa como un collage visual y no solo verbal de fuentes que remiten a procesos compartidos. Tanto *La Divina Revelación* como *Debajo de la Lengua* –siendo parte de *Arquitectura de la Mentalidad*– incorporan estos bordes como significaciones de un nudo o rizoma, una de alguna manera es el soporte de la otra.

Volviendo a la fotografía inicial, esta aparece partida en la entrada de las tres secciones de *La Divina Revelación*: [guión], [coma] y [punto] como obras reunidas, va mostrando parte de un cuerpo de manera fragmentada: unos pies con medias negras en lo que parece ser un espacio *real* y *textual* en tanto categoría desglosada en personajes (María Paulina Rubio, *La Divina...*) por medio de *La Manicomia* dentro de la obra, un suelo de cuadros blancos y negros como el filtro de la foto. Esta imagen se extiende a la segunda fotografía: dejando ver el rostro y el cuerpo completo sobre una camilla –es el propio Héctor Hernández Montecinos–, en tanto que en la tercera se oculta

de nuevo, mostrando uno de sus hombros entre un haz de luz. La plasticidad es un vínculo directo con la poesía que remite a aquel libro de poesía-novela, de género plural, de género sin género, de travestismos. Para Hernández Montecinos no existe una separación total entre lo que puede entenderse como performance, *ready made* y reescritura –anexaríamos apropiación en tanto técnica de estas–. Esto es comentado a Fabrizio Spada en una entrevista titulada “Performance y oficio”²⁷:

Creo que la performance tanto como el *ready made* y, por cierto, la reescritura, podrían entenderse como agenciamientos claves en la historia del arte. De algún modo, son la deriva de la producción estético-política del cuerpo, el territorio y el discurso, respectivamente. Tres materialidades de la subjetividad que me han interesado mucho pensar y que efectivamente se rebelan contra la interpretación, pues se presentan como operaciones abiertas, desnudas, que el lector/espectador continúa como un nódulo más de un sistema, de un diagrama mayor que sobrepasa el propio arte, la propia literatura. Por eso mismo, esa lectura que haces es completamente válida. El vino, la sangre, el color blanco tienen ese contexto que dices. De hecho, se inserta en ese espacio posible entre la puta y la madre, esto es, la novia como un equilibrio exacto entre la que será madre mediante una prostitución formal. La virgen como la propiedad privada que el padre entrega a otro hombre, el cuerpo femenino como fetiche económico, la novia que debe comprobar su virginidad mediante la sangre. Las relaciones que uno podría hacer son muchísimas, incluso con los propios poemas en donde aparecen María Paulina Rubio, La Divina, que no son otra cosa que travestis con Síndrome de Dawn, no de Down, la enfermedad del amanecer que es cuando las estrellas desaparecen. (HERNÁNDEZ MONTECINOS, 2017)



Figura 2. Fotografías internas: *La Manicomia*.
La Divina Revelación (2011), Héctor Hernández Montecinos.

²⁷Performance y oficio. Entrevista a Héctor Hernández Montecinos por Fabrizio Spada. Disponible en: <http://acheache.blogspot.com/2017/06/performance-y-oficio.html>



Figura 3. Fotografías internas: *La Manicomia*.
La Divina Revelación (2011), Héctor Hernández Montecinos.



Figura 4. Fotografías internas: *La Manicomia*.
La Divina Revelación (2011), Héctor Hernández Montecinos.

Así, la condición discursiva de la obra como *objeto cultural complejo* tantea otras zonas del arte en cuanto va mostrándose: compone una operación abierta de la subjetividad que, de manera fragmentaria, busca una unidad. Esta unidad, al final, es lo que pretenden expresar estas imágenes separadas en cada una de las tres secciones de *La Divina Revelación*: todas potencialmente revelan un solo acto, una obra que busca ser orgánica, como los libros que separados contienen y forman un solo sentido y una sola obra. A este procedimiento se suman también los collages que están en el cierre de *La Divina Revelación*, en la sección titulada “+ION [o Interminable Obra Negra]”, cada uno es alegórico a los puntos que Héctor Hernández Montecinos señala en esta entrevista: muestran cómo la misma escritura es construida en cuanto selección, reescritura, collage, apropiación de materiales, *residuos*. Algunos de ellos, pasaron a convertirse en las portadas de los libros futuros de Hernández Montecinos: *Buenas noches luciérnagas* (2017) y *Los nombres propios* (2019). Observándolos bien, representan una máquina aún indefinible como productora de escrituras, procedimientos y significados, un laboratorio en expansión:

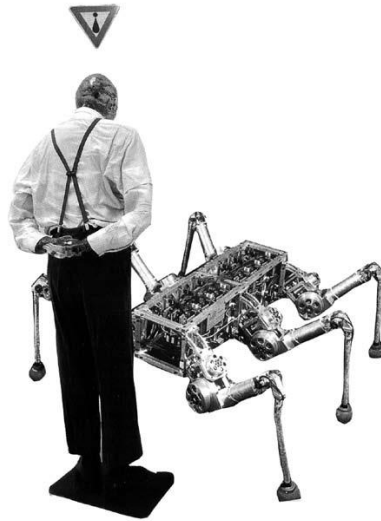


Figura 5. Collages.

La Divina Revelación (2011), Héctor Hernández Montecinos.

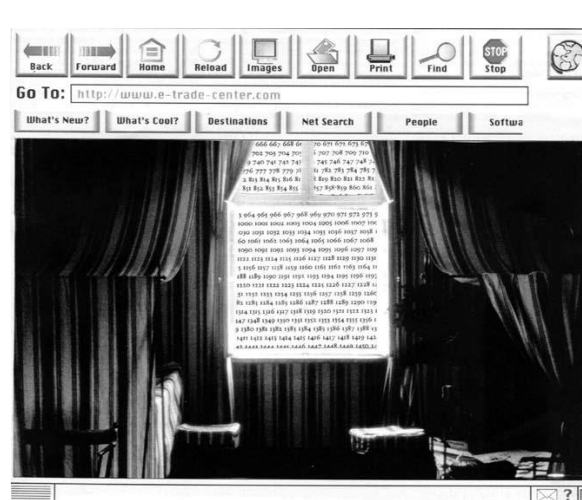


Figura 6. Collages.

La Divina Revelación (2011), Héctor Hernández Montecinos.

Por ello, las imágenes que componen estos collages evidencian los rastros de un proceso que se gesta por medio de la reescritura. El *nudo* que los enlaza es alegórico con sus propias técnicas, allí la creación se hace imagen en el *recorte*, un espacio donde, de nuevo, todo parece *provenir de otro lugar*. En conclusión, es posible observar que tanto en *Debajo de la Lengua* –más desglosada en este capítulo– como en *La Divina Revelación* hay procesos que las acercan y que atañen el objetivo principal de este trabajo para la revisión de la apropiación por medio de la reescritura y de la traducción. Sin embargo, es preciso establecer algunas diferencias: en *Debajo de la Lengua* todos los autores reescritos son de otras partes de América Latina, menos de Chile,

puesto que una de las intenciones de Hernández Montecinos era presentar parte de ese *corpus* de autores a su país –también la cantidad es mucho mayor–. Tal cosa no ocurre en la sección “[l]a poesía chilena soy yo [” –donde, como comentamos, se desprenden cuatro autores de la tradición chilena por medio del libro-objeto de Juan Luis Martínez: Pablo Neruda, Gabriela Mistral, Vicente Huidobro y Pablo de Rokha–, sin embargo, el principio de esta práctica viene de allí. La poética de aprop(r)iaciones, que hemos revisado con detalle en este primer capítulo, producto de la reescritura, plantea una forma de cómo apropiar a través de los *residuos complejos* de unas fuentes que están abiertas al lector, un archivo que desvía el derecho a la propiedad y que expone una *comunalidad* de autores de América Latina, presentando cierta singularidad entre gestos que parecen *conceptuales*, cuya contención particular en contra del *genio* –desde la voluminosidad de la reescritura, recordando los 250 autores reescritos en *Debajo de la Lengua*– propone un espacio abierto para generar una constelación *poética* latinoamericana.

A lo largo de estos primeros acercamientos, realizamos un recorrido por algunas teorías contemporáneas donde la apropiación es central a la hora de pensar en las obras literarias actuales, las cuales se conectan con procedimientos que vienen gestados desde las vanguardias históricas y las llamadas neovanguardias, dentro y fuera de América Latina, intentando desentrañar cómo funciona la apropiación por medio de la reescritura en Héctor Hernández Montecinos, haciendo especial énfasis en *Debajo de la Lengua*, como también dando una vista panorámica a otras de sus obras. En el capítulo siguiente, estudiaremos más de cerca lo que acontece con la apropiación al libro-objeto de Juan Luis Martínez *La poesía chilena* (1978), analizando las reescrituras que Hernández Montecinos realiza a partir de la obra de Martínez, concretamente las elaboradas a los textos de Gabriela Mistral y de Pablo de Rokha.

CAPÍTULO II

2.1 Reescribir *La poesía chilena*

La asimilación del *residuo* dentro del espacio de la página como un cuerpo replegado a otros, o en su defecto, como organismo vivo, devenido de prácticas que violentan su estado natural, que lo profanan, es apenas una pista entre los nudos tejidos en la hebra de los procesos apropiacionistas de Héctor Hernández Montecinos, para los cuales la reescritura es un eje central. “La reescritura es la violación de los violados” (2009, p. 46), apunta este último en su poema “Resurrección en vida” en *Debajo de la Lengua*, allí queda clara la intervención de estos *cuerpos textuales* manipulados, una cierta radicalidad que explica, acto seguido, su falta de novedad como exploración estética: “la reescritura no es novedad” (2009, p. 47).

Nos proponemos, en este segundo apartado, a analizar las reescrituras elaboradas a *Poema de Chile* (1967) de Gabriela Mistral y a *U* (1926) de Pablo de Rokha, derivadas del libro-objeto de Juan Luis Martínez *La poesía chilena* (1978), al cual en un gesto de apropiación y de *réplica*, Hernández Montecinos toma la *selección* de su corpus interno, creando un procedimiento donde Juan Luis Martínez funge de *técnica*; a la vez, buscaremos dar una *genealogía* de los procesos de apropiación de Hernández Montecinos en el marco de la poesía chilena, como también estudiar las *utopías* que se trasladan a través de la reescritura al *presente*, donde se actualizan en un contexto distinto.

El mosaico autoral de referencias en tanto archivo –todo esto también debe verse como una arqueología de la fuente–, puede tener distintos significados según el proyecto en desarrollo. En este sentido, ha sido posible observar que la apropiación en *Debajo de la Lengua* compone una multifacética manera de ser ejecutada, y que, a diferencia de *La Divina Revelación*, esta contiene la *R progresiva*: metatextualmente el proceso articula lo mismo que propone, en ella teoría y práctica se unen –como también ocurre con el proceso que analizaremos en el capítulo tres, cuyo caso radica en las traducciones de los manifiestos de Roberto Piva–, y es que en *La Divina Revelación* solo hay cinco reescrituras juntadas bajo el título de “[] lapoesíachilenasoyyo []”, en una sección que corresponde al libro [*coma*] (2006).

La *R*, aún oculta en su obra para entonces como proyecto, es iniciada en este libro, el cual por haber sido publicado como obra reunida –dentro de su segunda trilogía *La Divina Revelación* (2011)– puede verse posterior a *Debajo de la Lengua* (2009). Por lo tanto, las reescrituras como mecanismo en desarrollo en aras de la apropiación –o a la inversa–, devienen de la primera década del siglo XXI en la obra de Hernández Montecinos, a la par que con algunos textos de la poesía chilena contemporánea que también ejecutan operaciones apropiativas. Por ello, los paralelismos que hemos trazado en el capítulo anterior se amplían cuando encontramos una posible genealogía de estas reescrituras, tanto en su trayecto como proyección estética individual u autoral, como también en la poesía chilena actual. Con esto queremos decir que no es un proceso del todo aislado, aunque sí uno de los más arriesgados entre los pares, debido a la voluminosidad y cantidad de poetas reescritos.

Los juegos intertextuales como conexiones dialógicas, la exploración de un autor que muestra su laboratorio de fuentes y la apropiación que conecta todo el proceso de collage, modificación, añadidura, y, en el caso de Hernández Montecinos, compresión de obras canónicas en poemas, denota la gestación de una poesía plural –en *comunalidad* latinoamericana– que no está apartada como propuesta y que está siendo agrupada. En este sentido, nos hemos remitido en el capítulo anterior al caso del libro *Neoconceptualismo. Ensayos* (2014), compilado por los poetas chilenos Carlos Almonte, Alan Meller y Felipe Cussen, en el cual ya se asoman algunas posiciones desde un estudio teórico –hacia el libro *Neoconceptualismo, el secuestro del origen* (2001), de los propios Carlos Almonte, Alan Meller– de la apropiación como exploración *neoconceptual*, que integraría técnicas como el *collage*, el *pastiche*, el *sampling* y el *copy and paste*. No obstante, la publicación de una antología como *Desencanto personal: reescritura del Canto General de Pablo Neruda* (2004), editada por una casa editorial grande como Cuarto Propio, en esta entrada de siglo, da un espacio para que poetas más jóvenes para el momento se internen en este tipo de procesos.

La antología, realizada para conmemorar el natalicio del poeta chileno, contiene un prólogo de Soledad Fariña y de Raúl Zurita, y fue compilada por Javier Bello como producto de un taller que él mismo dictó en la Corporación Cultural Balmaceda 1215 –lugar emblemático donde fueron dictados también los talleres literarios de Sergio Parra y desde los cuales surgieron figuras como la poeta Paula Ilabaca y el propio Héctor Hernández Montecinos–, en el libro aparecen las reescrituras de diez jóvenes poetas chilenos: Víctor López, Simón Villalobos Parada, Rodrigo Olavarría, Marcela Saldaño, Manuel Llancao, Héctor Hernández Montecinos, Felipe Ruiz Valencia, Fanny

Campos, Eduardo Barahona y Diego Ramírez Gajardo. Entre ellos están los nombres de tres autores pertenecientes a la generación de los *Novísimos*: Felipe Ruiz, Diego Ramírez Gajardo y Héctor Hernández Montecinos²⁸. Aunque no es nuestra intención intentar trazar un recuento de los casos de apropiación en la poesía chilena de inicios del siglo XXI, el rastreo en la obra de Héctor Hernández Montecinos nos ha llevado a observar que ciertamente a la par de la gestación de su proyecto han existido otros que concatenan la abertura de una obra colectiva, cuestionamiento a la *propiedad* autoral, recortes, reescrituras, maneras de reconstruir un texto, un objeto u obra y llevarlo a la escritura como traslado.

En virtud de esto, en el artículo “Notas para una poética de apropiación: *Donde comienza el aire* de Soledad Fariña” (2018), la investigadora chilena Biviana Hernández explora la reescritura como un recurso para ejercer apropiación en el libro del año 2006 de la poeta chilena, quien ya en otros trabajos se ha caracterizado por explorar la reescritura –y quien, como vemos, no es casual que sea prologuista del proceso llevado a cabo con Pablo Neruda en la antología–. Biviana Hernández hace mención de otras ejecuciones que tienen como centro la apropiación en la poesía chilena, donde menciona casos como los *Artefactos* de Nicanor Parra y los poemas-collage del *Quebrantahuesos*, como también *La Nueva Novela* de Juan Luis Martínez, a la vez que amplía el panorama con los siguientes nombres y antologías:

Entre las promociones más recientes, es posible reconocer una estética de apropiación que atraviesa la producción de varios poetas chilenos del 90 y 2000, como Verónica Jiménez, Jaime Huenún, Leonardo Sanhueza, Jaime Pinos, César Cabello, Carlos Soto Román, Diego Ramírez, Pablo Paredes, Felipe Ruiz o Héctor Hernández. Algunas expresiones

²⁸ Ya en trabajos anteriores (MONTROYA, 2018) hemos apuntado sobre la publicación de este libro, desentrañando el prólogo, así como su función en referencia a la reescritura realizada por Héctor Hernández Montecinos a Pablo Neruda, puesto que es la misma que se encuentra, posteriormente, en [*coma*], y que pasaría a formar parte, en el año 2011, de *La Divina Revelación*. También, en estas revisiones anteriores, fueron analizadas las reescrituras elaboradas a partir de las obras César Vallejo y de Vicente Huidobro, componiendo un espacio de reescritura a la vanguardia latinoamericana. Por ello, en este apartado, traeremos algunas ideas de esos procesos, específicamente los realizados a Pablo Neruda y Vicente Huidobro, como ejes para proporcionar una mirada más abarcadora de lo que ocurre con las reescrituras hechas por medio de Pablo de Rokha y de Gabriela Mistral. En el mencionado prólogo de Soledad Fariña y de Raúl Zurita, se expone cómo estas reescrituras buscan realizar una *revisión* de la poética de Neruda. Soledad Fariña apunta que inicialmente en la antología existe desconcierto y lejanía, una apertura a otras lecturas de la obra nerudiana. A su vez, añade que no hay un discurso crítico formal que plague la obra, solo escritura creativa con varios matices y estilos: “Deconstrucción del ritmo y la retórica. Ironía –y muchas veces admiración– ante el poeta, el cronista, el vidente. Sobre todo, autoironía, desapego (pero también nostalgia) por el Sujeto y el Canto” (2004, p. 12). Asimismo, Raúl Zurita escribe en su prólogo: “Los jóvenes poetas recogen el poema nerudiano desde un tono y una jerga donde las frases pueden romperse, triturarse, pero también cruzar hacia un deseo nuevo” (2004, p. 28). Con ello explica que los poetas que releen y reescriben el *Canto General* lo hacen con la intención de atravesar una “Muerte General”. Para Zurita, estos lenguajes son de orfandad, muerte y sobrevivencia, emergen de “una épica que no le atañe ya a la historia sino al espacio que media entre un yo y un tú. A un yo que desde todas su incertezas y rupturas, emprende el largo viaje hacia un tú” (2004, pp. 28-29). Ese centro del *tú* también es la exploración de un *otro* que se integra en la reescritura como espectro de la tradición, que trae al presente y añade en esa huella otra forma de creación.

colectivas de esta forma de producción son las antologías en torno a reescrituras de la tradición poética nacional a partir de textos fundacionales, como *Memoria poética: reescrituras de La Araucana* (2010) y *Desencanto personal: reescritura de Canto General de Pablo Neruda* (2006). (HERNÁNDEZ, 2018, p. 94)

Como es posible evidenciar nuevamente, se está creando una *estela* de estos procesos sobre la propia tradición, los cuales parten de gestualidades radicales en una revisión de la vanguardia en tanto archivo y reconstrucción para la desaparición de un solo autor, o la formación de un autor plural, colectivo y, en última instancia, con marcas de apropiación a la hora de crear, tomando materiales que vienen de distintos lugares, cuyo origen no solamente es textual o literario del todo. Estas producciones en consonancia engloban un mayor número de posibilidades de apropiación hacia un espacio creativo en pleno desarrollo, una *comunalidad*, la cual no necesariamente se identifica de manera cerrada con lo *nacional*, aunque urge en la tradición para la ejecución de sus procedimientos.

El planteamiento anterior sobre la apropiación de *objetos culturales* que no son del todo *literarios* genera una complicación en nuestro análisis. Es decir, ya no solamente se trataría de una partitura que es reconstruida, retomada, cambiada, modificada, metamorfoseada por el *otro*, o en términos más intertextuales, el hipotexto podría tener la misma morfología de un objeto, con esta literalidad, y pasar a transfigurarse, como hipertexto, en un dispositivo verbal. Cuando observamos el análisis de Biviana Hernández (2018), a partir de *Donde comienza el aire* (2006) de Soledad Fariña, la exploración como acercamiento de apropiación²⁹ parte de los casos de dos poetas chilenos –Juan Luis Martínez y Gonzalo Milán– desde el libro de Fariña, como interferencia, intervención y cambio a las partituras apropiadas. Sin embargo, Biviana Hernández, expone un caso más: lo que ocurre con Lotty Rosenfeld –artista visual chilena ya mencionada en el capítulo anterior–, donde Soledad Fariña se apropia de una de sus instalaciones artísticas –“Moción de orden” (2002)– para llevarla a un espacio de escritura, integrando sus elementos y convirtiéndolos en un intertexto de diálogo más complejo.

²⁹ El libro de Soledad Fariña guarda varias similitudes con algunos gestos de Héctor Hernández Montecinos en *Debajo de la Lengua*, por ejemplo, las notas de las fuentes a los poemas se encuentran en la parte final, y en algunos casos hay una especificidad directa a la *fuentes* –título u obra–, solo que la mayor parte del diálogo se ejerce con la tradición chilena y no está cerrada solo a la de América Latina. No obstante, el asunto en concreto es que Soledad Fariña construye con materiales de *otro*, proporciones textuales –o no– que vienen a entamar el libro como un marco plural de reescrituras y esto, finalmente, genera una *poética de apropiación*, como la denomina Biviana Hernández, y que en nuestro caso se mueve en el proyecto de la *R*. Por ello, es posible apuntar un paralelismo estético; de hecho, el libro de Soledad Fariña está dedicado al propio Héctor Hernández Montecinos, y el poema inicial, titulado “Un sol inteligible”, es una especie de diálogo-reescritura con parte de su libro [*guión*].

Así, es puesta en práctica una *traducción interpretativa* y reescritura “en circunstancias en que la poeta debe transformar un producto visual (una video-instalación) en un texto de naturaleza puramente verbal” (HERNÁNDEZ, 2018, p. 110), por ello el sentido de apropiación modifica unas reglas que, en literatura, tratándose de *reescritura*, irían más arraigadas de un texto escrito a otro texto escrito. Tal y como apunta Biviana Hernández, en esta apropiación de Soledad Fariña, se vuelve al traslado de la naturaleza política de la instalación de Lotty Rosenfeld: “la ciudad intervenida por distintas prácticas y formas de violencia institucional, la apelación/denuncia de la memoria histórica y la importancia de la colectividad como agente de cambio y transformación social desde la praxis artística” (HERNÁNDEZ, 2018, p. 111). En este sentido, la apropiación en tanto reescritura de ese espacio enmarca una función histórico-política: el texto es un desplazamiento a la memoria para transformarla en *presente* como performance escritural.

Exponemos este caso, por tener cierta semejanza –en la dislocación de una apropiación que va más allá del texto escrito– con la reescritura que Héctor Hernández Montecinos realiza del libro-objeto³⁰ *La poesía chilena* (1978), segunda y última obra publicada en vida, del poeta y artista visual chileno Juan Luis Martínez³¹ –de quien, como vimos, Soledad Fariña también se apropia–.

³⁰ Es importante apuntar que la categoría de nominación al objeto de Juan Luis Martínez proporciona gran ambigüedad, sobre todo porque se trata netamente de un *objeto* carente de escritura *poética*, pero cuyas alusiones como alegorías lo configuran como tal en un *poema sin palabras*. Es este sentido, la posibilidad de generar significaciones a las reescrituras posteriores que produce son grandes, porque, a nuestro modo de ver, se reescribe lo alegórico, y como veremos más adelante, con ciertos desvíos.

³¹ Actualmente Juan Luis Martínez (1942 – 1993) es considerado por la crítica como uno de los grandes poetas experimentales de la segunda mitad del siglo XX en América Latina. Esto se confirme en la variada gama de investigaciones a su proyecto poético en los Estados Unidos y en algunos libros compilados en Chile, cuyo análisis, debido al inmenso espectro lúdico de Juan Luis Martínez, parece inagotable. En vida, Juan Luis Martínez publicó: *La nueva novela* (1977), la cual tuvo una edición en 1985 y *La poesía chilena* (1978), es importante acotar el propio trabajo de hechura de estos dos primeros volúmenes, puesto que Juan Luis Martínez –quien vale la pena decir, fue desde siempre autodidacta, abandonando el colegio en secundaria– construía sus libros, lo cual produce en ellos cierta *aura* de *objeto único*, no serializado, más aún en el caso de *La poesía chilena*. Ahora bien, póstumamente fueron publicados los libros: *Poemas del otro. Poemas y diálogos dispersos* (2003), *Aproximación del Principio de Incertidumbre a un proyecto poético* (2010) y *El poeta anónimo (o el eterno presente de Juan Luis Martínez)* (2013). La poesía de Juan Luis Martínez está repleta de apropiaciones, juegos, reconstrucciones verbales, collages, mixtura entre distintas áreas y saberes, traspasos filosóficos occidentales y orientales, parodias políticas, marcas mecánicas, es un compacto de muchos espejos, interpretaciones, deconstrucciones, conceptualismos. Uno de sus cometidos más grandes es el intento de eliminar por completo el rastro de un *autor único*: “Ahora, mi mayor interés es la disolución absoluta de la autoría, la anonimidad, y el ideal, si puede usarse esa palabra, es hacer un trabajo, una obra, en la que no me pertenezca casi ninguna sola línea, articulando en un trabajo largo muchos fragmentos” (MARTÍNEZ, 2003, p. 82), esto declara en una entrevista concedida a Félix Guattari en el año 1991. A su vez, esta idea de anonimidad se construye con todos los elementos que vienen a colisión en su obra, desde la imagen hasta la palabra, la cual recurre a la traducción no atribuida como forma de exploración, y que es llevada a sus experiencias más radicales en un libro como *Poemas del otro*. En su libro *La última broma de Juan Luis Martínez: no solo se otro sino escribir la obra de otro* (2014), el investigador chileno Scott Weintraub se refiere a esta operación, descubrimiento que el propio Weintraub realiza diez años después de la publicación póstuma del libro de Martínez, el cual radica en que las 17 primeras composiciones del libro le pertenecen a un poeta llamado Juan Luis Martínez –sin tilde–, de origen suizo-

Es aquí donde aparecen las interrogantes de este capítulo: ¿qué significa apropiarse un libro-objeto? ¿Es, netamente, un libro-objeto o un objeto de objetos, la obra de Juan Luis Martínez? Y de estas preguntas surgen, de hecho, otras dos: ¿apropiar lo apropiado conceptualmente en un juego de réplicas?, ¿reescribir los elementos que componen *La poesía chilena* transfiguran la escritura e imagen de los autores convertidos en objeto, papel, ficha, tierra, de nuevo en escritura? En consecuencia, la obra de Juan Luis Martínez cumple con la función de generar las cuatro reescrituras que componen “[] lapoesíachilenasoyyo []”. En este sentido, es preciso intentar esclarecer los elementos que conforman el objeto de Juan Luis Martínez y observar cómo ellos en tanto alegorías se trasladan al espacio del texto de Hernández Montecinos, donde son organizados como *residuos complejos*, para luego pasar al análisis de dos de las reescrituras elaboradas a los libros *U* (1926), de Pablo de Rokha, y *Poema de Chile* (1967), de Gabriela Mistral.

2.2 Juan Luis Martínez embrionario

De las producciones de Juan Luis Martínez, quizá *La poesía chilena* (1978) es una de las más complejas y arriesgadas, porque, como hemos comentado, no es del todo acertado afirmar si trata o no de un libro. Sobre su fisionomía y contenido objetual, hemos revisado los trabajos: “¿Cómo leer *La poesía chilena*?” (2016), de Roberto Onell; “Ficha de lectura: *La poesía chilena* de Juan Luis Martínez, en sus pocos objetos” (2016), de Francisco Leal³²; “El constructor de cajitas” (2009), de Felipe Cussen; “Para una lectura interpretativa de *La poesía chilena* de Juan Luis Martínez” (2006), de Andrés Morales, y “Mourning for the Future: Poetic Inheritance in Juan Luis Martínez’s ‘La poesía chilena’” (2013), de Scott Weintraub. Cada uno de estos textos, en horizontes diferentes, intenta entamar y explicar la operación de Juan Luis Martínez, ya sea a nivel de lectura, por sus elementos contenidos, por la descripción concreta del objeto, o por sus dimensiones políticas, filosóficas y estéticas. Las conclusiones son diversas y no hay un análisis que realice una conclusión *cerrada* sobre *La poesía chilena*; de hecho, cada uno supone una apertura interpretativa a un procedimiento que, como veremos, ofrece múltiples miradas al lector.

catalán, que escribió en francés un libro titulado *El silencio y la trizadura* (*Le Silence et sa brisure*), y al cual Juan Luis Martínez (chileno) le realiza una traducción no atribuida, que sin embargo, genera un ludismo con su nombre y con la propia literalidad del título: *Poemas del otro*.

³² Estos dos primeros textos son incluidos en la compilación *Martínez total*, elaborada por los investigadores Braulio Fernández Biggs y Marcelo Rioseco, guía clave para los denominados estudios “martianos”, como también el texto de Enrique Linh y Pedro Lastra *Señales de ruta de Juan Luis Martínez* (1987), y el libro *Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez* (2001), editado por Soledad Fariña y Elvira Hernández, entre otros.

Juan Luis Martínez pertenece a una estirpe de autores que Marcelo Rioseco (2013) denomina como *neovanguardia lúdica*, entre los cuales, se suman los poetas Diego Maquieira y Rodrigo Lira. Rioseco apunta que la poesía chilena desarrollada durante el período pos-golpe toma parte de las formas ya exploradas en las vanguardias históricas de principios de siglo, así como también, de manera más radical, las acciones transdisciplinarias llevadas a cabo por lo que Nelly Richard (1987) denominó como Escena de Avanzada. No obstante, la conexión que podría tener un autor como Raúl Zurita con este tipo de acciones de calle, quien fue miembro del CADA – colectivo de arte que mencionamos en el primer capítulo–, no es la misma que la de Juan Luis Martínez, puesto que este último mantiene mayor sigilo en la construcción de su obra, en la que, pese a existir gran relación con las artes plásticas, no la hay con el performance o con una gestualidad política tan *marcada* –en tanto exploración corporal–, la *performancia*, recorte y construcción con materiales diversos, se dan netamente en el espacio del *libro* u *objeto*. Asimismo, Rioseco dilucida en ver los antecedentes de esta *neovanguardia lúdica* más atrás dentro de la misma tradición literaria chilena como un quiebre, ya que en ella se mixturán varios componentes de transgresión y ruptura:

Una Neovanguardia que hizo de lo lúdico su principal estrategia y práctica artística. No hay en ellos manifiestos, ni acciones colectivas ni posiciones políticas reconocibles. La estética de este grupo de poetas careció de la política del duelo y de la dramatización del paisaje chileno que caracterizó el pensamiento y la poética de muchos artistas e intelectuales de esa época. Los tres exponentes más importantes de lo que he llamado Neovanguardia lúdica fueron Martínez, Maquieira y Lira. El humor vino, muchas veces, heredado de la Antipoesía y el juego a través de Huidobro y las Vanguardias históricas. (RIOSECO, 2013, p. 64)

Igualmente, Rioseco argumenta que la radicalización del performance y las acciones llevadas a cabo en las artes plásticas durante este período son un incentivo para el desarrollo de obras como de la Juan Luis Martínez, aunque no del todo su centro. Ahora bien, volviendo a *La poesía chilena*, no es posible analizarla –teniendo en cuenta su cualidad de objeto– sin antes mencionar que Juan Luis Martínez realizó solo una exposición de sus obras en vida, a la que se suman dos que fueron organizadas póstumamente. Marcela Labraña se refiere a estas exposiciones en su texto “Objetos visuales de Juan Luis Martínez: atisbos de lectura” (2016), la primera fue *Objetos* (1972), en tanto que las dos siguientes fueron: *Artefactos visuales* (1993) –nombre que remite a la obra de Nicanor Parra– y *Objetos poéticos* (2010).

Por otro lado, Labraña expone que la primera muestra visual de Martínez fuera del país también fue de manera póstuma, en la 30ª Bienal de São Paulo, donde “de septiembre a diciembre

de 2012, el galerista Pedro Montes dispuso los cerca de cien trabajos que hizo [Juan Luis Martínez] entre 1968 y 1990” (LABRAÑA, 2016, p. 297). En este sentido, vemos cómo el componente de arte visual está presente en Juan Luis Martínez, incluso antes de los dos únicos libros que publicó en vida: *La Nueva Novela* (1977) y *La poesía chilena* (1978). Esta formulación de intersticio entre la práctica expositiva y visual, contribuye a la idea de *hechura* del libro como objeto mismo. Labraña aborda esta idea de *objetualidad* en Juan Luis Martínez pensando en la conciencia que este último tenía sobre la literatura y su producción en tanto valor ontológico de objeto:

Ciertos escritores, como Martínez y Raymond Queneau, por ejemplo, son plenamente conscientes de esta naturaleza objetual del lenguaje literario. Así, sin temor de pecar de fríos e insensibles, exacerbaban esa materialidad intentando despojarla por completo de los atavíos líricos con que suele camuflarse. (LABRAÑA, 2016, pp. 298 - 299)

En consecuencia, es imposible separar el método de trabajo artístico-visual de Juan Luis Martínez al construir estos objetos de su obra literaria: todo es parte de lo mismo; en él aquella premisa de Kenneth Goldsmith sobre el retraso de cincuenta años entre las artes plásticas en referencia a la literatura no se cumplen, puesto que Juan Luis Martínez compone un epígono de ese escritor *futuro*, el cual funciona como seleccionador y organizador de materiales –escritos o no– apropiados para la composición de una obra, lo que en palabras de Leonardo Villa-Forte (2019) se trataría de un *autor curador*, cuya existencia reside en el medio de *otras autorías*, reafirmandose a través de ellas, y el cual se desplaza como seleccionador y curador por un espacio en el cual adquiere la figura de *autor* en cuanto apropia:

Talvez possamos responder com a noção de “autor-curador”, o autor cuja autoria se concretiza por meio de outras autorias. O autor cuja assinatura atua como um guarda-chuva de outras assinaturas ou pela reformulação de um punhado de materiais sem assinatura (assim, o material é levado até uma posição em que ganha algum nome de autor). O curador cuja interferência na seleção ou manipulação das obras originais é tão incisiva que chega a deslizar da posição curatorial para o lugar do autor. (VILA-FORTE, 2019, p. 96)

De esta manera, el ludismo con la firma como camuflaje y exposición de otras autorías otorga la posibilidad de observar *materiales* que no poseen *firma* con un nombre en la organización de un conjunto para la construcción de un *autor-curador*. Allí, actuaría el despojo por lo propio en un desplazamiento que para Vila-Forte viene desde Eliot, Picasso, Benjamin, Pound –como para Kenneth Goldsmith y Marjorie Perloff–, llegando hasta los postulados de Barthes y Foucault –señalados también por Cristina Rivera Garza– como “uma relação de continuidade” (2019, p. 95).

La anulación del sujeto, aquella idea de *anonimia* y disolución de un *autor único* por parte de Martínez, encaja de manera interesante en la composición de este *organizador* de autorías,

materiales, imágenes y posibilidades como vericuetos para la transformación de un modo de lectura y construcción *literaria*. Ahora bien, estos gestos de apropiaciones también parten de cierto conceptualismo manejado por Juan Luis Martínez, y cuyas ideas son bastante sintetizadas, en el caso de este nuevo constructor de libros, por Ulises Carrión en su texto *El nuevo arte de hacer libros* (2016), donde el ludismo funciona como un eje central del objeto:

Los artistas han tenido esta intuición: los libros son propiedad común. Pertenecen a todos y cada uno de nosotros. Varios siglos de vida común entre hombres y libros han dejado su marca en ambos lados. Los hombres aprendieron a leer y luego se aburrieron. Los libros aprendieron que no durarían por siempre y comenzaron a moverse.

Los libros se convirtieron en territorio para el juego, abiertos a cualquiera dispuesto a tomar parte de él. Muy pronto los libros se volvieron multicolores su geometría se diversificó, los textos impresos comenzaron a bailar e incluso hicieron su salida, las páginas devinieron transparentes, materiales distintos del papel se exploraron y conquistaron. (CARRIÓN, 2016, p. 111)

Juan Luis Martínez es emprendedor de estos procedimientos que van desde la misma creación del libro como objeto hasta en ellos apropiarse palabras, imágenes, y, como en el caso de *La poesía chilena*, objetos mismos, *cosas* cuya función conceptual erigen significantes que desdibujan lo *literario*. El libro como un espacio de juego, donde se traducen en yuxtaposiciones distintos elementos: todo parece provenir de *otro lugar*. La borradura del autor en tanto alegoría del tachado del nombre en las obras de Martínez es una constante, esa proposición de desaparecimiento a través de un objeto compuesto de distintos *saberes*, conjetura una obra multimodal que podría, ontológicamente, presentar gran parte de la propia fisionomía de la literatura contemporánea. Pero estas *obras-libro* –categoría que tomamos de Ulises Carrión y sobre la cual volveremos más adelante– generadas de apropiaciones, tienen como fin último su propia existencia a través del quiebre de los límites del lenguaje –por ello se habla tanto de la faceta filosófica de la obra de Martínez–, pareciera que las palabras se transfiguraran en los objetos que contienen y viceversa.

Así, Martínez en tanto *autor-curador* compone una figura radical, cuyas técnicas empleadas conforman una *literalidad* en su espectro conceptual. A partir de la nominación de las obras anteriormente pudimos observar, por ejemplo, lo que ocurrió con *Poemas del otro* –efectivamente no eran los poemas de Martínez (chileno)– y la traducción no atribuida, a esto se sumarían la cantidad de metatextualidades y límites rotos por los que se mueven *La nueva novela*, considerada la obra cumbre de Martínez. Ahora bien, el funcionamiento de lo que representa apropiarse de una obra hecha de apropiaciones objetuales y escritas, o de un *autor-curador*, cuyo nombre como título fundamenta la construcción del proceso que lleva a cabo Héctor Hernández Montecinos en “[

lapoesíachilenasoyyo [” –refiriéndose a *La poesía chilena* de Juan Luis Martínez–, acaba generando la posibilidad de descomponer a Juan Luis Martínez como técnica en un doble procedimiento, por ello, y veremos más adelante, el objeto es *reescrito* como producto verbal, es decir, la reescritura parte de una materialidad y *selección* que adquiere nombre de *autor* –tanto el objeto de Martínez como las piezas que lo integran– Martínez-Hernández Montecinos para ser devuelta al poema en tanto signo lingüístico.

Sin embargo, volviendo a Martínez, el asunto que sopesa mayormente es la condición de *ser* la composición nominal de cada obra: *La poesía chilena*, la integración de unas fichas de lectura de la Biblioteca Nacional de Chile, algunas de estas vacías y otras llenas con los nombres de Gabriela Mistral, Pablo de Rokha y Vicente Huidobro, en conjunto con sus certificados de defunción y unas banderas de Chile, elementos a los que son añadidos una bolsa pequeña con tierra que, según expresa una etiqueta pegada en la misma, es “Tierra del Valle Central de Chile”, además de una ficha, que señala estas mismas palabras –alegorizando que es un *texto* prestado–, acompañada del certificado de defunción del padre biológico del autor: Luis Guillermo Martínez Villablanca –más adelante analizaremos con mayor detalle el contenido del objeto–. La técnica es la de un seleccionador, un recolector y, acaso, alguien que injerta materiales u objetos para generar un artefacto donde las piezas juntas crean en un concepto de multifacéticas significaciones:

Martínez empleó básicamente el mismo método de trabajo a la hora de escribir y componer sus obras visuales: seleccionó, almacenó y luego se apropió de materiales ajenos mediante la mezcla, la fusión en un mismo plano de esos elementos sin conexión predecible a simple vista. Así, las páginas de sus libros-objeto y los espacios enmarcados de sus objetos poéticos resultan ocupados por las palabras, por las imágenes, de otros. Bastará un rápido recorrido por sus libros para percatarse de que son muy pocas las páginas desprovistas de imágenes y que en su obra visual también suelen cohabitar el texto y la imagen. (LABRAÑA, 2016, p. 299)

Esta idea de mezcla, apropiación e hibridación de imagen, objeto y texto, produce que al observar el proceso de Juan Luis Martínez apropiado, inevitablemente, como en toda reescritura, exista un *desvío*: aquello que Martínez se negó a hacer en *La poesía chilena* por medio de la construcción de un poema de manera más tradicional, se transfigura, pues, en *palabra* en Hernández Montecinos, lo material se diluye en lo verbal. El objeto –la caja– en tanto alegoría regresa a lo que la produjo: la poesía escrita. Así, la actuación de la poesía como cruce, zona de encrucijada, quiere *permitir*, en ambos autores, un quiebre. Podríamos decir hipotéticamente, de forma más radical en Martínez que en Hernández Montecinos, pero cuando analizamos la literalidad de ambos procesos, vemos que uno es el juego del otro, que su entramado conceptual

no sería el mismo sin resistir el apego a los elementos que ya no serían palabras, sino un *objeto cultural complejo* (Agustín Fernández Mallo) imbuido como *residuo* simbólico en una obra, el cual intenta constituir –una parodia y revisión– del espacio en el que se genera la tradición poética de Chile, donde la vanguardia (Mistral-Neruda-De Rokha-Huidobro) es el fantasma³³ de la Neovanguardia lúdica (Martínez), y esta, a su vez, el de la poesía chilena actual que ejecuta estos ejercicios de apropiación (Hernández Montecinos-Fariña-Soto Román, entre otros). Se trata, en síntesis, de un gesto que réplica el procedimiento de Martínez como *autor-curador* en tanto *selección* y apropiación, y al que se suma, como vemos, el propio Martínez.

En ese entramado existe una forma de proceder diferente a la hora de apropiar: la caja abierta, *La poesía chilena*, otorga un laboratorio de escritura a Hernández Montecinos. La *obra-libro*³⁴ como un *signo heterogéneo* del cual se desprende *la naturaleza de un todo* –volviendo a Ulises Carrión–, por su ambigüedad de lectura como experiencia dislocada, abre al lector la posibilidad de revisión y reconstrucción del archivo, no en vano era este el nombre de las ediciones de Juan Luis Martínez: Ediciones archivo. Ahora bien, Francisco Leal (2016) se refiere con más detalle al objeto de Martínez a partir de la clasificación que realiza Matías Ayala en su libro *Lugar incómodo: poesía y sociedad en Parra, Lihn y Martínez* (2010):

³³ Esta idea de *fantasma* o *espectro* la tomamos de *Fantasma de la vanguardia* (2018) del argentino Damián Tabarovsky, en el cual expresa que este tipo de procedimientos internan la “vanguardia convertida en una forma de memoria. Son restos, trozos que llegan vacíos, sueltos, casi de un modo inmanente: nos llega el texto, no la época” (p. 19). Añadiríamos en el caso de Martínez, que llegan las ejecuciones y transposiciones de imágenes, textos y objetos, sus apropiaciones como *impasse* “pensado como tiempo en suspenso, sin resolución” (p. 20), un tiempo dotado de la misma *Línea de Año Cero* (Agustín Fernández Mallo), un tiempo que no es *lineal*, puesto que multiplica su condición y así su transfiguración en el ciclo de un objeto: *La poesía chilena*, el cual al abrirse será ya no el *fantasma* –elegíaco, literario– de Martínez, sino el de Hernández Montecinos. Inclusive, si pensamos en los procedimientos coautorales y en las reescrituras hechas por Hernández Montecinos a autores de su propia generación, veremos que el *fantasma* –en tanto reminiscencia interior de los textos a la vanguardia– también actúa como un funcionamiento en *presente*, cuestión que Tabarovsky no para de resaltar: “La literatura se escribe siempre en presente” (p. 27). Sobre esta cuestión volveremos más adelante, ya que la yuxtaposición de la apropiación como transcreación por medio del género *manifiesto* configura otra de las praxis en las que opera el *fantasma de la vanguardia*.

³⁴ Aunque se trata de un concepto algo ambiguo entre las categorías de libros de artista y obras-libro, Ulises Carrión señala que la validez de este tipo de procesos “reside en la coherencia interna del libro” (2016, p. 142), a lo que suma “las obras-libro no documentan una realidad fuera de sí mismas” (2016, p. 139). El propio Felipe Cussen (2009) propone dar una abertura a la interpretación de *La poesía chilena* con la revisión de este libro, donde leemos ejemplos más coherentes de artistas y poetas conceptuales –tanto en el libro de Carrión como en el libro de Cussen–, los cuales tienen una actualización mayor sobre los que propone, por ejemplo, Roberto Onell en su texto como *modalidad de lectura*: Guillermo Cabrera Infante, Vicente Huidobro, Raúl Zurita, Julio Cortázar, esto refiriéndose a la comparación de “modos convergentes y divergentes entre sí, ya como digresiones preliminares, ya como caminos simultáneos al desciframiento interior de las ficciones propuestas” (2016, p. 125). Por ello, creemos más coherente buscar, de lleno, en estas referencias algunas que tengan que ver con Martínez, y que parten de una línea histórica que construye Ulises Carrión al mencionar a Fluxus, a la poesía concreta brasileña y a Mallarmé, como también a los trabajos de Joseph Cornell y Robert Filliou que expone Felipe Cussen, entre otros.

Un volumen circunscrito por fotografías en sus tapas, con solo un texto “literario”, y 40 “fichas de lecturas” en cartulina (lo que le da el grosor al libro). Sobre las fichas hay cinco reproducciones de los certificados oficiales de defunción pegados en su parte superior: al comienzo los de los poetas Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Vicente Huidobro y Pablo de Rokha; y uno al final del propio padre de Juan Luis Martínez. Por último, hay 29 banderas chilenas de papel de arroz (la misma aparece al inicio del último capítulo de *La nueva novela*) entre sus páginas. 2) Una bolsa plástica con “Tierra del Valle Central de Chile” según informa el continente. 3) Una caja que mantiene juntos el volumen y la bolsa, además de mostrar en su tapa un *collage* con fotografías de las cubiertas del libro y fragmentos de ese único texto literario. (LEAL *apud* AYALA, 2016, p. 139)

Por otro lado, Francisco Leal expresa en su texto que hay una serie de imprecisiones sobre la cantidad de las banderas, exponiendo las opiniones a las que han llegado algunos investigadores, de lo que denomina “caja-poemario”, sin embargo, más allá de saber la cantidad exacta de banderas³⁵, uno de los puntos resaltantes a los que llega Francisco Leal, es que las banderas son el elemento más predominante de la caja: “las banderas son el contenido mayoritario de *La poesía chilena*, y no el conjunto de certificados de defunción de los poetas, que han sido los componentes del libro que han recibido mayor atención” (LEAL, 2016, p. 141), a esto anexa que las banderas que están en *La poesía chilena*, a diferencia de las que están en *La nueva novela*, no poseen intervenciones. La reiteración de este elemento como un espacio de *lo nacional* es de extrema importancia para el desvío que ejecuta Hernández Montecinos, como veremos más adelante. Por su parte, Felipe Cussen (2009) apunta la dificultad que existe para conseguir la obra de Juan Luis Martínez, donde *La poesía chilena* como objeto *pareciera ser doblemente fantasmal*³⁶. Desde su extrañeza, se ha intentado definir la obra a partir de distintos nombres, por ejemplo:

³⁵ Citamos directamente el texto de Francisco Leal: “Ayala menciona 29 banderas, pero Andrés Ajens, como indica Scott Weintraub en su artículo ‘Mourning for the Future: Juan Luis Martínez’s *La poesía chilena*’, ‘cuenta 30 banderas chilenas’ (272). Jaime Quezada, por su parte ‘asegura que Martínez usó un total de 16.500 banderas para la composición del proyecto –por lo tanto utilizó 33 en cada una de las 500 copias’ (‘Mourning’ 272). El catálogo virtual de la Biblioteca Nacional de Chile describe su copia indicando que ‘de las 40 hojas 33 son banderas chilenas [en papel mantequilla?]’. La copia de Weintraub, la ‘número 354’ contiene ‘30 banderas’ (272)” (2016, p. 140-141).

³⁶ Felipe Cussen explica las diferencias entre los ejemplares que consiguió en la Universidad Católica y la Biblioteca Nacional: “Dentro de la fantasmal obra de Juan Luis Martínez, la situación de *La poesía chilena*, pareciera ser doblemente fantasmal. Al buscarla en catálogos públicos y universitarios, sólo he podido encontrarla en la Universidad Católica y la Biblioteca Nacional. Aunque concuerdan en que fue editada en Santiago, en 1978, por Ediciones Archivo, según las descripciones la copia de la Universidad Católica mediría 14 x 20 centímetros y tendría 66 hojas, mientras que la copia de la Biblioteca Nacional mediría 13 x 19 centímetros y tendría 40 hojas. La copia de la Universidad Católica está en la sección Colecciones Especiales, y la copia de la Biblioteca Nacional está en la Bóveda 9. No pueden salir de allí. No he podido traer una copia hoy” (CUSSEN, 2009). De esta manera, pensar en el carácter aural del objeto, tan difícil de conseguir y observar, proporciona una relación con el lector, de entrada, diferente. Entonces, si se trata de una *situación doblemente fantasmal* con el objeto, también lo es de una experiencia ya no doble sino multiplicada de niveles de lectura e interpretación. Por ello, la función *objetual* fetichiza la imposibilidad de su posesión y colección, que le da una correspondencia mayor con lo que se entendería como una *obra* dentro del mercado actual de las artes plásticas, y no tanto de la literatura y, mucho menos, de la poesía. Esta correspondencia, reiteramos, entre artes plásticas y literatura, hacen no solo de Juan Luis Martínez un personaje particular dentro de la tradición de

Cuando se refieren a *La poesía chilena*, varios de los comentaristas detallan con precisión los elementos allí contenidos. A la hora de calificarla, aunque algunos la consideran como “libro”, el abanico de alusiones es muy abierto: “obra” que prescinde “de los caracteres atribuidos a y esperables de un libro”, “obra en la cual no hay textos escritos por él”, “libro sin texto ni lenguaje verbal”, “libro gráfico”, “libro objeto”, “poema sin palabras”, “poema-objeto”, “objeto poético”, “texto verdaderamente objetual”, “objeto inclasificable”, “ente agenérico”, “artefacto”, “maleta”, “caja”, “libro-caja”, “caja negra”, “cajita negra como . . . un ataúd de cartón”, “caja, metáfora de un ataúd”, “ataúd”, “urna”, etc. (CUSSEN, 2009)

Como vemos, las nominaciones y acepciones al objeto de Martínez pueden ser múltiples, pero generalmente, si observamos bien, la reiteración a su condición *objetual* aparece más de una vez. Este *nuevo arte de hacer libros*, donde la construcción manual, elaborada por el propio *autor-curador*—que quiere desdibujarse en apropiaciones verbales o no—, alcanza el grado de *complejidad* del que habla Fernández Mallo. Las poéticas apropiadas, entonces, como símbolos alegóricos y significantes de *La poesía chilena*, similares a *residuos culturales complejos* forman una tradición poética que el mismo objeto tuerce en alegorías: la muerte, el padre, la patria, el canon, la historia y la política—recordando que la construcción del objeto fue en el trascurso de la dictadura—. A su vez, la prescripción del argumento elegíaco al padre—en un sentido filial y literario—, se manifiesta en las pocas palabras que almacena el objeto, el cual siempre remite a una función *literaria* y *plástica*—material o no—, sea desde las fichas y su contenido, a partir de la portada, o desde su imagen de cierre.

En la parte frontal de la caja, es posible leer un enunciado—o poema— entrecortado como una transposición de collages de los elementos contenidos dentro, el cual luego se revelará al lector. Al abrir la caja, se encuentra el cuadernillo o libro que almacena, cuya imagen de portada pertenece, según los créditos del mismo Martínez, a “James King - Instituto de Arte Experimental, Dallas, Texas”. Esta imagen funciona como reminiscencia a la *estrella solitaria* de la bandera de Chile y, como expresa Francisco Leal, a la *performance* “La acción de la estrella” (1979) de Carlos Leppe³⁷, la cual “Martínez cita directamente (de la misma manera que la *performance* de Leppe cita ‘La Tonsure’ de Duchamp)” para debatir el símbolo de las banderas, observando “lo que limpian, transparentan y ocultan” (2018, p. 147).

la poesía en América Latina, sino que la *tachadura* y la desaparición del *autor* apropiacionista que busca *desaparecer* de su propia obra, fuera de un *mercado editorial*, paradójicamente provocan su expansión en el canon como una figura de *culto* debido a la anomalía de sus procedimientos, produciendo en sus obras un *fetiché* de colección.

³⁷ En el sitio web del artista visual chileno puede leerse con detalle lo acontecido en la obra, así como también puede visualizarse un soporte visual de la misma: <http://carlosleppe.cl/1979-accion-de-la-estrella/>

Seguidamente, encontramos –antes de abrir el cuadernillo–, la ya mencionada bolsita con “Tierra del Valle Central de Chile”, expresión que se mantiene luego en una de las fichas –esto no es mencionado por algunos críticos, hasta donde hemos conseguido verificar–, allí se encuentra el certificado de defunción del padre de Juan Luis Martínez. Al abrir el cuadernillo aparece un texto inicial³⁸ –aquel entrecortado de la parte frontal de la caja–, las fichas vacías y rellenas, estas últimas evocan el *préstamo* concreto de los textos: “Los sonetos de la muerte” (*Desolación*), de Gabriela Mistral; “Poesía Funeraria” (*Gran temperatura*), de Pablo de Rokha; “Coronación de la muerte” (*Últimos poemas*), de Vicente Huidobro, y “Solo la muerte” (*Residencia en la tierra*), de Pablo Neruda, con los certificados de defunción de cada uno, intercalados con las banderas.

Finalmente, se aprecia la imagen en blanco y negro de un lavamanos en la contraportada, la cual, según los créditos del texto, se trata de una “fragmentación fotográfica del autor”. El color negro que encubre la caja, variable con el papel de las fichas, los certificados de defunción y el color de las banderas, crean un espacio donde estas últimas con sus colores resaltan; además, como elemento aislado, aparece la bolsa de tierra. La tierra pasaría a formar un elemento no *repetido*, casi único en la caja, donde en la casilla de *texto* de la ficha que acompaña el acta de defunción del padre se reproduce su enunciado como forma.

La tierra es la gran alegoría del padre muerto, sobre el que se mueven la poesía, la tradición *poética* que, en cierto sentido, muestra el autor en tanto construcción de *persona*, por medio de los libros mencionados en las fichas, pero también la última realidad plausible e inmanente de cada sujeto: la muerte. Así, cuando aparecen los nombres de pila de los autores: Lucila Godoy Alcayaga (Gabriela Mistral); Ricardo Eliécer Neftalí Reyes Basoalto (Pablo Neruda), y Carlos Ignacio Díaz Loyola (Pablo de Rokha) se genera una suerte de encrucijada entre el espacio *literario* y la *realidad*, aunque las piezas juntas actúen como la construcción de una ficción no narrada, *objetual*.

Los “elementos librescos”, como los llama Francisco Leal, residen en la potencia de ese *silencio* gestual ante una representación conceptual de la literatura, pero también de una *trascendencia* que se ve parodiada, y a la que se suma la estela del padre: Luis Guillermo Martínez

³⁸ El texto expresa las frases: “Ab imo pectore* / Existe la prohibición de cruzar una línea que solo es imaginaria. / (La última posibilidad de franquear ese límite se concretaría mediante la violencia): / Ya en ese límite, mi padre muerto me entrega estos papeles: / * Loc. Lat.: (Desde el fondo del pecho)”, más adelante podremos apreciarlo en la imagen. Su fisionomía, fondo negro de la página con letras blancas, tiene la propia forma de un collage, recorte, cada frase dividida en un tramo, como si las palabras se afianzaran más sobre la fuerza del significado de las fichas que aparecerán luego. Funcionando, en este sentido, como un marco de correlación de las piezas: banderas, fichas de la Biblioteca Nacional, actas de defunción y la imagen final del lavamanos.

Villablanca como *obra* de la tierra misma. El padre fundamenta una escritura que raya en los límites del silencio que traza el objeto, una autopsia a la tradición poética chilena como un hilo conductual que une la muerte como último fragmento. Hemos cotejado estos elementos a partir de las imágenes del ejemplar número 277³⁹, del cual dejamos una muestra visual:



Figura 7. Portada.
Fotografías de *La poesía chilena* (1978), Juan Luis Martínez.

³⁹ Debido a las divergencias que existen entre algunas de las cajas, es importante remarcar el número de ejemplar con el cual se hace la revisión. Las fotografías para este trabajo –algunas se mostrarán en parte de este capítulo y las demás en anexos– fueron realizadas por Amanda Pinto, quien trabaja en la editorial Vento Norte Cartonero en Brasil. El ejemplar está firmado por Juan Luis Martínez.

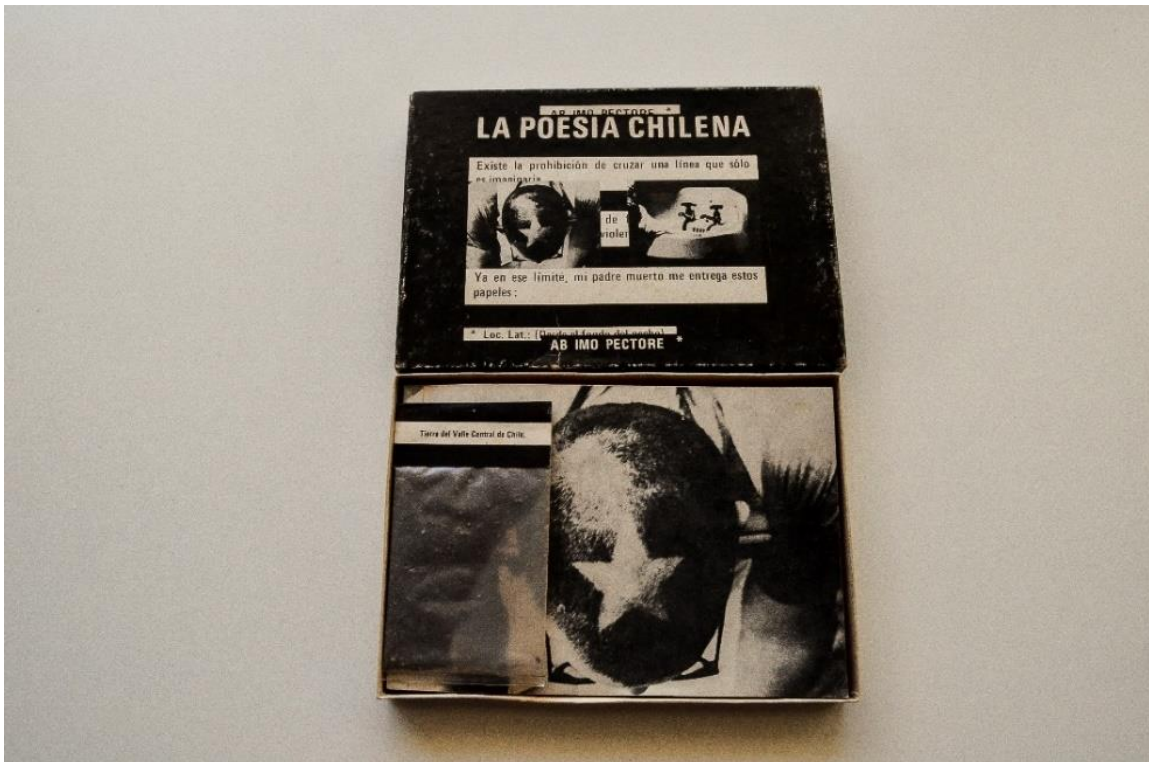


Figura 8. Interior: bolsa de tierra de “El Valle Central de Chile” y cuadernillo de fichas y banderas. Fotografías de *La poesía chilena* (1978), Juan Luis Martínez.

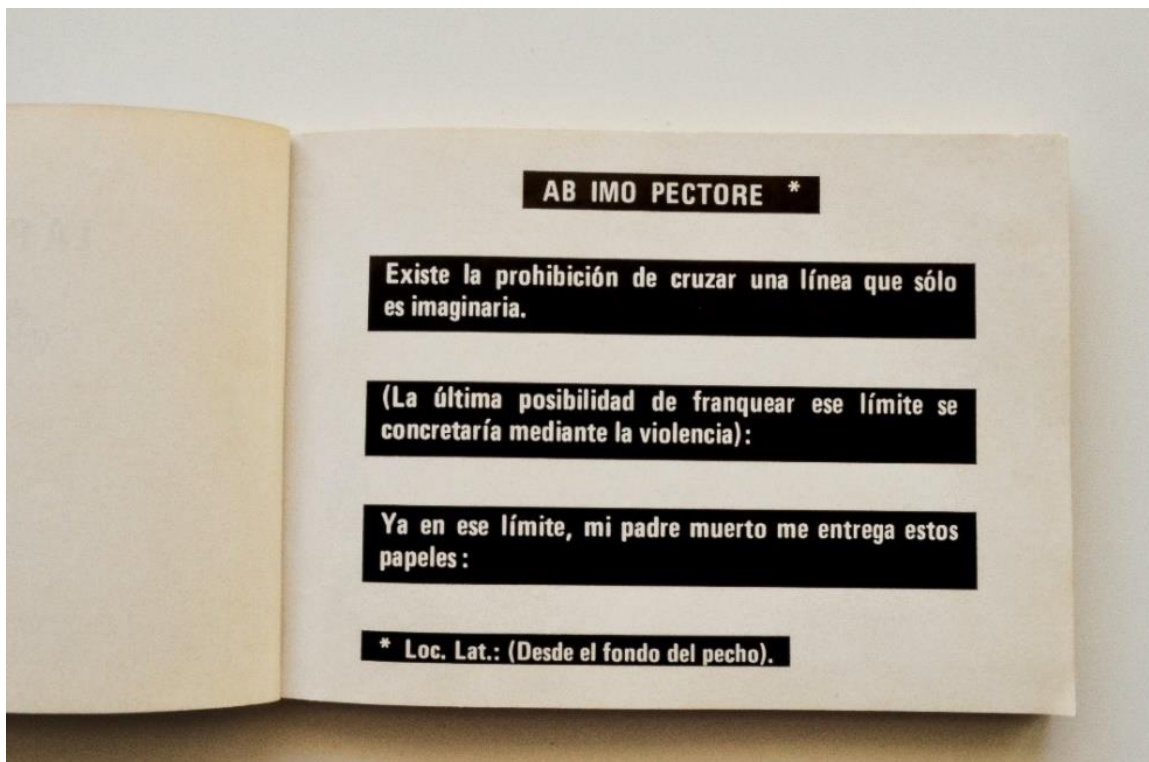


Figura 9. *AB IMO PECTORE*. Fotografías de *La poesía chilena* (1978), Juan Luis Martínez.



Figura 10. Acta de defunción de Gabriela Mistral y ficha de la Biblioteca Nacional de Chile (atrás).
Fotografías de *La poesía chilena* (1978), Juan Luis Martínez.

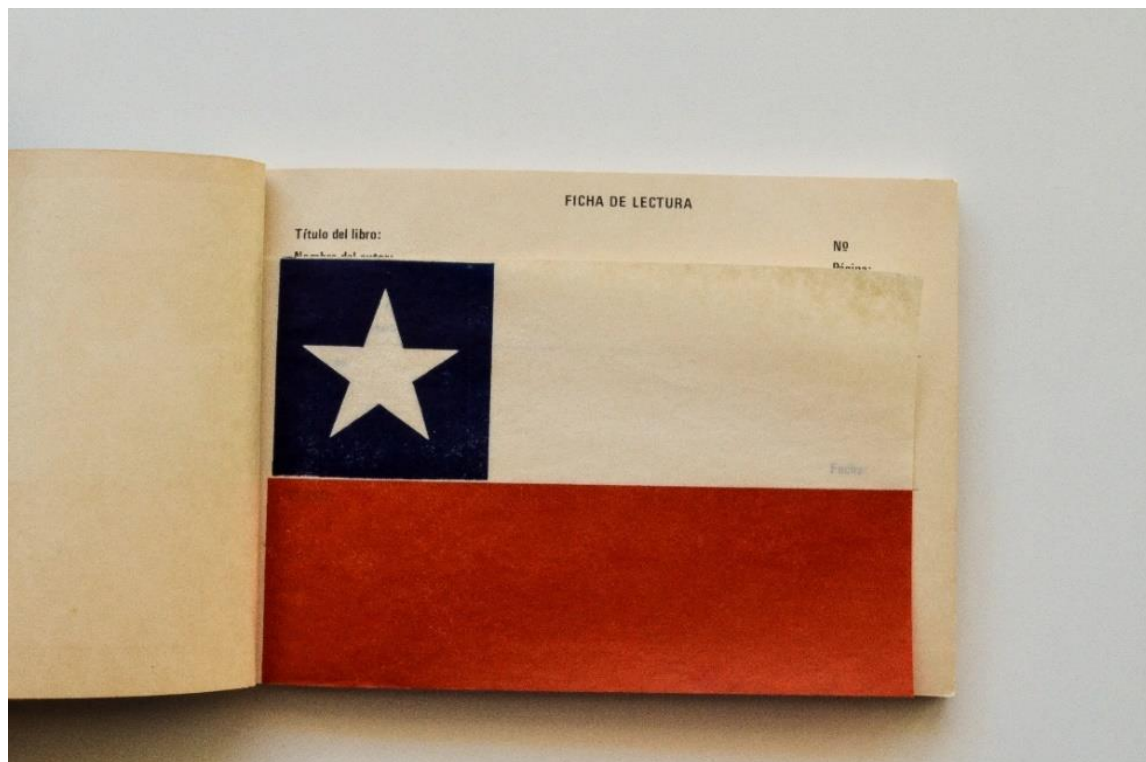


Figura 11. Bandera nacional de Chile.
Fotografías de *La poesía chilena* (1978), Juan Luis Martínez.

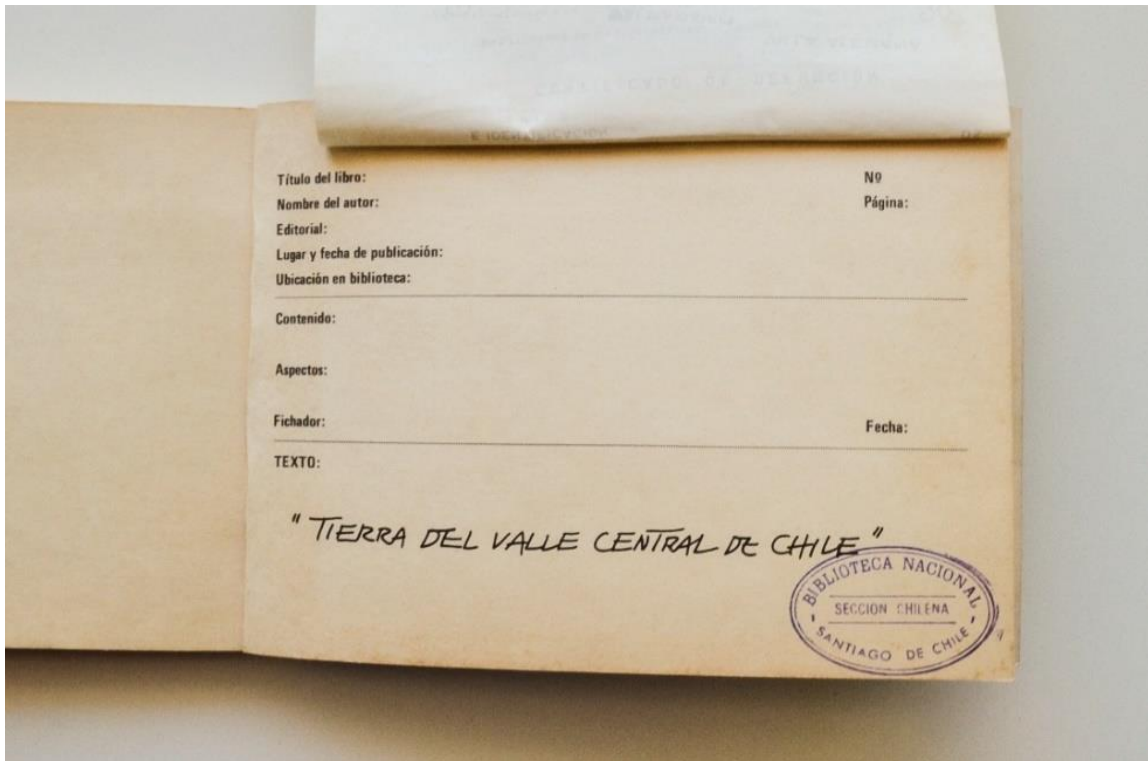


Figura 12. Ficha de la Biblioteca Nacional de Chile al padre biológico de Martínez. Fotografías de *La poesía chilena* (1978), Juan Luis Martínez.



Figura 13. Contraportada: fotografía intervenida por el autor. Fotografías de *La poesía chilena* (1978), Juan Luis Martínez.

2.3 Desvíos al objeto: el autor *R*

Cabe preguntarnos: ¿cuáles son exactamente los *papeles* que le son entregados al *sujeto* en el objeto de Martínez?, ¿las fichas?, ¿lo que estas mismas contienen?, ¿los poemas como referencia?, ¿el sentido *literal* que ontológicamente puede tener cada pieza por separado?, ¿la *línea imaginaria* como límite de representación plausible de la *muerte*, de la poesía construida como objeto? Una caja, valga la redundancia, es una caja. Una urna, por ejemplo, lo es también. Un libro es una caja de significados, ¿con palabras o en la ausencia de las mismas los *materiales* son su posibilidad?, la caja actúa como un sentido cerrado en sí mismo, compuesto por cada uno de los elementos que integran ese *todo*. El asunto es que “el constructor de cajitas” –como lo llama Felipe Cussen en su artículo–, el elaborador y apropiacionista de objetos, el *autor-curador* reúne como seleccionador piezas que juntas comienzan a proporcionar interpretaciones, se trata del mismo *nómada estético* en tanto categoría que hemos observado en Hernández Montecinos, pero en un sentido fiel en cuanto al reciclaje material de *residuos simbólicos*: recoge, junta y otorga nuevos espacios a las demás firmas con la suya, al mismo tiempo que desea *borrarse* como autor.

¿Cómo se articula, entonces, la apropiación sobre cada uno de estos elementos, sobre la caja misma, sobre Juan Luis Martínez en tanto apropiador y técnica?, ¿cómo interpreta desde la apropiación y el desvío de la reescritura Héctor Hernández Montecinos *La poesía chilena* en “[lapoesíachilenasoyyo [”], hemos percibido que en nuestro caso de análisis, la *selección* va a la par de los cuatro nombres de *La poesía chilena* –incluyendo a Juan Luis Martínez como núcleo, embrión de la caja–, pero lo que Hernández Montecinos *reescribe* nada tiene que ver con estos poemas funerarios o elegíacos, o más concretamente con lo que está marcado en las fichas de lectura como *préstamo*.

Por consiguiente, el desvío de Hernández Montecinos, ya anexa la nominación de un *yo* que en la entrada de *La poesía chilena* se tacha como figura *autoral*: ~~Juan Luis Martínez~~ y ~~Juan de Dios Martínez~~ –juego heteronímico también trazado en *La nueva novela*– y que, como hemos visto, no *desaparece*, sino que promulga una peculiar borradura de *afirmación* en un sentido paradójico, como si el tachado replicara el doble juego de quien firma y no es, en apariencia, *nadie*. De esta manera, puede establecerse la posibilidad de alguien que se está borrando de manera lúdica (en Martínez) y de alguien que está *buscando* un espacio en la tradición (Hernández Montecinos) o viceversa. Esto último en Martínez puede tornarse ciertamente ambiguo, ya veremos cómo sucumbe ese *yo-autoral* en Hernández Montecinos, puesto que en sus procedimientos aunque la

figura del autor como apropiador expanda sus límites en la reescritura del objeto, la marca autoral aparece desde la narrativa infiltrada de su libro [*coma*], como también una inclinación a lo *nacional*, donde se reafirmarían, en este sentido, las banderas como autopsias traspasadas a la reescritura de manera simbólica.

Estos componentes se anudarían a una tradición en la búsqueda de un *yo* que luego busca *borrarse* cuando vemos, por ejemplo, los procesos de *desapropiación* en las *interescrituras* de *Debajo de la Lengua* posteriormente, o la expansión de un *yo* en otros por el *continente*. La cuestión radicaría entonces en que antes de interactuar con ese espacio latinoamericano de escrituras, Hernández Montecinos rastrea la tradición chilena como apropiación: si bien su pulsión contiene algo de riesgo al pensar en la apropiación del libro-objeto de Martínez, la *presencia* de estos autores se encripta en la función de la reescritura como *presente* desde lo *nacional*, aunque desdibujado, transportado a una atmósfera *apocalíptica* (en las reescrituras a Gabriela Mistral), o de representaciones del Chile en posdictadura (en las reescrituras a Pablo de Rokha), sobre esta cuestión volveremos más adelante. El punto –y en esto hay que hacer especial énfasis– es que Martínez funciona como embrión del proceso inicial apropiativo de Hernández Montecinos, cuya *mirada* se inclina a unas representaciones de lo *nacional* que albergarían las *banderas*, la *tierra*, las *firmas* y, finalmente, el canon como una estela que se muestra detrás de la reescritura del objeto.

En consecuencia, la deconstrucción del objeto de Martínez como significativo de la reescritura, devuelve un espacio a la *poesía escrita*, aquella que llevaron a cabo los poetas *seleccionados* dentro del objeto y sus elementos como réplica. Es decir, el *objeto* que en materiales alegóricos desaparece los signos lingüísticos para producir una experiencia de *lectura* distinta, fuera de un grado *común*, es llevado a estos signos de nuevo con otras complejidades y transformaciones.

Por ello, lo reescrito muda la exploración que hace Martínez como *autor-curador*, lo que acaba por dar resultado a las reescrituras: “Chile es el nombre de mi padre”, reescritura de *Poema de Chile* de Gabriela Mistral; “La última luz del luto”, reescritura de *U* de Pablo de Rokha; “La gran visión de los siete cielos gramaticales”, reescritura de *Altazor* de Vicente Huidobro, y “Simas de Paccha Mamma”, reescritura del *Canto general* de Pablo Neruda. Como es posible apreciar, permanecen los nombres, pero se modifican los textos, ya no se trata de poemas determinados, sino de libros de poemas de los autores de las fichas de *La poesía chilena*, los cuales, como en muchas reescrituras de Hernández Montecinos, se comprimen en poemas manteniendo ciertas similitudes

entre el espacio estructural, o en el lenguaje que yace sumergido y se transfigura en una suerte de doblez: por un lado, una forma verbal y sonora que evoca al texto *reescrito*, y por el otro, el acto mismo de la reescritura, esto último es más evidente en las reescrituras elaboradas al *Canto general*, que en conjunto con las Vicente Huidobro fueron estudiadas en trabajos anteriores (MONTROYA, 2018).

La disolución del objeto de Juan Luis Martínez pasa a convertirse en reescritura. Sin embargo, es imprescindible no dejarlo fuera de foco con sus elementos contenidos, puesto que la caja misma es quien potencia una apropiación en dos niveles: el primero de Hernández Montecinos hacia Juan Luis Martínez, y el segundo de Hernández Montecinos a la obra de los autores seleccionados por Juan Luis Martínez. Aparecen, entonces, en las escogencias de Hernández Montecinos, obras mayormente *representativas* de los autores reescritos, quizá más acentuadas en los casos de Pablo Neruda y de Vicente Huidobro que en los de Gabriela Mistral –cuyo libro *Poema de Chile* es póstumo– y de Pablo de Rokha, que pudo haber sido *Los gemidos*, por ejemplo. Sin embargo, el papel de Chile como espacio, imaginario historiado y paisaje está enteramente articulado en estos dos últimos, como también en el *Canto general* de Neruda, no así en *Altazor* de Vicente Huidobro –en este sentido se reafirma en la selección de Hernández Montecinos la idea de lo *nacional* que hemos expuesto–. Veremos de qué manera se enuncian los elementos del objeto de Juan Luis Martínez y, como ya habíamos comentado en el principio de este capítulo, analizaremos las reescrituras hechas a Pablo de Rokha y a Gabriela Mistral, intentando generar una coyuntura final: evocación al objeto y reescritura como técnica de apropiación de los autores seleccionados.

Ahora bien, ¿no es esta selección algo que podría relacionarse con la idea del *sampling* literario?, ¿seleccionar al seleccionador?, ¿apropiar al apropiador?, ¿apropiar al *autor-curador*?, ¿*el plagio del plagio*?, ciertamente, las citas son potencias evocadoras –de la caja por medio de la ficha– para la mezcla; sin embargo, no es el *track*, sino el poeta-apropiador aquel que se toma para generar un collage de nombres y cerrarlo en una ontología que busca un *espacio* en la tradición poética chilena para el autor que apropia, aquel autor que, ya en estas instancias, podemos comenzar a denominar como autor *R* en la obra de Hernández Montecinos, un autor que produce mutaciones formales con los trabajos de *otros*, hasta el punto de ficcionalizar una lengua.

Entonces, este autor *R*, fundamentalmente es un apropiador, y en esta investigación lo hemos observado configurar una teoría de aprop(r)iaciones a través de la poética progresiva *R* en

Debajo de la Lengua –sobre todo en el desarrollo metatextual de “La R de la escritura”–, para desde un archivo de fuentes dar rastro de una parte de la poesía de América Latina –fuera de Chile en *Debajo de la Lengua* y dentro de Chile en “[] lapoesíachilenasoyyo [”– con reescrituras, como también con procesos coautorales y cadáveres exquisitos hechos a través de Internet. El autor *R* produce una escritura en mutación por medio de otras escrituras –combinación, intervención, cambio– para la proposición de modelos de apropiación que hemos ido desentrañando: el collage de fuentes latinoamericanas en *Debajo de la Lengua*; la apropiación del objeto de Juan Luis Martínez y la transcreación al portuñol mutante realizada a Roberto Piva –que analizaremos en el tercer capítulo–. Generar mutaciones es propiciar maneras de apropiar y, sobre todo, en este caso, de reescribir y traducir. ¿Pero reescribir y traducir qué?, ¿una tradición de la poesía latinoamericana que dilucida un caleidoscopio de prácticas?, ¿sus figuras y formas son las poéticas que almacena y archiva, aquellas que apropia y, también, *despoja del dominio de lo propio* (Cristina Rivera Garza) para abrir las dimensiones de un mosaico colectivo?, ¿la tradición poética chilena?, ¿las utopías como nuevos fantasmas que permean en el siglo XXI?, son cuestiones que iremos respondiendo a lo largo de la investigación. El autor *R*, en este sentido de *selección* –volviendo al objeto de Martínez–, también posee las herramientas del abanico del *autor-curador*, compone una estela de intervenciones, ejercicios que lo hacen construirse a partir de otras *autorías* (Vila-Forte). Es allí, en esta multiplicación y réplica como encrucijada, el lugar desde el cual debemos observar la caja de Martínez como un desvío proporcional a su selección *curada*.

Ahora bien, vale la pena acotar que en ningún tramo de *La Divina Revelación* es mencionado que el proceso – “[] lapoesíachilenasoyyo [”– radica en la reescritura de *La poesía chilena* de Juan Luis Martínez, es decir, la fuente –cosa que no ocurre con ningún proceso en *Debajo de la Lengua*–. Sin embargo, el nombre en sí mismo es una evocación, como lo es también la selección de la caja –los autores reescritos–, la cual acabaría dando sentido a la ejecución de la práctica apropiativa. El objeto de Martínez sustenta el hecho de que sean elegidos esos cuatro autores y no otros. En una de las entrevistas que mencionamos en el primer capítulo, la cual realizamos y que constituyó posteriormente el ensayo de entrada a *¿Por qué no reescribir?* (2017), Hernández Montecinos expresa:

Las reescrituras de “lapoesíachilenasoyyo”, que son las de Neruda, Mistral, Huidobro y De Rokha, y por cierto de *La poesía chilena* de Juan Luis Martínez, que aparecen en *La Divina Revelación*, tienen un carácter distinto a las de *Debajo de la Lengua*, ya que no es solo el diálogo, sino que al constituir un canon fundacional existe una arista de intervención, de tensionar el modo en que se lee un clásico prácticamente contemporáneo. (HERNÁNDEZ MONTECINOS, 2017)

Como vemos, la *tensión* de la lectura de Martínez abre la posibilidad de leer-reescribir los *clásicos* de la poesía chilena, lo que le otorga su cualidad de generar *presente*, tanto al objeto de Martínez, como a los poemas y poetas incluidos en él, porque, ¿no es Juan Luis Martínez ya un clásico dentro de la poesía chilena actual?, ¿no son sus procesos la proposición de varias torceduras e indefiniciones que se gestan hoy y que ya eran generadas en las vanguardias históricas, en los *readymades* de Duchamp, en la idea benjaminiana de ese gran libro de citas, en el arte conceptual?, allí, en esta misma respuesta a la pregunta: *¿Por qué no existe ningún autor chileno reescrito en Debajo de la Lengua; lo contrario al apartado “[] lapoesíachilenasoyyo [” en La Divina Revelación?*, Hernández Montecinos añade el por qué no incluye ningún autor chileno dentro de *Debajo de la Lengua*:

El pensamiento que rodea a todo esto es que en Chile el campo literario, el mundillo poético desconoce en su gran mayoría la producción del resto de los países de Latinoamérica. ¿Qué sabemos acá de la poesía de Venezuela, por ejemplo? ¿O de El Salvador? ¿De Paraguay? Lo que es antagónico con la poesía de Chile, pues en cualquier país son reconocidos, además de los cuatro grandes ya mencionados, la poesía de Parra, Gonzalo Rojas, Raúl Zurita. Es un poco algo parecido a una justicia poética. (HERNÁNDEZ MONTECINOS, 2017)

En este sentido, la idea es potenciar una *comunalidad* de autores –pertenecientes o no al canon literario de América Latina– para presentarla al público lector chileno. No obstante, cuando pensamos en la constitución del marco de “[] lapoesíachilenasoyyo [”], publicada en la sección final de *[coma]* en el año 2006 y reeditada como un libro en solitario en Mandrágora cartonera en Bolivia en el año 2007 bajo el título: *La poesía chilena soy yo*, observamos que fue allí donde comenzaron los procedimientos de apropiación de Hernández Montecinos, partiendo de su propia tradición, del espacio *nacional* y del *objeto* de Juan Luis Martínez. En efecto, es posible afirmar un Juan Luis Martínez genésico en tanto técnica para las intervenciones escriturales en Hernández Montecinos, ya que de aquí devendrán, como comentamos, los procesos futuros de reescritura y apropiación de *Debajo de la Lengua* en 2009.

Las reescrituras incluidas en “[] lapoesíachilenasoyyo [” abarcan una categoría que Felipe Cussen –desde la teoría de Mark Katz (2010)– denomina en su texto “Samplings musicales versus samplings literarios” (2015) como *citas notacionales*, las cuales resguardan un carácter más textual, escrito, *literario*; estableciendo, en este sentido, una diferencia con las *citas performativas*, que tomarían una prescripción de mayor *origen material* en las obras. Aunque Felipe Cussen traza distintos procesos que pasan por la poesía sonora, la poesía visual y la música electrónica, llevando

el grado de apropiación a otros ámbitos y dilucidando en lo que significaría el *sampleo*, fuera de una categoría de estudio de la que se quiere apropiar la literatura (Jorge Carrión, Rodrigo Fresán, Andrew Brown, entre otros), expone casos que funcionan de ejemplos a las *citas notaciones* dentro del campo literario:

Podríamos seguir sumando muchísimos y muy interesantes casos de apropiación literaria: la transcripción con mínimos retoques de un cancionero medieval por parte de Óscar Hahn en *Flor de enamorados*, las reescrituras que Leónidas Lamborghini hace de Quevedo o Góngora en *El jugador, el juego*, o los poemas plagados de epígrafes y alusiones de José Manuel Álvarez. En todos ellos, a pesar de que la inclusión de materiales ajenos se explicita mediante notas explicativas, comillas o cursivas, seguiremos hablando todavía de citas notacionales. (CUSSEN, 2009, p. 14)

Esta proposición de *notas explicativas, comillas o cursivas*, que en nuestro caso formarían parte de la *fuentes* de la partitura reescrita –sea que esté al frente con el nombre y libro del autor apropiado como en “[] lapoesíachilenasoyyo [”], o al final, como en algunos casos en *Debajo de la Lengua*– como procedimientos dialógicos al fondo de los textos, corresponde a una idea de aceptación de la exploración del *material ajeno* –que se mueve también en Hernández Montecinos en el ámbito de elementos paratextuales–, un laboratorio de experimentación abierto, donde rondan distintos nombres que hacen de la escritura un actividad *impropia, no-original*, un producto en mutación, al que el autor *R* incurre metatextualmente.

Sin embargo, estas *citas notacionales*, van más apegadas, como mencionamos, a una condición *textual*, donde la mezcla revela en el *objeto cultural complejo* su estrategia de creación plural. Ahora bien, en un sentido concreto, porque no es del todo un término –la *cita notacional*– que se maneje en lo textual, explica Cussen: “En los casos en que un compositor detectaba las alturas y ritmos de una obra ajena y los traspasaba a una partitura, podríamos hablar de citas ‘notacionales’” (CUSSEN, 2009, p. 13), por lo que se puede señalar que el apropiador, como si se tratara de un compositor, quiere que su partitura esté inundada de los *ritmos* de *otras* partituras y de sus mecanismos, técnicas, métodos y formas para la proposición no solo de una manera específica de *hacer poesía* dentro del siglo XXI, sino también de apropiar.

Por otro lado, la *cita performativa* fundamentaría una exploración netamente distinta a la *notacional*: “Pero mediante el *sampling* es posible capturar no solo una melodía, sino todos los matices interpretativos, el espacio e incluso la pátina de sonido que otorga la grabación; se trata, entonces, de una cita ‘performativa’” (CUSSEN, 2009, p. 13). Para Cussen solo esta última es *homologable al sampling musical* y para ejemplificarla, desde la praxis literaria, se refiere al *Quebrantahuesos* –ya mencionado en este trabajo–: “proyecto colectivo liderado por Nicanor Parra

en 1952, y que fue exhibido en espacios públicos”, en el cual es posible “leer los textos que se producen gracias a la yuxtaposición de titulares de distintos periódicos” (CUSSEN, 2009, pp. 14-15) que crean una *materialidad* con su reciclaje como idea de recorte, reconstrucción y formulación de *mezcla*, donde sus elementos de composición son rastreables en *sus orígenes materiales*. Se trata, como vemos, de un procedimiento más *radical*, equiparable al objeto de Martínez si tenemos en cuenta que está elaborado con *materiales* diversos como las fichas, las fotografías, aquellas piezas en las que se puede identificar su proveniencia *física* –fichas de la Biblioteca Nacional de Chile, o los certificados de defunción con la información exacta–.

En este sentido, existe en Hernández Montecinos la evocación al objeto de Martínez por medio del nombre “[] lapoesíachilenasoyyo [”], sin rastrearlo como fuente directa, es decir, sin dejar allí el nombre del libro y del autor –tornándolo ambiguo como sugerencia en la apropiación–, formando una réplica del ejercicio de *selección*, modificándolo para crear, de esta manera, una lógica similar al procedimiento del objeto –*La poesía chilena*–. En conclusión, el autor *R* se apropia de un objeto de objetos u *obra-libro* –acaso un poema conceptual sin *palabras*–, partiendo de su corpus para reescribirlo, por medio de *citas notacionales* a las obras integradas –desde su gestualidad *performativa, material*– de Pablo Neruda, Gabriela Mistral, Pablo de Rokha y Vicente Huidobro, las cuales aparecen identificadas como fuentes *explícitas*.

2.4 Paccha Mamma aprop(r)iada

Cada una de las cuatro reescrituras que comprenden “[] lapoesíachilenasoyyo [”] de Héctor Hernández Montecinos propone un hilo dialógico con su partitura anterior. Las interferencias de estos hilos en la hebra de *La poesía chilena* actúan como símbolos de elementos injertados en los textos que vienen del objeto de Martínez. Así, no es extraño trazar la *presencia* de Chile como espacio, la *patria*, el imaginario que el país construye desde su geografía en la nueva *selección* de Hernández Montecinos, la cual se desvincula de la de Martínez –pensando en textos escritos en las fichas y su entramado *funerario*–, por ello, cuando observamos detenidamente el nombre que Hernández Montecinos otorga a la reescritura de *Poema de Chile* de Gabriela Mistral –obra póstuma publicada en 1967–, “Chile es el nombre de mi padre”, entendemos que el *padre* funciona como un ludismo nominal y que se trata, en retrospectiva, de una reminiscencia de la *obra-libro* de Martínez. En consecuencia, el nombre arroja un puente a aquella ficha donde leemos en la parte del *texto*: “Tierra del Valle Central de Chile”, acompañada del certificado de defunción del padre

biológico de Juan Luis Martínez, lo que ocasiona una infinita *réplica* de aberturas nominales como intertexto.

Durante la revisión de esta reescritura, que comprime el libro de Gabriela Mistral en once poemas: “Yazgo”; “Libro desierto”; “Valle de la serenidad”; “Agua universal”; “Mi mar de dudas”; “Llaves para olvidar”; “Cuando termine la posmodernidad”; “El anagrama de la flor nacional de mi tristeza”; “Sagrado y herido”; “Tú de mí”, y “Mi hijo mi padre mi hermano”, vemos el recorrido geográfico, selvático, cosmogónico, que hace un sujeto poético *niño* y su madre, transformando, en este sentido, el interlocutor en hablante, aquel *niño indio* que recubre las páginas de la partitura de *Poema de Chile* de Gabriela Mistral y con el cual se genera una narrativa folclórica, popular e indigenista. Se trata del traslado del *Niño-Ciervo* por distintas zonas, como el *Padre-desierto* –en el poema *Atacama* de Mistral, por ejemplo–, un canto de interacción imaginativa, de expansión que pasa por lo popular a elementos que desembocan distintos en Hernández Montecinos. Veremos cómo el lirismo construido por Mistral permanece entre piedras, ríos, árboles, animales y, sobre todo, en la modulación de la voz del *niño* y la *madre*. Sin embargo, toda esta reelaboración va enmarcando un espacio donde la denominada *posmodernidad* en el texto aparece como presente distópico. En este sentido, “Pachamama”⁴⁰ genera la duplicación de las letras “c” y “m” en su vocablo: “Paccha Mamma”, en la reescritura de Hernández Montecinos a Mistral, lo mismo ocurre en la que realiza a Neruda –desde el título es perceptible “Simas de Paccha Mamma”–, solo que allí la connotación representativa de la naturaleza es parodiada como exceso a través de un travestismo discursivo donde aquella postura viril, de guerra y de conquista del *Canto General* se desfigura⁴¹. *Paccha Mamma*, sin embargo, también tuerce su representación estructural en los

⁴⁰ Deidad de los Incas (para las tribus andinas de América Latina se refiere a la “Madre tierra”, la naturaleza como un todo; el término adquiere la acepción a una Diosa que es celebrada, cuyo culto simboliza, por otra parte, la defensa y protección del ecosistema).

⁴¹ El viaje colectivo de la épica nerudiana cambia su paradigma en las reescrituras de Hernández Montecinos. Las subjetividades se expanden: no hay una manifestación de un *Yo* poético que pretenda ser abarcadora en ningún sentido, ni mucho menos que aborde un cuerpo natural germinal desde una data histórica. El canto enmarca el tono misceláneo de las dos poéticas. Neruda, en su ejercicio de *cronista de América*, elabora un texto que procura albergar en él *todo*. Sin embargo, esa subjetividad exacerbada, paradójica, subjetivo-colectiva, condensación de realidades mínimas y avasallantes, es contrariada en la reescritura de Hernández Montecinos. El exceso germinal nerudiano, esa *poética mítico-metabólica* de la que habla Saúl Yurkievich (1984), es el pilar habitual de su parodia. La reescritura practicada al *Canto General* está compuesta por veintisiete textos que pueden leerse de manera corrida. No hay en ellos, propiamente, un cuidado de *forma*: su construcción constituye un lenguaje en *deformación*. El hablante lírico de la reescritura se manifiesta como un sujeto travestido de voseo desdoblado, su lenguaje de la repetición articula la intervención de la escritura, donde la voz es “Bastarda y Divina”, a la vez que busca desvincularse de la imagen del *padre* en un sentido filial-literario por medio de una *lengua* que parece un tatuaje en *reverso*: “Y extrañas lenguas encontré sobre Paccha Mamma”; “Uñas y arañazos sobre el barro me hicieron infiel a mi propia lengua muerta”; “He traicionado a mi padre Hay algo entre él y yo Eso es una versión Eso soy yo Ni hijo de poeta Ni hijo de profeta Más

poemas reescritos de Mistral, los cortes en sus frases, versos cortos seguidos de otros con pausas por mayúsculas, se desvinculan de las rimas en verso libre y romances integrados en *Poema de Chile*:

Chile es el nombre
de mi padre Piensa
en él ¿qué ves?
¿me ves a mí?
¿te ves tú? Piensa
en tu lengua que
es también mi lengua
Muérdela Está llena de
horrores ortográficos Está llena
de precipicios y cuerpos
sagrados y heridos Anoche
te oí decir que
hoy seríamos un sueño
Así lo oí Así
será para los dos

(HERNÁNDEZ MONTECINOS, 2011, p. 421)

De esta manera, el primer poema “Yazgo”, entabla un diálogo donde el sujeto va confeccionando el viaje del *niño*. El ludismo al *error*, la mutación verbal de las estrofas como afonía de una lengua que parte desde Mistral, su desdoblamiento a la otra voz frente a un paisaje, ya aquí sin una presencia nominal, más allá de la delimitación de Chile⁴², donde se diluyen el Valle del Elqui, la chinchilla, el murciélago, el zorro, los campesinos, el canto de los metales, las zonas andinas, los indígenas araucanos, la voracidad de la tierra, la partida, aquello que la *madre* iba

bien la otra posibilidad” (HERNÁNDEZ MONTECINOS, 2011, p. 396). La práctica de Hernández Montecinos es precisamente la imitación satírica de un estilo. La identidad transgenética, múltiple, tentacular del hablante lírico encaja en esa misma categoría. Al travestirse la estructura, se traviste el lenguaje y, por último, el sujeto. El espacio del poema es el de una *fiesta*, una especie de celebración pagana que acaba en una resaca: “Dadme el silencio el agua la esperanza / Dadme una aspirina un anacín un panadol / para que se me pase esta resaca enorme / esta resaca enorme del porte de latinoamérica” (HERNÁNDEZ MONTECINOS, 2011, p. 417). Su deseo es el de modificar, cambiar, añadir, garabatear, introducir, hurgar: “Destrazo con espirales de navaja los mapas que alguna vez me dieron para hacerme hombre” (HERNÁNDEZ MONTECINOS, 2011, p. 397). Al *destrazar* la geografía expuesta en la partitura anterior se borra la épica histórica y, con ello, el *vocablo* –Pachamama– se rompe como espacio: “Unas manos que son como de cera y que al golpearse suenan alpmhacaphcaphamhchmpahap Quiero descubrir lo escondido Pensar tantas cosas entibia mis orejas Escucho lo que estás pensando Voy a repetirlo Voy a repetirlo para no olvidarme” (p. 397). Aunque el análisis de esta nota al pie está contenido en trabajos anteriores (MONTROYA, 2018), funciona para contraponer el resurgimiento de Pachamama –específicamente dentro del universo de Montecinos, de “Paccha Mamma”– con un horizonte diferente a la hora de explorar la partitura de Gabriela Mistral, como un renacimiento y, hasta cierto punto, la posibilidad de una *utopía* que contrarreste los fracasos de la *posmodernidad*.

⁴² En este sentido, lo *nacional* se fundamentaría más en la selección de autores a ser reescritos que en el desarrollo de un tópico en cuanto a tema como espacio del poema en Hernández Montecinos, puesto que, como es posible evidenciar, de alguna manera desaparece, aunque en una dicotomía *fantasmal* de *ausencia* / *presencia*, donde la fuente lleva al lector a ese otro *mirar*, a aquellas utopías devenidas de los imaginarios nacionales y su *figuración de lo popular* (GELADO, 2006) diluidas en la vanguardia.

observando: “–¿Qué ves mamá, que no veo / y miras embelesada?” (MISTRAL, 1967, p. 27), pareciera que en torno a esta respuesta se teje la reescritura de Hernández Montecinos en la posibilidad de atravesar la figura del *niño*, no solo explorada por Mistral en este texto, sino en su obra entera como motivo.

De hecho, sobre esta reiteración a la figura del *niño*, expresa Jaime Quezada en el prólogo a la edición de la *Poesía y prosa* de Mistral en la Biblioteca Ayacucho: “Este procedimiento de integrar a un niño como personaje en sus poemas no es materia solamente de *Poema de Chile*. En otros textos de sus libros anteriores aparece en reiterados versos este mismo recurso” (1993, p. 50). Quezada anexa que ese *niño* observa el bautismo de un *habla nacional* y un territorio entre el desierto y la Patagonia. Entonces, las figuras que Mistral menciona se ciernen sobre una historia telúrica americana como tránsito en un cruce de voces: “Pero es más la Mujer-Ruta / en sus estameñas pardas / nieta de Tahuantinsuyo / sin facciones, voz ni nada, / Mama Ocllo cargadora” (MISTRAL, 1967, p. 118). Una poética chamánica compone este arco de voces que vienen desde un pasado precolombino como exploración a su esencia: “Danos un respiro, tú, Ruta-chasqui sin paradas” (MISTRAL, 1967, p. 121). El Mensajero de los Incas –su correo– es la Mujer-Ruta en movimiento en un diálogo extendido, donde el *mirar* del *niño* construye el paisaje alrededor de la Madre Tierra. En consecuencia, además de La Patagonia, México o la geografía chilena, su travesía se mueve a través de rostros que revelan un pasado colonizado, hay en ella un desplazamiento hacia figuras mestizas que observan sus ruinas en sus lenguas: “Mamá, y no te aburres, di, / de caminar sin descanso / tierras ajenas, oyendo / ajenas lenguas y cantos” (MISTRAL, 1967, p. 202). La travesía se revela desde la historicidad ya contada como *oralidad*, reminiscencia a las deidades que Mistral trae de nuevo en los cuerpos y culturas: “Así, la escritora chilena patentiza la modernidad de su escritura, pues retoma un elemento del pasado precolombino de América y lo torna un dato del presente, proyectándolo hacia el futuro” (ECHVERRÍA, 1990, p. 558). En efecto, Mistral reescribe ese *pasado* desde su *presente*, trayendo a colisión un entramado lugares, personas, voces que se archivan en un procedimiento de apropiación. Por ello Mistral ejecuta la posibilidad de dar *nombre*, hacer germinar la historia en un libro donde se repliega la utopía americanista:

El tema de América, con sus bultos corporales de cordillera a fruto tropical, constituye no solo uno de los fundamentos de la obra de Gabriela Mistral, sino también uno de sus desvelos permanentes: pasión atenta del destino del Continente nuestro. Vocacionalmente americanista (martiana, bolivariana, sarmentiana) en emocionalidad y en sentido, en acercamiento a las realidades vivas de lo humano, lo racial, lo histórico, lo geográfico. (QUEZADA, 1993, p. 14)

Si Mistral traslada la historia precolombina en la utilización de elementos que incursionan el poema como exposición de la colonización de los pueblos andinos, en la manifestación de su fauna y flora, igualmente, su figura y obra son transformadas en *bandera, tierra, ficha y certificado de defunción* por Juan Luis Martínez, un ludismo de preponderancia interpretativa para la lógica plural de *La poesía chilena*. Esa metamorfosis, a su vez, es tomada e inspeccionada por Hernández Montecinos. En este sentido, el título que la reescritura muestra desde el *padre* –“Chile es el nombre de mi padre”– conjetura una unión alegórica con la *tierra* y el *objeto* de Martínez en un sentido *literal*, a la vez que introduce los elementos narrativos del poema de Mistral, el recorrido del sujeto por los pueblos de Chile, los cuales en la partitura de Hernández Montecinos no son nominados –aunque permanece el diálogo y el tránsito–, esta sugerencia, como la del *padre*, oscilan solo en el título como connotación atmosférica de lo *reescrito*.

El *niño*, que solo en ciertos tramos responde a la *madre* en el texto de Mistral, concatena un diálogo continuo en los poemas de Hernández Montecinos. De hecho, parece existir cierta unión entre los once poemas de la reescritura como traslación, así como la hay, también, en los poemas de Mistral, aunque sean piezas separadas. Chile, en la reescritura –como comentamos– fortalece un espacio que no es desarrollado de manera descriptiva en Hernández Montecinos, desde allí se traza una cadencia *fluvial*: “conjugado Seguimos / esas órbitas allá arriba / como si se tratasen / de un río que / sólo trae radiantes aromas” (2011, p. 425); “y afuera se / escuchaba como las olas / del mar golpeaban nuestro / bote por el que / llegábamos al océano al / Océano Dormido sobre sí” (2011, p. 428); “natural Abajo / había peces que se / alimentaban de esas palabras” (2011, p. 429), completamente distinta a la proposición *telúrica* de Mistral. En virtud de ello, el *niño-indio, niño-quechua, incaico* de *Poema de Chile* reaparece para hacer frente en Hernández Montecinos a un basural dentro del siglo XXI en un recorrido por una “Paccha Mamma” que se ve como rescate utópico:

Mi niño no quiso
 más estar allí y
 nos fuimos donde las
 aguas son reales y
 utópicas Conozco ciudades elementales
 donde yo no tendría
 ningún nombre le decía
 al acariciar su hermoso
 cabello He respirado en
 casas pequeñas y estornudado
 en grandes metrópolis pero
 él me preguntó ¿De
 qué sirve una letra

que no suena? Y
 entendí que toda mi
 vida había vivido de
 noche y más aun
 que todas mis noches
 estaban llenas de sueños
 Caminábamos sin decirnos nada
 pero nuestros corazones derribaban
 todos los árboles que
 los hombres habían plantado
 para creerse en tierra
 firme hasta que llegamos
 a una ciudad donde
 una vez vivió el
 hombre de agua Estaba
 llena de impulsos y
 comerciantes y entre cada
 casa había tantos pasos
 como para alejarse dándose
 la espalda sin volver
 a mirar jamás el
 calendario Unas mujeres tejían
 hermosos algodones de carbono
 y otras lanas de
 hidrógeno Otras hacían juguetes
 con oxígeno y nitrógeno
 La ciudad era hermosa
 y en medio había
 un río que arrastraba
 radios tristes computadores desolados
 teléfonos deprimidos Ese río
 tenía un nombre y
 ese nombre tenía el
 inicio y el final
 de una época Esta
 es la primera vez
 que el libro y
 quien lo lee son
 uno y mismo Arrojadlos
 en una soledad que
 es más grande que
 todos los habitantes del
 mundo Una soledad llena
 de aire muerto que
 se mete por la
 nariz como una mano
 cadavérica con un reloj
 de arena quebrado por
 la mitad más todo

(HERNÁNDEZ MONTECINOS, 2011, pp. 433-434)

Esa marca *fluvial*, de un paisaje que parece escapar de *nombre*, como si tales ciudades
 hubieran sido demolidas, atravesadas por un *río* que lleva en él los aparatos de nuestra época:

computadores desolados, teléfonos deprimidos. Es decir, el poema se construye para el *futuro* como anunciación –a la vez que entendemos el proceso en retrospectión por la práctica de la reescritura–, de allí que sus *aguas utópicas* sean la imagen de una catástrofe donde hasta las máquinas *sienten*. Sin embargo, hay cierta belleza como una proposición de trascendencia: todo lo peor allí ya pasó, el río es el *inicio y final de la época*. En él, en tanto símbolo, la reescritura funciona como horizonte de intertextos –en réplica gestual en Martínez por la *selección* de Mistral, y en esta última por la modificación de la narrativa, estructura y mutación de *Poema de Chile*– para dejar en ella un *tiempo presente* que observa hacia el futuro. El sujeto intenta adelantarse a la distopía y desde allí no es pesimista. La tierra, que en Mistral se erige como el *padre*, los metales, el *desierto*, en fin, el *padre* como espacio, casi sacramental: lo mismo que en el objeto de Martínez, la ficha –del padre biológico, cuyo *texto* está lleno con la frase “Tierra del Valle Central de Chile”– y la bolsita de tierra, aquí es el agua que arrastra la época y sus máquinas. La Madre Tierra, música de la raíz y el habla en Mistral, ejerce un molde en traslado temporal al *presente* del autor R. “Paccha Mamma” –duplicada en grafía– pasa a ser el *espacio* de una utopía distinta frente a la destrucción de los sistemas de producción económica devenida de los gobiernos actuales, un lugar contra el fracaso de la *posmodernidad*, recordando que el título del texto se refiere a la disolución de esta última: “Cuando termine la posmodernidad”.

¿Por qué partir del objeto de Martínez para reescribir estos espacios?, ¿cuál sería la forma de utopía para la actualización de un *clásico* en una sociedad carcomida por el capitalismo, la tecnología y la globalización?, por un lado, esa utopía se vuelve ecológica, integral –como veremos a la hora de apropiarse de los manifiestos de Roberto Piva– y, comprime en su *idea*, los *residuos simbólicos* del siglo pasado como *escrituras*, a la vez que los *residuos físicos* del nuevo siglo potencian su reflexión. Así, la configuración de una mecánica de apropiación contiene una utopía en tanto doble experiencia de la (neo)vanguardia y, en este caso, de poetas más canónicos, incluso Premios Nobel (Neruda-Mistral), los cuales, en su estela, fluctúan en el pasado con Juan Luis Martínez, artista visual, anomalía del canon, a través de un *objeto* –*La poesía chilena*– donde la *escritura* se torna distinta, *material*.

Quizá la particularidad de la *selección* es la proposición de su cierre como *espacio nacional* en desvío (Mistral-Huidobro-De Rokha-Neruda) y abertura (Martínez), todo en ella es *escritura intervenida*, pero también utópica. Ahora, nos preguntamos –pensando en los procedimientos de *Debajo de la Lengua* y “[...] lapoesíachilenasoyyo [”–, ¿cuál es y hacia dónde va esa utopía dentro y

fuera del proceso de reescritura?, ¿hacia la revisión y composición de una *poesía latinoamericana*?, ¿hacia una conciencia de la tierra?, ¿hacia una mirada sobre el esfuerzo de lo que significa la poesía en la actualidad?, ¿hacia la fundación de una escritura múltiple como figuración de aquel poema *abarcador*?, ¿hacia el reconocimiento de ese *otro el mismo*?, ¿América Latina –o Chile– es su *escritura poética* como exploración?, ¿es, esa utopía, una invitación a generar apropiación sobre las tradiciones poéticas nacionales de los países de América Latina?, ¿generar archivos de lectura para producir *presente* con el pasado?, ¿sepultar la idea de un *autor único*, de una *propiedad* sobre las obras de arte?, formulamos estas preguntas no solo a través de los temas tratados en los poemas, sino de lo que hemos venido observando en esta investigación, puesto que todo forma un conglomerado de significantes en los que se debate, al fondo, la apropiación.

Podríamos decir que la construcción del *continente* en un poema *abarcador*, *nacional* desaparece en Hernández Montecinos partiendo de las reescrituras a Mistral –lo mismo que en las de Neruda–, ese espacio, podría verse, ya de manera posterior por medio de las *escrituras* apropiadas como fuentes en *Debajo de la Lengua*, todas provenientes de América Latina, por ejemplo; las cuales, en la *Línea de Año Cero* –siglo XX– como nomadismo estético transportan un sentido *político*, desde los materiales de producción de algunas de estas nuevas escrituras – editoriales cartoneras, festivales independientes– hasta sus temas tratados como problemáticas de cada territorio: su palimpsesto y montaje de autores y formas viaja entre jerarquías que desaparecen (veremos desde un poeta *nuevo*, hasta uno como César Vallejo figurar en las partituras reescritas) para la creación de una obra por medio de otras como orden de un espacio que responde a la presentación de un corpus interno, dinámico, elaborado con textos que provienen de *otro lugar* pero de determinados países para generar una *escritura en comunalidad*.

2.5 Chile: el luto replicado

El anclaje en *presente* potencia la actividad de la reescritura del autor *R* como una técnica apropiacionista al objeto de Juan Luis Martínez y sus fuentes seleccionadas en un juego de *réplicas*. Se trata de un movimiento en diálogo y, como hemos dicho, en el caso de Gabriela Mistral, no tan *estructural* en los poemas, a partir de una construcción desde la *diferencia* en aras de formar la narrativa de un presente *expansivo* a un espacio distópico como fracaso de la *posmodernidad*. Es preciso ser explícito en este marco distópico, puesto que lo que mueve como *utopía* en las partituras

seleccionadas se concatena en tanto contenido en *desvío* en las reescrituras de Hernández Montecinos. En los casos de Pablo Neruda y de Gabriela Mistral, solo el primero –de las cuatro reescrituras de “[] lapoesíachilenasoyyo [”– es parodiado, incluso, como hemos señalado, travistiendo el *discurso épico y mítico* del *Canto General*, en una especie de renuncia hacia esa *forma* trazada por un *padre* que parece *estar y no estar* en el doblez de los poemas. En efecto, cuando se lee a Mistral, el *modus operandi* de la utopía americana sumergida toma un horizonte distinto, no obstante, pese a la transformación, no existe una *parodia*. De hecho, esa traslación del tiempo hacia una desembocadura *posmoderna* le otorga otros significados a toda la “ahpmhcaphcahpamhchcmpahap” (HERNÁNDEZ MONTECINOS, 2011, p. 397) volteada, desfigurada de la reescritura a Pablo Neruda como introspección al paisaje de los pueblos americanos: la “Paccha Mamma” en Gabriela Mistral es una salvación de la época.

Ahora bien, no todos los *moldes* vistos como *estructuras* de la partitura anterior son modificados. Como hemos podido percibir, estas construcciones en Gabriela Mistral y en Pablo Neruda cambian. No ocurre así, por ejemplo, desde la fisionomía numerológica de los textos: “La gran visión de los siete cielos gramaticales” –reescritura a *Altazor* de Vicente Huidobro– y “La última luz del luto” –reescritura de *U* de Pablo de Rokha–, donde Hernández Montecinos, a partir del *molde* del texto de estas partituras, constituye, en el primer caso, la división de *Altazor* como días genésicos, evocando los siete cantos de la obra: “La Aparición del día 1”; “La Aparición del día 2”; “La Aparición del día 3”; “La Aparición del día 4”; “La Aparición del día 5”; “La Aparición del día 6”, y “La Aparición del día 7”. No obstante, antes de que sean presentados estos días genésicos, hay siete poemas: “La mentación de los centinelas”; “A ustedes les hablo”; “Que subimos en paracaídas”; “Me entró por la mano hace doce años”; “Fuego paralelo”; “Fuiste quien me ató a la noche como un nudo”, y “Seré uno de ellos”. Ahora bien, la figuración del *número* se tuerce en la frase: “HAYUNTOTEMDECRISTALENMILENGUA” para dar inicio a los días, cuya naturaleza verbal encaja más en el patrón *creacionista* huidobriano, mientras que los poemas anteriores funcionan desde la utopía del escritor futuro, textos como “A ustedes les hablo”⁴³, que conectarían con lo acontecido en esa misma proyección de las reescrituras hechas a César Vallejo.

⁴³ “Sí / a ustedes les hablo / poetas del futuro / niños niñas jóvenes vida / el mundo está hecho para que no sueñen / para que su presencia sea una sobra a lo largo de la / lengua / y nada se prolongue desde sus corazones estrellados / pero ustedes existen / yo los conozco yo los he leído / librando una pelea anónima y planetaria” (HERNÁNDEZ MONTECINOS 2011, p. 484).

Se trata, en fin, del *dobleces escritural* (MONTROYA, 2018) al que ya nos hemos referido. En este sentido, de la frase en cuestión se parte a una división donde parecen estar por delante las operaciones de Hernández Montecinos y por detrás las de Huidobro, su escritura refundida en reflejos:

[HAYUNT
 OTEMDE
 CRISTA
 LENMI
 LEN
 GU
 A]

(HERNÁNDEZ MONTECINOS, 2011, p. 503)

INUYUNI
 OTEMDE
 CRISTA
 LENMI
 LEN
 GU
 A]

(HERNÁNDEZ MONTECINOS, 2011, p. 504)

Volvemos a atender este punto, puesto que estos dobleces se desplazan en las reescrituras de Pablo Neruda, Vicente Huidobro y Pablo de Rokha, no así en la de Gabriela Mistral. En esta última, es como si la presencia de su partitura ya estuviese explorada en la teatralidad del diálogo con las figuras de la *madre* y el *hijo*. Aunque no es nuestra intención en este trabajo entamar una comparación entre los cuatro procesos, a partir de los análisis que ya hemos elaborado es posible llegar a algunas conclusiones como semejanzas o diferencias. En virtud de ello, la exploración al concepto de “Paccha Mamma” que hemos visto en las reescrituras a Mistral y a Neruda, se reitera en las de Vicente Huidobro, inclusive como descomposición del vocablo, tal cual ocurre en la *parodia* a Pablo Neruda. La acumulación del paisaje, aquella efervescencia natural, marítima, cosmogónica, *romántica*, pasa a convertirse en “pacmhcac hcaaamp hcp paachmacp” de nuevo:

Paccha Mamma es un ruido acumulativo y nocturno
 que está muy adentro de cualquier ciudad
 y más debajo de las ropas
 y más cerca que la muerte
 ella se oye como un pacmhcac hcaaamp hcp paachmacp mh p hac m pa
 cmmaph h

(HERNÁNDEZ MONTECINOS, 2011, p. 490)

Esto es de extrema importancia, porque en el segundo caso de reproducción del *molde* estructural de la partitura que es, como ya apuntamos, “La última luz del luto” –reescritura de *U* de Pablo de Rokha–, los cien fragmentos divididos en números del poema-collage se desplazan fuera de esa concepción de “Paccha Mamma”, emulando más un poema-máquina. En consecuencia, Hernández Montecinos extrae la misma *forma* del poema de Pablo de Rokha a un *molde* más *fidedigno* a la partitura reescrita que en los otros tres procedimientos de “[lapoesíachilenasoyyo [”]. Cada uno de los cien fragmentos que corresponderían a la segunda parte de *U*, libro dividido en tres partes con un poema inicial titulado “Señales al hombre futuro”, son intervenidos por Hernández Montecinos en un paralelismo hermético con el estilo *imaginativo*, *onírico*, que corresponde a los libros [*guión*] y [*coma*], trasladando sus *personajes*, sus figuraciones y sus exploraciones estéticas a este texto. Si bien esto ocurre en los otros tres procedimientos –recordemos que “[lapoesíachilenasoyyo [” es una de las partes finales de [*coma*]-, aquí es más evidente porque existe una transposición de un contenido mayormente político como desplazamiento desde el *yo* de Pablo de Rokha y el Chile de principios del siglo XX hasta el Chile de Hernández Montecinos, más adelante volveremos sobre esta cuestión. Como *cita notacional*, el nombre del texto extrae un verso del propio poema de Pablo de Rokha –“La última luz del luto”– y es, a su vez, una *evocación* al funcionamiento lúdico-funerario de la caja de Juan Luis Martínez.

Al final, y en esto concordamos plenamente con la opinión de Matías Ayala (2010) cuando afirma que *La poesía chilena* declara la muerte sobre sí misma, es decir, el objeto de Martínez entierra la *tradición*. Por ello, quien la *hurga*, quien la *reescribe*, quien parte de esa *urna material* para la observación de sus *cadáveres textuales* (Cristina Rivera Garza), dando una lógica distinta a la *selección* de Juan Luis Martínez como *autor-curador* y organizador de *materiales* a través de *citas performativas*, hará que sus ejercicios colisionen en esas *citas performativas* para por medio de ellas generar *citas notacionales*. La cuestión es que no solo se afirma una *muerte simbólica* en el objeto de Martínez, sino un traspaso a otro registro poético a partir de técnicas signadas por la *neovanguardia*. En este sentido, la *réplica* de Hernández Montecinos plantea un diálogo con la noción de *patria-padre-bandera* –sepultada en la caja–, a la cual se refiere Matías Ayala:

La analogía no es arbitraria: la patria. La palabra “patria”, etimológicamente, es “la tierra de los padres”. Los muertos son enterrados y el territorio es –junto a la idea de “una cultura”, “un lenguaje”, “un pasado compartido”– una de las figuras principales de la nación. En esta última afinidad reside, probablemente, la fuerza extraña que adquiere este volumen. Por otra parte, como se sabe y *La poesía chilena* lo sugiere, el Estado –su burocracia, el requerimiento de alfabetización y la letra impresa– también son requisitos

indispensables para la voluntad de “identidad cultural” y “tradición literaria” que la nación necesita. (AYALA, 2010, p. 197)

Por ello, la *selección* de las reescrituras de Hernández Montecinos tendrá a Chile y lo *nacional* como centro, al menos en su mayoría –exceptuando *Altazor*– en un sentido *explícito*, en tanto *territorio* y espacio *político* del sujeto, sin embargo, con otros significados en su *presente*, y no desde una imagen-postal, la búsqueda vendría más hacia la intervención propiamente de la *tradición nacional* que al *tema* de estas escrituras como formas en las que impera lo *nacional* en el desarrollo textual. Asimismo, Matías Ayala apunta que la transgresión otorgada por la idea de *vanguardia* a este pasado “rápidamente es absorbida por la tradición, perdiendo esa juvenil actitud desmitificadora” (p. 2010, p. 199). En este sentido, Martínez se vuelve, posteriormente, centro de un proceso de apropiación que lo deja como *estela* de la poesía chilena al estar *reescrito* con sus mismas *citas performativas*. Es, al final, un procedimiento de luto duplicado a través del cual comienzan a emerger lecturas diferentes, *utopías* mixturadas de los autores seleccionados con otros contenidos en Hernández Montecinos. Ahora bien, volviendo a Pablo de Rokha, el autor más marginado de este grupo de poetas reescritos –no olvidemos que Pablo Neruda y Gabriela Mistral obtuvieron ambos el Premio Nobel de Literatura y que Vicente Huidobro fue uno de los poetas más sobresalientes de la vanguardia en lengua española–, respecto a lo cual Naín Gómez expone: “En varios trabajos he insistido en subrayar la marginalidad en que fue instalado Pablo de Rokha dentro de nuestra literatura (latinoamericana, chilena) y, más todavía, dentro de nuestras vanguardias” (2018, p. 14), ratificando la ausencia de Pablo de Rokha en las antologías sobre vanguardia latinoamericana del siglo XX, como también en estudios sobre el tema.

Igualmente, Carlos Díaz Loyola –nombre de pila de Pablo de Rokha– es uno de los poetas más sobresalientes de la tradición chilena, obteniendo el Premio Nacional de Literatura tardíamente en 1965. Estuvo altamente ligado al movimiento Comunista, es posible evidenciar esto en la mayor parte de su obra, sobre todo en la escrita después de 1930. Como a los otros poetas de la *selección* de Martínez reescritos por Hernández Montecinos, Walt Whitman fue una de sus grandes influencias⁴⁴, la formulación de una epopeya, de un poema inabarcable, desmesurado, una escritura

⁴⁴ Nos detenemos aquí para resaltar esta idea del *poema abarcador* que veníamos hablando desde Pablo Neruda y que pasa también por Gabriela Mistral, proveniente de esa figura del poeta de la *democracia* extendida desde Walt Whitman, el cual, como bien se sabe, era también admirado por Vicente Huidobro. Sobre este asunto específico Andrés Morales escribe un texto titulado “Walt Whitman en la poesía chilena del siglo XX” (1999). Allí Morales señala las marcas en estos autores como influencia del norteamericano, mencionando, por ejemplo, sus formas en *Poema de Chile* de Mistral y en *Altazor* de Vicente Huidobro, hasta desembocar en figuras como la de Raúl Zurita en generaciones posteriores como rescate y apego a Whitman.

desinhibida, utópica, surreal, fragmentaria, con figuraciones a lo *popular*, son parte del proyecto estético de Pablo de Rokha –el cual puede establecer bastante semejanza con el de Hernández Montecinos, sobre todo por esta escritura *desinhibida*, utópica–. En nuestro caso concreto a estudiar: *U* (1926), los textos construyen una atmósfera devenida del futurismo como evocación a la máquina, a la vez que generan imágenes de carácter surrealista; los poemas funcionan aquí como *cortes*, pequeñas unidades que van dando sentido a una propuesta que parte, a su vez, de caracteres numéricos en el contenido hacia una hibridez verbal. Para Naín Nómez, esta obra, junto con *Satanás*, comprende los libros más sobresalientes del período rokhiano de 1926 y 1927, donde también se incluyen los textos *Suramérica* y *Heroísmo sin alegría*. José Miguel Curet Arana, en su tesis doctoral titulada “Pablo de Rokha: vanguardia y geocrítica. La poesía de *U* (1926) y Carta magna de América (1949)” (2015), apunta sobre un *dinamismo* en las páginas de *U*, el cual funciona desde la formulación de una *utopía al hombre futuro*: “como reacción al inmovilismo, alternancia y recurso de protesta contra el estado, rebeldía contra la identidad impuesta, el poder dirigente, la burguesía, la oligarquía, el capitalismo y el imperialismo colonizador” (pp. 274-275). Se es partícipe, en este sentido, de una escritura en *contradicción* con los espacios de la modernidad –como del nuevo *sujeto* que la compone–, por medio de una enunciación donde el poema emula el espacio público, los *aeroplanos*, los carros, el tráfico, en una voz descompuesta en los sonidos de la urbe, la cual convive con una exploración de un *yo abarcador* al mismo que tiempo que desintegrado:

Las imágenes de *U* refieren a un mosaico fragmentado y contradictorio de la modernidad porque el habla es yo discriminado por el estado político que lo contiene y poseído por el sistema sociocultural del cual forma parte. La identidad del hablante surge en unión orgánica con ese mundo nuevo contradictorio. (CURET ARANA, 2015, p. 262)

Ese *mosaico fragmentado* poseerá “el devenir mundial como imagen, solo como imagen / siento, pienso y expreso en imágenes irremediables” (De Rokha, 1926, p. 11), intentando hacer del lenguaje una *totalidad*: “también como Dios, sí, como Dios en el alarido del hombre sublime” (p. 12), desde la cual naturaleza, la máquina y el progreso se intercalan en imágenes como un código surrealista, *movedizo*: “palomas de cemento”; “gargantas eléctricas”; “el animal de ladrillo se pone condones iluminados”; “la paloma automática del anuncio”; “árbol de hierro”; “la araña telefónica”, donde lo *mecánico* aparece y reaparece continuamente: “la belleza mecánica”; “la locura mecánica”, propiciando esa *contradicción* que menciona Curet Arana. Esta, a su vez, se mixtura con nombres y personajes específicos –Gandhi, Lenin, John Rockefeller, Picasso, Joyce,

Lenin, Einstein, entre otros— de la ciencia, de la economía, de la religión, del arte, de la política y de la publicidad, la mayoría instaurados en el *ideario* de la entrada del siglo XX:

Ford echa dólares,
 sangre de ciudades poligonales y acero
 a tubo idiota de la actividad,
 y, por la rajadura inferior del comercio van saliendo automóviles.
 Van saliendo automóviles
 y automóviles
 y *automóviles*
 y AUTOMÓVILES,
 con la continuidad de la gotera en los patios clínicos,
 automóviles
 iguales y horribles,
 con tongo, con testículos, con sebo de burgueses incontestables y hediondos,
 con toda la imbecilidad de la máquina democrática (DE ROKHA, 1926, p. 14)

Como es posible observar, hay una crítica directa a la producción en masa generada por el capitalismo, sin embargo, el poema absorbe y vomita la *serie* publicitaria de las máquinas, las cuales no solo se ven desde un punto de vista *material*, sino también desde la falacia de los sistemas políticos “democráticos” como máquinas fracasadas. El poema en sí mismo, da manera mordaz, hace de su sonoridad elidida ese tránsito *eléctrico*, petroquímico. No obstante, el sujeto pretende crear mediante su forma un espacio crítico para el porvenir, del cual se espera algún *cambio* de lo mostrado en un recorrido que busca ser universal: *Yanqulandia* (Estados Unidos), Valparaíso, Tokio, Londres, París, Berlín, Holanda, por nombrar algunas de las regiones a las que se refiere el poema. En este sentido, Pablo de Rokha despliega un mapa de crítica a la globalización, donde las *clases obreras* permanecen desplazadas con los más pobres: *mineros, zapateros, carpinteros*, frente a las clases dominantes, dotando el artefacto poético de un sentido *crítico-utópico* y revolucionario al hombre futuro:

Con este lenguaje nuevo pero compartido con la voz poética propondrá su lugar utópico, su tiempo sin tiempo en el cual resguardarse de los avatares y sufrimientos que le causa el mundo que ha creado con su palabra. Con la formulación de su utopía pretende evadir la realidad dolorosa que ha proyectado al delinear su estilo como producto de su sociedad. (CURET ARANA, 2015, p. 265)

El estilo del libro *codifica* la sociedad global del momento, que pasa desde los espacios locales hasta los continentales, donde el sujeto discurre lo que *observa* en la modernidad instaurada. Ahora bien, pensar en el análisis de este entramado, en su traspaso como apropiación a partir de la reescritura de Hernández Montecinos, ya no solo, como expusimos, desde el *molde*, sino desde un contenido que al modificarse ocasiona nuevos *desvíos* a la partitura rokhiana. ¿Qué ocurre con el lenguaje maquinal cuando es reelaborado?, ¿adónde emergen las *utopías* o los reflejos de esa

modernidad malograda?, la reescritura se inicia, de hecho, mostrando su *doble*z, dejando aparecer como *cita notacional* la voz de Pablo de Rokha, a partir de dos poemas centrados y en mayúsculas que luego se invierten en el juego de espejos, como el ejemplo de Huidobro anteriormente citado:

FLOTA UNA VELA ENCENDIDA
DENTRO DE UNA ÁNFORA FÚNEBRE
NO VEO CENIZAS
SINO CIENTOS DE HOMBRES Y LIBROS

UNO DE ESOS HOMBRES ES HOMÓNIMO
CON LA ÚLTIMA LUZ DEL LUTO EN SUS MANOS

SEÑUELOS AL NOMBRE PASADO
DE QUIEN ESCRIBIÓ EL LIBRO NO LEÍDO

(HERNÁNDEZ MONTECINOS, 2011, p. 445)

FLOTA UNA VELA ENCENDIDA
DENTRO DE UNA ÁNFORA FÚNEBRE
NO VEO CENIZAS
SINO CIENTOS DE HOMBRES Y LIBROS

UNO DE ESOS HOMBRES ES HOMÓNIMO
CON LA ÚLTIMA LUZ DEL LUTO EN SUS MANOS

SEÑUELOS AL NOMBRE PASADO
DE QUIEN ESCRIBIÓ EL LIBRO NO LEÍDO

(HERNÁNDEZ MONTECINOS, 2011, p. 446)

Evidenciamos, de nuevo, la reiteración a un discurso funerario que se repliega al objeto de Juan Luis Martínez, pero este espacio del *luto*, además, se da desde una figura que se ve *igual a sí misma* al doblarse⁴⁵, *aquél* nombre del pasado –valdría decir *marginado* de la tradición– quien escribió un texto que se está revelando ahora por medio de la reescritura. Hernández Montecinos busca traer la figura de Pablo de Rokha, su *arquitectura volcada* en dos poemas que harían de reverso a la partitura del inicio de *U*: “Señales al hombre futuro” y su primera parte, puesto que luego se inician los cien textos numerados como fragmentos –tal cual ocurre en *U*–, haciendo más evidente el *molde* estructural desde el cual se parte. Así, en el segundo poema, también como *doble*z en “La última luz del luto”, hay un cuestionamiento, ¿quién de los dos debe iniciar la *escritura*?,

⁴⁵ Cuando se traza esa figura de Homónimo, en verdad se refiere a aquella “Historia de la H] sordomudolettra [”albergada en esa graffía como alter-ego del mismo Hernández Montecinos –“Hache sobre hache es una escalera por la cual Homónimo podrá entrar y escribir La Divina Revelación” (2011, p. 67)– y la cual, aquí, se expande hasta De Rokha como ludismo intertextual.

de tal manera que el *fantasma de la vanguardia* –y aquí volvemos a la categoría de Damián Tabarovsky– no deja de estar presente, sino que, incluso desde su *funeral figurado* en el objeto de Martínez, aparece:

HUMILDEMENTE PONDRÉ MI CABEZA
BAJO LAS MANOS EN ALTO DE LA FATALIDAD
PARA QUE ELLA SEPA QUIEN DE LOS DOS

DEBE ESCRIBIR
CREO EN UNA MUERTE QUE NO EXISTE

YO PENSÉ QUE LA VIDA ERA MÁS CORTITA
SOY GESTO SOY VIOLENCIA

(HERNÁNDEZ MONTECINOS, 2011, p. 447)

HUMILDEMENTE PONDRÉ MI CABEZA
BAJO LAS MANOS EN ALTO DE LA FATALIDAD
PARA QUE ELLA SEPA QUIEN DE LOS DOS

DEBE ESCRIBIR
CREO EN UNA MUERTE QUE NO EXISTE

YO PENSÉ QUE LA VIDA ERA MÁS CORTITA
SOY GESTO SOY VIOLENCIA

(HERNÁNDEZ MONTECINOS, 2011, p. 448)

El poema expone la *cita notacional* que compone uno de los versos de Pablo de Rokha en el poema posterior a “Señales al hombre futuro”, donde expresa: “Soy gesto, soy violencia, soy muy mundo elocuente; / además, no tengo sentido conceptual” (DE ROKHA, 1926, p. 12). Asimismo, es interesante pensar que estos dobleces siempre se dan siguiendo un hilo en mayúsculas, como si ese *fantasma* de la partitura anterior quisiera *afirmarse, mostrarse*, incluso partiendo de las fuentes en los títulos de cada procedimiento. El poema en Hernández Montecinos devendrá también en máquina, pero una máquina de la que nace un *jardín codificado* de sus libros como alegorías a su *presente* en el estado neoliberal chileno. Por ello, es interesante observar el *desvío* a un poema *universal, revolucionario* en su *utopía* que parte del discurso marxista-leninista como un cambio *social* de las masas (Pablo de Rokha), para entrar a un espacio donde la *máquina* se mueve desde el silencio, la *sordera* y la *alteridad* en subjetividades que traspasan el poema para materializar los *símbolos* de su tiempo (Hernández Montecinos). En este sentido, el epígrafe inicial de la reescritura, perteneciente al libro *Caosmosis* de Félix Guattari, es esclarecedor:

Son las máquinas estéticas las que, en nuestra época, nos proponen los modelos relativamente mejor realizados de esos bloques de sensación susceptibles de extraer sentido pleno a partir de todas esas señaléticas vacías que nos invisten por todas partes. Es en el maquis del arte donde se encuentran los más consecuentes núcleos de resistencia a la apisonadora de la subjetividad capitalística, la de la unidimensionalidad, del equivaler generalizado, de la segregación, de la sordera a la verdadera alteridad ¡No se trata de tener a los artistas por los nuevos héroes de la revolución, por las nuevas palancas de la Historia! El arte aquí no es solamente obra de los artistas patentados, sino que también de toda una creatividad subjetiva que atraviesa las generaciones y los pueblos oprimidos, los guetos, las minorías. (HERNÁNDEZ MONTECINOS *apud* GUATTARI, 2011, p. 443)

Se propondría, desde esta lectura a Guattari, la modificación de un paradigma central que viene atravesado por el proceso de la reescritura, una especie de vuelta a la *emergencia caótica* donde la máquina estética debe plantearse otra ontología. Sin embargo, esa nueva *ontología*, en lo que podríamos denominar como una subjetividad exacerbada, parece difícil de *entender*, su hermetismo viene de una *ruina* sobre otra *ruina*. Y esa otra *ruina* no solo se abre para llegar a De Rokha, sino a la obra del mismo Hernández Montecinos como extensión, desde allí pueden verse aquellos símbolos ya trazados [*guión*] y que continúan en [*coma*]. En consecuencia, la fuerza nominal que abarca “[*lipoesíachilenasoyyo*]” como operación apropiacionista se radicaliza al observar que sin desentrañar esos códigos, ya expuestos en la obra de Hernández Montecinos con anterioridad –al menos si se empieza en orden cronológico con la publicación de [*guión*] y [*coma*], como también en la secuencia que ejercen los textos completos en la trilogía de *La Divina Revelación*–, sería complejo para el lector entender lo que esta narrativa evoca:

Las palancas que mueven los señuelos de la historia
y las proezas del mundo abrieron el cielo
para que los pájaros pudieran recordar
que del **Árbol del Mundo** también cayeron
lenguas de fuego que hablaron toda la noche
mientras **la Manicomia** se incendiaba
y el **Fuego Paralelo** los convertía a todos
porque en el **Río de los Huesos** nadie pudo meterse
a lo sumo se miraba la Luna partiéndose por la mitad
como las pelucas del Diablo
como la historia de la última historia
como la historia de la caída de todas las letras

(HERNÁNDEZ MONTECINOS, 2011, pp. 450-451)

Hemos marcado en negrita estas referencias a las que se suman, por ejemplo: “las hermanas carnívoras”; “las tres Marías”; “María Thalía”; “María Lynda”; “Walter González Soto”; “Ajún”; “Perra universal”; “Homo Bestia Machina”; “Homónimo”; “La Virgen de las Mariposas”, entre otras. En efecto, la operación entrañaría el nivel inicial de apropiación de Hernández Montecinos al objeto de Juan Luis Martínez, de este a los autores seleccionados por Juan Luis Martínez en un

juego de *réplicas*, el *desvío* hacia otras escrituras que no son las planteadas por las fichas del objeto y, finalmente, sus reescrituras, solo que como es posible apreciar, el autor *R* en estos casos buscaría dar un puente desde la tradición poética chilena a su misma *obra*, allí posee completo sentido pensar en un *yo* y una subjetividad expansiva por medio de la obra de otros. En consecuencia, la figura autorral acabaría reafirmandose más que en *Debajo de la Lengua*. Un ejemplo más puntual sería analizar el fragmento número 95 de la reescritura y compararlo con uno de sus orígenes en “Historia de la H] sordomudolettra [” en [guión]:

*Antes me llamaba María Thalía
pero antes me llamaban Walter González Soto
ahora soy una constelación
por eso acompaño a los que escriben
encerrados en sí mismos
como yo lo estuve en la Manicomia
recuerda la Perra Universal*

(HERNÁNDEZ MONTECINOS, 2011, p. 469)

A mi mamita le dijeron
que hay que extirpar el cáncer de raíz
y mataron a su hijo izquierdo
yo me salvé porque era una estrella
Yo no me llamo Walter González Soto
aparezco en la noche como si fuera de televisión
me conocen por María Thalía
mi síndrome es fatal

(HERNÁNDEZ MONTECINOS, 2011, p. 89)

Ya en el capítulo uno nos referimos al espacio de la *Manicomia* desde una performance que va unida con la reescritura, sin embargo, la *Manicomia* funciona como escenario de desarrollo de la voz del *sordomudoniño* en *posdictadura* dentro del Chile neoliberal. Esto, según lo refieren Biviana Hernández y Francisco Simon en su texto “La mala leche que los parió: ciudadanías neoliberales en la poesía chilena del siglo XXI” (2015), en el cual los investigadores apuntan la fuerza política de los medios de comunicación atravesada en los sujetos de [guión] como un “delirio esquizo de la pantalla” (HERNÁNDEZ; SIMON, p. 223), donde la *violación*, el *incesto*, el *aborto* y la *tecnología* tejen un correlato que acaba travestiendo los textos. Travestimiento que hemos visto operar en medio de las reescrituras de Neruda como *parodia* y en la de Pablo de Rokha como reminiscencia a este fragmento anterior que nos lleva, a su vez, al *correlato* político del Chile en *posdictadura*.

En consecuencia, cada una de las figuras trasladadas como *símbolos* de ese *jardín codificado* traerán consigo una *escritura* que se reitera a sí misma desde el proceso de apropiación.

Incluso, desde el mismo espacio de la reescritura de Pablo de Rokha son establecidas conexiones con las otras reescrituras: “Paccha Mamma me lleva al Teatro Tiempo / afuera los artistas celebran el fin de la posmodernidad / mientras les suenan las tripas” (2011, p. 464); “El tótem de cristal / emerge como hito en mi propia lengua / y en él se refleja el nuevo día” (2011, p. 464), la primera cita iría conectada con la reescritura a Gabriela Mistral y la segunda con la reescritura a Vicente Huidobro. Igualmente, esa narración abierta al Chile neoliberal es ejecutada como extensión del fracaso de la *modernidad* de Pablo de Rokha a una *posmodernidad* que busca *acabarse*. Sin embargo, la exposición del capitalismo en tanto centro aparece, como también la imagen de la *dictablanda*, lo que harían de este proceso de reescritura el más histórico-político:

La Bestia sentada en su escritorio virtual
 observa en su bola de valores
 como los hombres aman esa pistola
 que dispara luz de sangre sobre los signos de barrotes
 que llevan en el corazón
 tantos códigos tantas tarjetas tantos dígitos
 sólo para saber cuántos millones de cadáveres viven en mi país

(HERNÁNDEZ MONTECINOS, 2011, p. 453)

Vemos en este fragmento indagaciones a un espacio *cerrado*, *mercantilizado*, un país de muertos desde el cual se ve resurgir el espectro de la dictadura como hurto y negocio: “La dictablanda se roba de la Cordillera Blanca / hasta el Pozo de los Lamentos / los vende al mejor devorador” (HERNÁNDEZ MONTECINOS, 2011, p. 456). El aura continental y *universal* de *U* se diluye en la historia reciente de Chile, su *utopía* como fin de la *modernidad* es, en este sentido, la autorreflexión de una escritura encriptada y codificada en sí misma que busca el fin de lo que transcurre luego de esa modernidad como *posmodernidad*. En conclusión, el *yo* manifestado por el autor *R* hace de las partituras apropiadas un terreno para hablar en su propio *lenguaje*, siempre evocando los *moldes* o *estructuras* (Huidobro-De Rokha), deshaciéndolos (Mistral) o parodiándolos (Neruda) para la configuración de un procedimiento que lleva en su embrión (Martínez) no solo una *selección*, sino la *técnica* de ejercer la apropiación como espacio futuro para reconstruir la tradición poética chilena y modificar las *utopías* que vienen desde la vanguardia.

CAPÍTULO III

3.1 Roberto Piva transcreado: un caso de (re)traducción al portugués mutante

La poética de la reescritura, que hemos denominado en esta investigación como *R progresiva*, también compone un caso en el que observamos la ficcionalización de una lengua. Este fenómeno es puesto en práctica cuando en *Debajo de la Lengua* aparecen las únicas traducciones del volumen, las cuales son realizadas a la obra del poeta brasileño Roberto Piva, específicamente a sus manifiestos: “Manifiesto utópico-ecológico em defesa da poesia e do delírio” (1983); “Manifiesto da selva mais próxima” (1984), y “O século XXI me dará razão (se tudo não explodir antes)” (1984). En este sentido, los tres textos son trasladados a un “portugués mutante”, nominado así por el propio Hernández Montecinos, suerte de lengua-língua elaborada a través de fluctuaciones con paréntesis y grafías del español y del portugués. El resultado de la traducción o “retraducción” – como Héctor Hernández Montecinos expone la práctica– se titula: “(EL) SÉC(U)LO XXI ME DARÁ LA RAZÃO (o el portugués mutante) / Retraducción de *O século XXI me dará razão* de Roberto Piva”.

La obra de Roberto Piva fue reunida en tres volúmenes por la editorial Globo: *Um Estrangeiro na Legião: obras reunidas 1* (2005); *Mala na Mão & Asas Pretas: obras reunidas 2* (2006), y *Estranhos Sinais de Saturno: obras reunidas 3* (2008). No obstante, el poeta paulistano no gozó de un prestigio mayor –en cuanto a la publicación y divulgación de su obra, porque siempre se mantuvo como un autor de *culto*– sino hasta el final de su vida, cuyo fallecimiento fue en el año 2010, es por ello que Roberto Piva podría considerarse en muchos sentidos un autor *marginal*. Las ediciones de sus libros no eran de tirajes muy altos y tenían poca circulación, fue gracias a la ayuda del editor y artista gráfico Massao Ohno, japonés radicado en Brasil, que sus libros empezaron a aparecer en la São Paulo de 1960. El papel de Massao Ohno es muy importante por haber impulsado obras poéticas a partir de la *Coleção dos Novíssimos*⁴⁶, la cual albergaría nombres como el de

⁴⁶ De la cual fue publicada una importante antología que otorga un panorama a esta nueva generación de autores brasileños, titulada *Antologia dos Novíssimos* (1961). En el libro-reportaje de Camila Hungria y Renata D'Elia, *Os dentes da memória: Piva, Willer, Franceschi, Bicelli e uma trajetória paulista de poesia* (2011), el propio Massao Ohno se refiere al nacimiento de su editorial durante los años 60: “Primeiro, eu montei uma pequena gráfica em que oferecia serviços a cursinhos pré-vestibulares numa época de grande regurgitação cultural. Então, eu percebi que

Roberto Piva y el poeta y traductor Claudio Willer, publicando gran parte de la obra de Roberto Piva, como su primera plaquette: *Ode a Fernando Pessoa* (Massao Ohno, 1961), y sus libros: *Paranóia* (Massao Ohno, 1963); *Piazzas* (Massao Ohno, 1964); *Abra os olhos e diga ah!* (Massao Ohno, 1975), y *20 Poemas com Brócoli* (Massao Ohno, 1981). A estas obras se suman: *Quizumba* (Global Editora, 1983) y *Ciclones* (1997), este último volumen apareció en la colección “Janela do Caos” de la editorial Nankin, proyecto independiente coordinado por el poeta brasileño Fabio Weintraub.

3.2 Ecología y chamanismo del lenguaje

En la obra de Piva el lector asiste a una cantidad de citas y tejidos intertextuales con grandes autores pertenecientes a diferentes movimientos, como el romanticismo, el surrealismo, el simbolismo y el modernismo brasileño, así como también a la generación *Beat*⁴⁷, proponiendo, en una primera etapa, textos de corte urbano que desembocan, posteriormente, en una poética

existiam novos autores sem qualquer guarida, que não eram recebidos pelas editoras convencionais e não tinham espaço. Essa grande pressão me fez criar uma editora para propagar e difundir esses autores. Não se tratava e uma editora que modificasse as normas vigentes. Havia somente a necessidade de criar uma nova maneira de divulgar trabalhos pioneiros. Assim surgiu a *Coleção dos Novíssimos*, para publicar gente que desse um perfil próprio à sua época” (MASSAO OHNO, p. 17).

⁴⁷ Es importante remarcar la presencia fuerte de la generación *Beat* en la obra de Roberto Piva –sobre todo en sus primeros libros– y en Claudio Willer, compañero inseparable de Piva, quien además de traducir al portugués los poemas de Ginsberg bajo el título: *Uivo, Kaddish e outros poemas* (1984), escribió el ensayo *Os rebeldes: Geração Beat e anarquismo místico* (2014). Ambos fueron lectores asiduos e incansables de los *beatniks*, así lo declaran en una de las entrevistas del ya mencionado libro de Camila Hungria y Renata D’Elia (2011), donde Piva expresa que quien le presentó la generación *Beat* fue Thomaz Souto Corrêa, quien era periodista y trabajaba en el periódico *Estadão*. Aunque este último no era parte del grupo –explica Willer en la entrevista– se la llevaba bien con Piva, a su vez, Willer anexa que en ese mismo periódico se publicó –*Estadão*– un suplemento literario en 1960, un texto en formato de doble página sobre los *Beats*, el cual fue escrito por el propio Souto Corrêa y Federico Branco. Después de esto, expone Piva en la entrevista, le pidió a una tía de él que vivía en los Estados Unidos que trajera algunos libros sobre los *Beats*: “Ela trouxe uma montanha, uma pilha enorme de livros Beat pra mim e para os demais. A gente fazia leituras grupais, porque o Willer traduzia muito bem do inglês” (HUNGRIA; D’ELIA, 2011, p. 30). Sin embargo, Willer afirma luego que ya conocía los *beats* desde antes, por haber comprado parte de sus libros –editados *pocket books*– en Brasil. En la misma entrevista, Massao Ohno afirma que quien intrujo a los *beats* en Brasil fue Claudio Willer: “Quem introduziu a Beat Generation no Brasil foi o Willer sem dúvida nenhuma. Antes, ninguém sabia o que era isso” (HUNGRIA; D’ELIA, 2011, p. 30). En este sentido, podríamos establecer cierto paralelismo en cuanto al interés que existe en la obra de Héctor Hernández Montecinos con la generación *Beat*, por ejemplo, aunque en *Debajo de la Lengua* no se reescribe ningún autor fuera de América Latina, su inicio como manifestación del *viaje* hace referencia a los *beats* en el poema-prefacio inicial la obra –el cual mencionamos en el primer capítulo–. Además, Hernández Montecinos ha apuntado en reiteradas ocasiones el impacto que tuvo el libro *Howl* y la obra Ginsberg como totalidad en sus primeros talleres literarios. De esta manera, observamos un *enlace de poéticas* imprescindible a la hora de pensar en los manifiestos que traduce de Roberto Piva, puesto que estos establecen conexiones, como veremos, no solo con los *beats*, sino también con la *poesía chamánica* o con la *etnopoesía*.

chamánica y ecológica en el cierre de su obra⁴⁸, los cuales desde sus orígenes están atravesados por el erotismo, la contracultura y una especie de anarquía mística de intenso ritmo, de anáforas concatenadas a distintas distribuciones espaciales del poema sobre la página en blanco. Se trata de textos en los que se va generando una *poética da referencia* –como la denomina Marcelo Antonio Milaré Veronese (2015)– a otros autores, y en los que, vale la pena acotar, los componentes visuales son diversos como extensiones de la escritura, incluso desde su primer libro *Paranóia* (1963), donde realiza un trabajo multidisciplinar con las fotografías del artista plástico Wesley Duke Lee –también de origen paulistano– como recuento de la São Paulo de 1960. Así, la colisión de sus artefactos conlleva una construcción plural, visual y verbal, a través de ellos pueden leerse intertextualmente nombres como Jorge de Lima, Dante Alighieri, Mário de Andrade, Murilo Mendes, el Conde de Lautréamont, William Blake o Allen Ginsberg, creando, de esta manera, una poética que conecta al lector con estos autores y sus postulados estéticos.

No es casual, como veremos más adelante, que Héctor Hernández Montecinos haya tomado parte de la obra de Roberto Piva para producir la única traducción que tiene el volumen. Los textos escogidos para ser traducidos –que en la lógica de *Debajo de la Lengua* cumplen el papel de

⁴⁸ Es posible ir observando esto no solo en sus poemas, sino también en la construcción de sus manifiestos como un cambio de conciencia sobre la función del poeta. No se puede comparar la propuesta de *Paranóia* (1963) y *Piazzas* (1964) a lo que ocurre después en *Ciclones* (1997). Lo que Claudio Willer apunta en su texto “Uma introdução à leitura de Roberto Piva” (2005) como tránsito entre *Paranóia*: “Predomina um verso longo, em sucessões de parágrafos que lembram Whitman, o Ginsberg de *Uivo e Kaddish* e o Fernando Pessoa das odes de Álvaro de Campos (WILLER, 2005, p. 144); “[...] Imagens não são um território homogêneo. As de *Paranóia* variam, em cada poema, de um verso para outro. Alterna-se um registro mais descritivo e outro alucinatório, o mais lírico e mais veemente. Os poemas desse livro equivalem, portanto, a colagens” (WILLER, 2005 p. 152) y *Ciclones*: “É, sua limpidez, o livro da sublimação, do êxtase. [...] Com o mesmo acento ambientalista-utópico do *Manifesto da selva mais próxima* e outros da série escrita na década 1980, defende os *direito não humanos do planeta*. A vida, em suas manifestações naturais, é impregnada pelo sagrado; a natureza, habitada por deuses” (WILLER, 2005, p. 178-179), evidencia una absoluta modificación de estilo y de fondo respecto a la propuesta poética de Roberto Piva. Incluso, la fisionomía de textos como “A catedral da desordem” hace que exista un tramo entre un *antes* y un *después* en relación a textos, como por ejemplo, “Poesia = xamanismo = técnicas arcaicas do êxtase”, datado de 1997 –el cual solo por el título traza una conexión directa con Mircea Eliade–. En “A catedral da desordem” el lector es partícipe de una serie de referencias –Valéry, D.H. Lawrence, Catulo, entre otros– como construcción de un programa estético que anuncia una *batalla*, donde solo el *desorden* crea *unión*. Por su parte, el segundo texto, muestra una contracara donde el poema debe generar una “ecología da linguagem”, a partir de la cual pueda llegarse a los dioses de la vegetación, dejando a Dante, es decir, al poeta, en la posición de *chamán* en este recorrido: “Poesia = xamanismo = técnicas arcaicas do êxtase. Xamã: sacerdote-poeta inspirado que, em transe extático, percorre o inframundo, florestas, mares, montanhas, e sobe aos céus em ‘viagens’. Dante foi um xamã cabalista que conheceu, em sua viagem pelos três mundos, os orixás travessos da sombra. Deixe a visão chegar. É a hora da despedida deuses do deserto & da chegada dos deuses da vegetação. Minha poesia é magmática, de magma: como Dante, sou exiliado em minha própria pátria. Como Dante, sou monarquista e reacionário. Como diria Pasolini, sou uma força arcaica, um bárbaro. & não sou um homem normal, isto é, um racista, um colonialista. Ecologia da linguagem: os poetas brasileiros têm que deixar de ser broxas para serem bruxos. Estados alterados da consciência. Há que diseca os versos, mas não conhece do êxtase, que é a alma dos versos (Mckenna / Gordon Wasson). O caminho do poeta/xamã é o caminho do coração. ‘e parve di costoro / quelli che vince, nos colui che perde’. Dante, *Inferno*, canto XV” (PIVA, 2009, pp. 112-113).

apropiaciones o reescrituras— parten de la fase donde la poética de Roberto Piva pasa a revelarse como una propuesta *chamánica*. Es imprescindible mencionar, respecto al chamanismo de Piva, lo que este último responde a Bruno Zeni en una entrevista titulada “Piva volta com pesadelo delirante de São Paulo” —reunida en el volumen: *Encontros: Roberto Piva*, organizado por Sergio Cohn—, ante la pregunta: *Na época você já se interessava por xamanismo?* (es decir, en los años 60):

Eu fui iniciado na piromancia aos 12 anos de idade por um mestiço de índio com negro. Em 1961, comprei o “Xamanismo e as Técnicas Arcaicas do Êxtase”, do (mitólogo romeno) Mircea Eliade. Fiz leituras desse livro com Cláudio Willer, Antonio Fernando de Franceschi, Rodrigo de Haro. Ficamos impressionados com as palavras do Eliade. Pesquisei candomblé, umbanda, xamanismo, fui iniciado no catimbó, tomei vinho de jurema e tudo. É uma experiência espiritual ampla. Aplico então as técnicas arcaicas do êxtase —que é a definição de xamanismo de Mircea Eliade— na poesia. Isto é, seguir o seu êxtase, a sua intuição, o seu maravilhar-se. É o maravilhoso cotidiano de que falava o Breton. (2011, p. 121)

Lo que demuestra que ya desde hacía tiempo Roberto Piva estaba engendrando no solo lecturas, sino también experiencias de sincretismo religioso para el desarrollo del chamanismo como un tópico en su obra, el cual, sin embargo, termina de fundamentarse como proyecto a través de los manifiestos que comienzan a aparecer en distintos medios periódicos y revistas durante los años 80 y 90, y que va, a la par, afianzándose en sus poemas y libros posteriores como *Ciclones* (1997) y *Estranhos sinais de Saturno*, ambos publicados en el tercer volumen de sus obras reunidas en el 2008, como ya apuntamos. A su vez, en este mismo volumen se encuentran una serie de textos bajo el título “Sindicato da natureza”⁴⁹, nombre que remite a unas crónicas escritas por Roberto Piva en la revista *Chiclete com banana* —sobre esta revista volveremos más adelante—, que datan del año 1989. Igualmente, es importante anexar que en el libro de entrevistas organizado por Sergio Cohn se encuentra, además de la ya citada, otra titulada “O renascimento do maravilhoso” (2007) —hecha por el propio Sergio Cohn, Danilo Monteiro y Pedro Cesarino—, la cual hasta el momento de la publicación del libro en 2009 permanecía inédita, y que consideramos de gran importancia por las respuestas de Piva —de las que extraemos algunos fragmentos— en relación al chamanismo y la ecología como expresiones políticas y de utopía arraigadas a su poesía:

A poesia é a única forma de vivência que envolve todos os elementos que existem: a terra, o ar, a água, o céu, as estrelas, as nuvens. É uma forma de reenergizar o planeta.

[...]

⁴⁹ La importancia de estos textos como marcas poéticas del chamanismo y la ecología es ineludible. En ellos leemos, por ejemplo, esta declaración de Roberto Piva: “Nos anos 60 quando eu falava de Ecologia, a resposta das pessoas, que se amontoavam em bandos à direita e à esquerda, era sempre uma profissão de fé na própria mediocridade. ‘Com tanta gente passando fome, esse cara vem falar de natureza’. Como se a vida do cretino não dependesse exatamente do equilíbrio ecológico” (PIVA, 2008, p. 178).

É uma sociedade de massa. Como os fascistas, como os stalinistas. As duas primeiras tentativas de organizar a sociedade de massa, que foram o fascismo e o comunismo, não deram certo. Temos que descobrir novas formas de relacionamento com o planeta.

[...]

Olha, eu não pensei sobre isso, mas acredito que o ritmo faz parte de uma visão mais ditirâmbica da poesia. E a concentração é um taoísmo mais poético, não é? As autoridades chinesas, na época do taoísmo, decidiram cercar a liberdade dos xamãs, que batiam tambores em praças públicas. Faziam muito barulho. Desde esse dia, então, os xamãs, internalizaram o ritmo, e fizeram a via do silêncio. E no momento eu estou a cavalo nessas duas realidades: a realidade do tambor e a realidade do silêncio.

[...]

Meu relacionamento é com o xamanismo, que é uma religião da poesia, não de teologia. De certa forma o candomblé é uma religião organizada. E o xamanismo você pode realizar em qualquer parte! (PIVA, 2008, pp. 164-185)

En estos fragmentos es posible apreciar la búsqueda de una sociedad que piense en la estabilidad del planeta, en un nuevo ser humano como orden cósmico. Piva se presenta, en este sentido, como el chamán mismo, un portavoz para el futuro, acaso un *vidente* de finales del siglo XX. En efecto, parece no haber para él una separación entre el chamanismo y la poesía, de hecho, llega a expresar el chamanismo como una *religión de la poesía* y no a la inversa. Este misticismo deja al poeta en el centro de tal doctrina, una doctrina, como dijimos, de sincretismos, puesto que no existe en su espacio un camino definido a ciencia cierta, es la búsqueda, si se quiere, de una raíz primordial, en la cual Roberto Piva funge como un *poeta natural*, como lo cataloga Claudio Willer en su texto “Alguns poetas da natureza e o sagrado” (2013). Willer construye un entramado que pasa por los románticos, simbolistas, surrealistas y escritores *beats* para relacionarlos con la poesía de Roberto Piva a través de las concepciones de ecología, naturaleza y literatura, y se pregunta, si acaso, este no se habría inspirado en el poeta beat y zen-budista Gary Snyder para la confección de “Sindicato da natureza”, equiparando, también, el conocimiento que Piva tenía de la obra de otro *beat de la naturaleza* como Michael McClure, a lo que suma, a su vez, la obra de Alain Daniélou, estudioso de las religiones antiguas, como posible antecedente.

No obstante, habría que pensar en la función de esta poética dentro del espacio brasileño, ubicarse en el tiempo en que emerge y, además, cuestionar: ¿por qué Hernández Montecinos decide apropiarse precisamente de los textos de Piva orientados al género *manifiesto* y no de los poemas de Roberto Piva?, unos manifiestos, en todo caso, que no son parecidos a primera vista, al menos desde su ontología chamánica y ecológica, a los de las vanguardias históricas, pero que guardan

ciertas semejanzas estructurales y de soporte que comentaremos más adelante. La obra ambientalista-utópica de Roberto Piva, como la llama Claudio Willer, posee una particularidad, y es que esta fue hecha en fragmentos: manifiestos aparecidos en volantes y periódicos que luego se reúnen para formar un cuerpo, el cual no se concatena de lleno, podríamos decir una obviedad: esta propuesta quedó *incompleta*, y de ella restaron más manifiestos que libros de poemas, como si estuviese *anunciándose* el porvenir de su obra, cuestión que nos lleva, inevitablemente, a establecer conexiones con los manifiestos de las vanguardias históricas.

Por otra parte, y como hemos podido percibir, se trata de una poética que además remite a una cuestión planetaria, intentando desdibujar los límites de la tierra como un planeta desolado –el propio Piva creía en la existencia de ovnis–, lo que da un carácter de ciencia ficción que la deja, como intermedio, entre una vuelta a las raíces desde su concepción chamánica y una inmanente evocación al presente y al futuro, se trata de una poética en *destiempo*, entre el primitivismo, la tecnología de la urbe y una cosmogonía del porvenir: “Sou aluno / das árvores / alma elétrica nas veredas mais / secretas” (PIVA, 2008, p. 166). Sobre esta cuestión comenta asertivamente el poeta brasileño José Juva en su libro *Deixe a visão chegar: a poética xamânica de Roberto Piva* (2012): “Roberto Piva vai traçando pouco a pouco os contornos de um ambiente cósmico, familiarizando-nos com as emergências de energias elementares e poderes mágicos que confrontam e escapam ao escrutínio da razão e das vivências da maior parte dos sujeitos das cidades contemporâneas” (JUVA, 2012, p. 84). Así, Roberto Piva adopta una postura chamánica y ambiental que no solo se hará visible en sus dos últimos libros, sino también en sus manifiestos de los años 80 y 90, los cuales poseen una matriz política y utópica: esta busca una transformación de los sujetos de finales del siglo XX como proyección al siglo XXI.

3.3 Manifestarse en (re)traducción

Los manifiestos de Roberto Piva, como hemos señalado, son hilo conductor en su obra, de allí que: “os manifestos de Piva servem para a leitura de sua poesia, então, uma postura poética individual que desafia o leitor – em especial através do *uso* das referências, ou seja, de acordo com a *leitura* do poeta” (MILARÉ VERONESE, 2015, p. 114). Esta constitución intertextual como *desafío* es establecida desde una poética que se entiende en *pluralidad*, con lazos que procuran no solo mostrar al lector un flujo de *influencias* o lecturas, sino reafirmar su poética desde las mismas.

Volviendo al ya citado texto de Marcelo Antonio Milaré Veronese, este va exponiendo los alcances de los manifiestos –en un recorrido completo– de Roberto Piva a través de la revisión del estudio de Alcir Pécora a la obra completa. No obstante, nos interesa específicamente la fase que Milaré Veronese denomina como *Manifestos xamânicos etnopoéticos*⁵⁰ –que se encontraría en su clasificación como la tercera y última de la obra de Roberto Piva–, la cual comprendería los textos aquí a analizar, como también una serie de artículos –algunos señalados en la sección anterior– que Milaré Veronese define como artículos-manifiestos:

Manifestos xamânicos etnopoéticos: “O Jogo Gratuito da Poesia”, artigo publicado originalmente na *Folha de São Paulo* (caderno Folhetim) em fevereiro de 1982. “Manifesto utópico-ecológico em defesa da poesia & do delírio” (*Boletim Pensamento Ecológico*, nº 18, outubro de 1983). Dois manifestos publicados na *Antologia Poética* (1985): “O século XXI me dará razão (se tudo não explodir antes)”, de fevereiro de 1984. E “Manifesto da selva mais próxima”, de outubro de 1984. Por último, os artigos (também *artigos-manifestos*) de “Sindicato da natureza”, publicados na revista *Chiclete com Banana*: “Dionysos, na Grécia Antiga” (abril/1989), “Prisioneiros” (maio/1989), “Na última entrevista” (dezembro/1989), “Intelectual brasileiro” (julho/1990), “Manifesto do Partido Surrealista-Natural” (dezembro/1990) (MILARÉ VARONESE, 2015, p. 123)

⁵⁰ Milaré Veronese, a través de la división de este corpus de los manifiestos y artículos, expone que es muy claro el traslado de Roberto Piva de una “poética heroica ou de guerra” a la fase de una “poética xamânica” –que podemos reafirmar con lo señalado por Claudio Willer en la sección anterior–, en cuya observación, además, propone la categoría de *etnopoesia* como cuestión crítica, refiriéndose a Jerome Rothenberg, otro *beat de la naturaleza*: “Uma vez que é tributária da *etnopoesia*, linhagem poética criada por Jerome Rothenberg e assim denominada por seus interesses nas ‘minorias’ ou ‘margens’ da poesia, sob vários aspectos a poesia xamânica continua apoiada também na ideia de oposição, ataque e crítica direta ao que não compactua com a própria *ideia* ou *visão* de poesia de Piva. Com a diferença, agora, de que existe instituída uma identidade poética bem marcada – a própria *poética xamânica* –” (MILARÉ VERNONESE, 2015, p. 124). Vale la pena citar, en este sentido, el epígrafe inicial de *Ciclones* de Roberto Piva: “O trabalho dos xamãs (curandeiros tradicionais, mestres do êxtase & do transe, diz Mircea Eliade... os técnicos do sagrado) é explorar & criar o extraordinário (o ‘maravilhoso’ de André Bretón & dos surrealistas), explorar & criá-lo por meio do transe & pelo controle da língua & do ritmo, & assim por diante (porque ele, que controla o ritmo, escreveu alguém, controla). Da perspectiva da consciência comum, este trabalho xamã é desorientador, assustador, & o próprio xamã (ele ou ela) frequentemente experimenta tudo isto como terror: um pavor da morte & da doença –curar o pavor da morte & da doença– & o pavor da loucura / psicose / alma, quando ele realmente nos aflige” (ROTHENBERG, 2008, p. 15). Como es posible ver, hay una conexión que se extiende a esta *etnopoética*, en la cual, sin embargo, no buscamos en este trabajo encasillar la obra final de Piva, puesto que su relación, por ejemplo, con los ritos del Candomblé y Umbanda en Brasil, ya aportan elementos que podríamos observar *distintos* o particulares, en todo caso. Sin embargo, muchos de los postulados *etnopoéticos* de Rothenberg son evidentes, incluso la relación de este con las exploraciones hechas hacia el chamanismo por Mircea Eliade y, en fin, su postura sobre el poeta como un chamán: “En una típica (auto)-iniciación al chamanismo, el nuevo chamán experimenta la desintegración de su conciencia común o visión del mundo, y es conducido a un sueño o visión en cuyo centro regularmente hay una canción o serie de canciones ‘que brotan sin ningún esfuerzo para componerlas’”. (ROTHENBERG, 2010, p. 114). A su vez, esta traducción al español que estamos citando del texto de Rothenberg fue elaborada por el poeta mexicano Heriberto Yépez y publicada en 2011 por la editorial Aldus en México bajo el título: *Ojo del testimonio: Escritos selectos 1951-2010* –la misma que publicó la última trilogía de Hernández Montecinos–. Asimismo, el libro de Heriberto Yépez fue presentado por el propio Hernández Montecinos, lo que evidencia su contacto con estas *poéticas chamánicas* u *etnopoéticas*.

Los manifiestos de Roberto Piva traducidos por Hernández Montecinos, mencionados al principio de este capítulo y que se suman a la lista de Milaré Veronese, están en el segundo volumen de la obra completa *–Mala na Mão & Asas Pretas–* de Piva bajo el título “O século XXI me dará razão”. Sin embargo, como es posible ver, uno de estos manifiestos –“Manifiesto utópico-ecológico em defesa da poesia & do delírio” (1983)– apareció por primera vez en una publicación que tuvo relevancia política dentro del movimiento ecológico de São Paulo en los años finales de la década del 70 y principios de los 80, como es el caso del *Boletim Pensamento Ecológico*; los otros dos manifiestos –“O século XXI me dará razão (se tudo não explodir antes)” y “Manifiesto da selva mais próxima”, fechados ambos en el año 1984– fueron publicados en 1985 en la única antología poética que Piva ordenó en vida. No obstante, es importante anexar que entre agosto y septiembre de 1988 el manifiesto “O século XXI me dará razão (se tudo não explodir antes)” apareció nuevamente en la revista *Chiclete com Banana*.

Para Viviana Gelado (2006), el manifiesto atiende un relato dentro del imaginario cultural y social de una época, “na medida em que expressa suas tensões ideológicas, suas relações polêmicas e as lutas pela conquista do poder simbólico” (p. 41), a la vez que lo señala –a partir de *El manifiesto, un género entre el arte y la política* (1994), de Carlos Mangone y Jorge Warley– como una *literatura de combate*, un género discursivo autónomo que formó parte de las vanguardias históricas. Gelado expone que dentro de la vanguardia latinoamericana estos aspectos serán más evidentes en textos aparecidos después de 1922, dentro de los Estridentistas mexicanos, en la revista argentina *Martín Fierro* o en el manifiesto *Antropófago* en Brasil, el cual, para la autora, tiene la particularidad de proponer una vuelta hacia lo *primitivo* como forma de utopía: “inocência e pureza primitivas que o futuro deve reconquistar” (GELADO, 2006, p. 41). Asimismo, el manifiesto procura generar una zona de *resistencia*: “o manifesto põe o acento nos aspectos críticos que demandam de maneira premente uma reestruturação do campo ideológico. Levando até o limite a representação discursiva das tensões históricas” (GELADO, 2006, pp. 41-42). Ese *campo ideológico* puede reflejarse en términos de programas estéticos y políticos que, generalmente, tendrán por detrás una construcción como desarrollo a futuro. Por lo tanto, el manifiesto puede moverse, en el ámbito literario, desde la proposición de un proyecto como ausencia –o en *formación*– de este mismo: “se interpreta o manifesto como simples promessa de uma ‘obra’ posterior” (GELADO, 2006, p. 38).

Este gesto, que generalmente era llevado a cabo por un *grupo*, dilucidando una estética que, como sabemos, trasciende de las vanguardias europeas, aunque también de la reminiscencia de tratados políticos del siglo XIX, por ejemplo, el caso del *Manifiesto del Partido Comunista* (1848) de Karl Marx y Friedrich Engels. Lo que quiere decir que la connotación y estructura de los manifiestos siempre remitirán a una fuerza política en tanto *cambio*. A esta relación se refiere Damián Tabarovsky, en el ya mencionado *Fantasma de la vanguardia* (2018), cuando expresa:

Marx –y todo lo que se engendró allí: el manifiesto como misiva, como carta de presentación, como declaración de vanguardia, como modo último de la estética más radical desde mediados del siglo XIX a mediados del siglo XX– Marx, digo, conoce ese riesgo, y la forma de evitarlo –de evitar la derrota– no reside en invocar a un fantasma que doblegue a sus enemigos (o no solo eso; el *Manifiesto* es eso y mucho más), tampoco en llamar a un fantasma que posea fuerzas especiales (porque ese lugar lo ocupa la clase obrera), mucho menos en implorar por un fantasma para atemorizar a sus oponentes (como si pudieran asustarse de un fantasma). No, nada de eso. El talento de Marx –y la puerta que abre para las vanguardias– reside en llamar a un fantasma que se opone a “la vieja Europa”, un fantasma que se *opone* a lo viejo: el fantasma de lo nuevo. Es la novedad la que recorre Europa, el cambio radical, el sueño del año cero de la historia (TABAROVSKY, 2018, p. 26)

Así, Tabarovsky plantea una dicotomía en oposición *fantasmal*, aquel *año cero* –la *línea Año Cero* de la que habla Fernández Mallo vuelve a hacerse presente– como trazo para la formación de un paradigma de *fantasma*, el fantasma de lo *nuevo*. Inclusive, Marjorie Perloff en *O Momento Futurista: Avant-garde, Avant-guerre, e Linguagem da Ruptura* (2018), destaca que el texto de Marx y Engels preparó el camino para lo que se vería después en el discurso poético del futurismo, del dadaísmo y del surrealismo: “foi a retórica curiosamente misturada do *Manifesto Comunista*, o seu próprio preâmbulo com algo de um poema em prosa, que preparou o caminho para a transplantação do discurso poético para o político que encontramos no manifesto futurista, e depois no dadá e no surrealista”. (PERLOFF, 2018, p. 155). A este *fantasma de lo nuevo*, nacido de una *trasplatación poético-discursiva*, saca provecho Marinetti en el futurismo italiano, quien –como expone Marjorie Perloff– con la publicación de su primer manifiesto construye de manera incipiente un programa estético *nuevo* de una *poética ausente* en su propia obra: “O manifesto de 1909 reflète assim o programa de Marinetti para o futuro mais do que a sua própria prática poética” (PERLOFF, p. 159). A su vez, Perloff recalca que el manifiesto futurista es la proposición de las bases para la formación de un nuevo género literario independiente, el cual encuentra fuerza dentro de las *masas* –pensemos en la publicación del texto de Marinetti en *Le Figaro*, cuestión a la que también se refiere Perloff– y, por ende, en su matriz política:

[...] era criar o que era essencialmente um novo gênero literário, um gênero que podia ir ao encontro das necessidades de uma audiência de massa, embora paradoxalmente

insistisse na vanguarda, no esotérico, no antiburguês. O manifesto futurista marca a transformação do que tinha sido tradicionalmente um veículo para declarações políticas num instrumento literário, poder-se-ia dizer num constructo quase-poético (PERLOFF, 2018, p. 154)

El manifiesto busca *proponer*, valga la redundancia, *manifestarse*, quiere, de alguna manera, explicar el porvenir estético de las obras: “o manifesto constitui-se em obra de vanguarda por excelência na medida em que articula uma proposta estética crítica (a antiarte) e, ao mesmo tempo, é sua práxis (gesto polêmico e contestatário)” (GELADO, 2006, p. 39). La *praxis* de su discurso, sumergida en un tiempo concreto, hace que evolucione con sus circunstancias contextuales, pero que, sin embargo, mantenga una misma fisionomía estructural como molde. Lo vemos cuando analizamos, por ejemplo, los manifiestos de Roberto Piva de nuestro corpus –nos referimos a las partituras de Piva y no a las traducciones de Hernández Montecinos en este caso–, y estos enmarcan una serie de características que señala Viviana Gelado sobre el manifiesto en las vanguardias latinoamericanas de la primera mitad del siglo XX: la importancia del título; la numeración; la repetición; la colectividad; la presentación de un programa estético; el soporte como materialidad en la publicación y espacio de divulgación –volantes, periódicos–; en efecto, cada una de estas se hace presente, como veremos con detalle más adelante. No obstante, una de las más interesantes es la última mencionada, puesto que, como ya comentamos, de los tres manifiestos a revisar, dos salieron publicados en estos soportes *alternativos*, los cuales, además, no tenían una relación directa con la *literatura*, como son el caso de la revista *Chiclete com Banana* y el *Boletim Pensamento Ecológico*. La primera, era una revista de caricaturistas –que albergó los trabajos de artistas como Glauco, Angeli, Laerte, Luiz Gê– de los años 80, editada por *Circo Editorial* (1984-1995), cuya distribución era de 100.000 ejemplares, y de la cual, expresa Claudio Willer en un texto por el fallecimiento de su fundador, Toninho Mendes (Antônio de Souza Mendes Neto):

Geração Beat e contracultura havia sido despertado por minhas matérias em *Chiclete com Banana*: Joca Reiners Terrón, que a comprava ainda em Cuiabá, o também criador de quadrinhos João Pinheiro, entre outros. O restante daquela revista é uma efusão única de criatividade e anarquia. Celebração frenética da liberdade em um Brasil recém-redemocratizado, finalmente livre da censura. (WILLER, 2013)

Como es posible leer, Willer define la revista como un punto de *creatividad y anarquía* en un Brasil que se ve recién democratizado, libre de la Dictadura del 64, cuestión que no deja de ser importante a la hora de pensar en la proposición de un programa utópico-ecológico en el manifiesto de Roberto Piva a partir de esta publicación. En otro de los tramos del libro-reportaje de Camila Hungria y Renata D'Elia (2011), el propio Toninho Mendes comenta:

Toninho Mendes: Tínhamos lançado a *Chiclete com Banana* em 1985, sempre com tiragem superior a cem mil exemplares. A revista foi um grande sucesso, com todos aqueles personagens incríveis do Angeli. Todas as edições venderam mais de cem mil exemplares cada. Foi uma moda intensa, fez a cabeça de uma geração. Começamos a ampliar os colaboradores depois de um tempo e eu sugeri para o Angeli usar o Piva. Eu tinha um texto inédito, que foi publicado em forma de editorial no número 15 da revista.

Piva: O texto é “O Século 21 me dará razão”.

Toninho Mendes: É puta texto. Quando o publicamos isso numa revista de 100 exemplares de tiragem, mudou o perfil dela. A partir daí publiquei textos mais antigos do Piva e ele passou ser colaborador fixo do *Chiclete*. E a *Chiclete* criou outra projeção para o Piva. Ele saiu do gueto da poesia. O Piva deu mais verniz intelectual à revista. A *Chiclete* ajudou a institucionalizá-lo, para que mais gente reconhecesse o trabalho dele.

Piva: Conheço pessoas que descobriram a minha poesia através de lá. Participar do *Chiclete com Banana* trouxe muitos leitores para mim, e vice-versa. Foi uma experiência de mão dupla.

Toninho Mendes: O Angeli teve a ideia de pedir para o Willer fazer uma história da contracultura da contracultura no *Chiclete*. Ele saiu nas três últimas edições. Para nós foi sempre um orgulho publicar essas pessoas. E também ganhamos força com isso, ganhamos corpo. (HUNGRIA; D’ELIA, 2011, pp. 157-159)

En este sentido, la divulgación del manifiesto “O século XXI me dará razão (se tudo não explodir antes)” de Roberto Piva en 1988 –aunque su escritura, como bien remarca la firma, es de 1984– a través de un medio de comunicación impreso como *Chiclete com Banana*, si se quiere, *variado* e híbrido, no centralizado en una esfera académica, es de mera importancia a la hora de indagar en la poética *marginal* de Piva, la cual es visionaria respecto al porvenir: Roberto Piva es un poeta que escribe en futuro. Y aquí nos detenemos, puesto que es interesante reflexionar sobre cómo es construida la poesía de esta generación de poetas paulistanos –aunque no es nuestro foco central– contrarios todos a la estética del *Concretismo*; incluso pensándolo a partir de la misma poética de estos últimos manifiestos de Roberto Piva, comparándolos, por ejemplo, con el programa del “Plano-pilôto para poesia concreta” (1958), manifiesto de Augusto de Campos, Décio Pignatari y Haroldo de Campos, donde la lengua funge como “produto de uma evolução crítica de formas”, mixturando la poesía con las artes plásticas y con la música. Si bien en estos años aparece publicado un libro como *Paranóia* (1963), de Roberto Piva, que incluía las fotografías de Wesley Duke Lee, los desarrollos de ambas estéticas son muy diferentes, solo basta con reflexionar en la recepción de ambas posturas dentro de la poesía brasileña y latinoamericana, donde el *Concretismo* resuena más.

Asimismo, tanto los últimos manifiestos de Roberto Piva como su poética chamánica, podrían verse hasta cierto punto contrarios, también, a la teoría y programa presentadas por Haroldo

de Campos en su texto “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico” (1984). Allí Haroldo de Campos señala que la pos-utopía debe verse como un *movimento cultural* que abarque con mayor ahínco el presente que el futuro, objetando las proyecciones devenidas de la vanguardia:

[...] a pós-utopia, como movimento cultural, propõe uma (re)construção histórica a partir da perspectiva sincrônica-diacrônica, que não é mais refém do materialismo histórico, mas sim um movimento ativo e consciente, no qual a atenção do indivíduo não está mais direcionada para o futuro, mas reposicionada para o presente (BOMFIM, 2019, p. 232)

Argumentamos hasta cierto punto porque en los manifiestos finales de Roberto Piva, pese a que existe esta proyección al futuro, también hay una gran preocupación por el presente que los conjetura, y en ellos es evidente, como veremos más adelante, una decepción por las ideologías como fracaso historiado, a la vez existe la proposición de generar una *nueva utopía* más allá de las preestablecidas. En este sentido, el chamanismo de Roberto Piva podría llegar a definirse como un proyecto pos-utópico de *dobles ruptura*, puesto que en su teoría Haroldo de Campos persiste en la “reafirmação da poesia como forma de manutenção de uma utopia outra, aquela que vem após a utopia do futuro ideal, qual seja, a pós-utopia” (MARTHA, 2017, p. 161). A su vez, la utilización por parte de Roberto Piva del *molde* manifiesto para modificarlo con una orientación ecológica, hace replantearse el *género* como una forma para el nuevo milenio al que se proyecta, como también, las mismas traducciones de Hernández Montecinos al “portuñol mutante”.

Ahora bien, retornando a la entrevista, hemos tomado las imágenes –portada y editorial– a continuación a presentar del n° 15 de *Chiclete com Banana*⁵¹. El manifiesto de Piva, como comenta Toninho Mendes, sirvió de editorial a ese número de la revista. La imagen que ilustra el texto es una urbe aglutinada entre edificios de concreto que se ven desde arriba, parece que no existe espacio desde allí para los transeúntes o para algún otro elemento, apenas se adivina un ruido tecnológico en la superficie del manifiesto que la imagen corrobora inmutable, esta le pertenece a *Angeli* (Arnaldo Angeli), destacado humorista y caricaturista brasileño. El texto de Piva revela las contradicciones políticas de una *aldeia global*, cuya atmósfera proyecta un presente de modelos políticos fracasados tanto de derecha como de izquierda, a la vez que muestra una crítica recia al capitalismo global, se trata de una distopía como figuración donde la *máquina* representa una

⁵¹ Esta misma imagen del manifiesto –aunque sin los comics– aparece en el intermedio del fragmento de entrevista citado anteriormente del libro de Camila Hungria y Renata D’Elia (2011, p. 158). Procuramos ir directamente a la fuente para observar la colisión del texto con el soporte que lo contiene a su alrededor.

amenaza colectiva y de la cual el sujeto poético pretende dar una advertencia, una declaración, una proclama al futuro. Al lado derecho del manifiesto, en la misma página 4, aparece el dibujo de un *cuerpo* que simboliza el *cuerpo editorial*, en el que son exhibidos, en sus extremidades señaladas, los nombres de los editores y, debajo de ellos, aparecen los colaboradores del número. Seguidamente, en la página 5, inicia *Os skrotinhos – uma dupla totalmente hardcore*, un comic de Angeli, este mismo se encuentra anunciado en la portada, la cual exponemos primero por cuestiones de orden, para luego pasar a las páginas iniciales, donde está el manifiesto de Roberto Piva:



Figura 14. Portada.

Chiclete com Banana n° 15 (Agosto / septiembre de 1988)

Es importante establecer una conexión entre este texto y su manifiesto anterior, que también forma parte de nuestro corpus y que, para Milaré Veronese (2015) en su lista de manifiestos *Manifestos xamânicos etnopoéticos* de Roberto Piva, está de segundo en su orden, posterior a “O Jogo Gratuito da Poesia” –un artículo de 1982 que apareció en la *Folha de São Paulo* (caderno Folhetim)–, se trata del “Manifiesto utópico-ecológico em defesa da poesia & do delírio”, el cual fue publicado en el año 1983 dentro del n° 18 del *Boletim Pensamento Ecológico*. Este boletín comienza a ser editado a partir del año 1978 y es parte de la matriz del movimiento ecológico en Brasil, veremos su relevancia como suma al debate cultural en la opinión pública sobre la defensa del medio ambiente, señalada por Eduardo Viola, en su texto “O movimento ecológico no Brasil (1974-1986): do ambientalismo à ecopolítica” (1987):

Em 1978, o Movimento Arte e Pensamento Ecológico começa a publicar regularmente a revista Pensamento Ecológico que se transforma no primeiro órgão de debate sistemático dos ecologistas brasileiros. A revista é publicada três vezes por ano e vai crescendo em quantidade de páginas e qualidade de artigos (traduzidos de revistas internacionais e produzidos no Brasil) até estabilizar-se em torno de 50 páginas a partir do número 5. (VIOLA, 1987, p. 11)

No obstante, Eduardo Viola menciona la publicación del libro *Fim do Futuro? Manifesto Ecológico Brasileiro* (1976), del ingeniero agrónomo y ecologista José Lutzenberger, el cual “foi o primeiro manifesto de cunho ecológico publicado no Brasil, em que o autor, subscrito por nove entidades ecológicas brasileiras, listava os problemas ambientais brasileiros e, ao mesmo tempo, pretendia indicar novos rumos” (PEREIRA, 2012, p. 990). Como vemos, es posible establecer paralelismos entre el movimiento ecológico brasileño y este manifiesto de Roberto Piva, principalmente pensando no solo en los temas del texto, sino en el soporte a través del cual fue publicado. En consecuencia, ambos soportes impresos dejan ver una cara que se mezcla en la obra de Piva y que viene ya permeaba por un *chamanismo intuitivo*: contracultura, liberación sexual, *anarquía creativa* (*Chiclete com Banana*) y ecología política como forma de utopía (*Boletim Pensamento Ecológico*).

Retornando a las traducciones elaboradas por Héctor Hernández Montecinos de estos manifiestos, estas comparten genealogía con un libro publicado en Paraguay el mismo año que *Debajo de la Lengua* por la editorial cartonera Yakembó Ediciones, se trata de una antología íntegra de varios textos de Roberto Piva traducidos al español –y al “portuñol mutante”– por Héctor Hernández Montecinos bajo el título: *O SÉCULO XXI ME DARÁ RAZÃO / (EL) SÉC(U)LO XXI ME DARÁ LA RAZÃO* Roberto Piva / Edición bilingüe: portugués y re/traducción por Héctor

Hernández Montecinos (2009). Este texto es resaltante por varios aspectos: en primer lugar, es la única traducción que Héctor Hernández Montecinos ha realizado; en segundo lugar, los textos que la inician en “portuñol mutante” son incluidos tanto en *Debajo de la Lengua* (2009) como en la obra *¿Por qué no escribir?* (2017), publicada por la Editora Medusa en Brasil, cuyo título hace referencia directa a la entrevista que realizamos a Héctor Hernández Montecinos y que expusimos en parte del primer capítulo; de hecho, la entrevista aparece en la obra a modo de ensayo sin las preguntas, luego de ella vienen las “retraducciones”.

En este sentido, indagar en la constitución de una poética que queda de manera figurada en ese intermedio de la reescritura, donde la traducción parece construirse desde allí, es ineludible: su gestación se presenta como hibridación entre *reescritura* y *traducción*; a la vez, a esta *poética* se suma una postura *chamánica*, puesto que los otros textos traducidos, además de los manifiestos en “portuñol mutante” del volumen, están conjeturados desde allí como raíz: se trata de los “Cantos Xamánicos” de Roberto Piva. Por ello, observaremos en el prólogo a la edición de Yakembó Ediciones, que Héctor Hernández Montecinos habla de la ficcionalización de una lengua y de una traducción que se perfila como experimental, desarrollando una especie de *crítica* de su traducción, mientras que en la entrevista presentada a manera de ensayo –*¿Por qué no escribir?*– percibimos una concepción de la reescritura y, por ende, de la apropiación. Ambos textos, el prólogo y el ensayo, así como la sección “La R de la escritura” de *Traga* en *Debajo de la Lengua*, son ejes centrales de su poética: estos otorgan una óptica de acercamiento a los cientos de procesos – reescrituras– donde lo planteado en cada uno se mixtura en la ejecución.

De alguna manera, toda traducción compone una práctica de reescritura y apropiación. La mutación del texto de Héctor Hernández Montecinos fluctúa en ese entre-lugar de encuentro y desencuentro de las lenguas portugués-español. El mismo título del prólogo a la antología juega como intersticio de ambas: “INTRODUCÇIIO (em castellano)”, allí Hernández Montecinos expresa que es la primera vez que está traduciendo un texto y que no sabe en qué idioma lo está haciendo, que su tarea es buscar “punto medio en la traducción, es decir una palabra enrarecida para el castellano y enrarecida para el portugués” (2009b, p. 7). Este extrañamiento está conectado a la operación lingüística llevada a cabo como transformación de la partitura *original*, los poemas *enrarecidos* poseen oscilaciones, recovecos entre sus formas: la gramática es la de un “portuñol mutante” como literalidad. Quien traduce en gran medida forma una invención por medio de la apropiación, donde la construcción del intermedio buscaría hurgar una lengua *ficcionalizada*:

Este es un primer intento de ficcionalizar dos lenguas en una, por eso es una re/traducción. Un simulacro de lenguaje que juega con la maternidad de una herida, la muerte de un idioma, el nacimiento de una desaparición. Mi sentido de traducir es cambiante, movedizo, paralelo al placer del texto. Tiene un leve sabor más cercano al castellano que al portugués, pues es en Paraguay donde primeramente se editará este trabajo, y en efecto, si fuera originalmente un texto en castellano la inclinación sería al portugués. (Hernández Montecinos, 2009b, p. 8)

El proceso se fundamenta, como vemos, en una ficcionalización lingüística, lo que propone, como consecuencia, un “portuñol mutante” lejano a una imitación del habla fronteriza, *simula* su condición híbrida y *paralela* entre las lenguas proyectada hacia el futuro en tanto ficción *literaria*, se trata del *nacimiento de una desaparición*, cuestión que le otorga una peculiaridad de *réplica*. La misma *réplica* que acontece en las reescrituras elaboradas a Gabriela Mistral y a Pablo Rokha a través del objeto de Juan Luis Martínez, una reafirmación a ese futuro distópico desde el cual el sujeto apropia, reescribe y traduce.

Así, las cualidades que desglosan los manifiestos de Roberto Piva, cuya significación hemos venido explicando, se expanden en “portuñol mutante” dentro de las traducciones de Hernández Montecinos, pero no para un *presente* propiamente, sino hacia un futuro que ya se adivina distópico. Es como si aquel *fantasma de la vanguardia* que atraviesa los manifiestos de Roberto Piva volviese de manera distinta, paradójica: “Y cuando el fantasma aparece, lo hace bajo el modo del malentendido, de la paradoja. De la paradoja de lo nuevo que ya ocurrió. Escribimos de nuevo y la novedad está en la repetición” (TABAROVSKY, 2018, p. 29). En razón de esa *repetición* es cuestionable la radicalidad del gesto apropiativo de Hernández Montecinos hacia Piva, puesto que, si bien a partir de los textos formula una lengua, estos como mensaje se mantienen intactos, el *desvío* corresponde a la figuración lingüística como ejecución y no tanto, como en los casos analizados en el capítulo uno y dos, a una *compresión poética* de las obras en poemas.

Por otro lado, no deja de ser importante preguntarnos: ¿por qué específicamente estos manifiestos y no otros de Piva, por qué estos y no otros poemas que no alberguen el tópico chamánico?, como también, ¿por qué prevalece la inclusión de los manifiestos en “portuñol mutante” y no los poemas en *Debajo de la Lengua*? Cuenta, entonces, como un experimento mayor para Hernández Montecinos el tejido del “portuñol mutante” que las otras traducciones monolingües. Quizá, una de las mayores razones yace en que estos manifiestos de Roberto Piva representan una ruptura de paradigma al contraponer la perspectiva ecológica –pensando, por ejemplo, en la alabanza a la *máquina* dentro del futurismo italiano o del estridentismo en México–

a la urbe y a la globalización, buscando un retorno más hacia lo *primitivo*, que los acercaría más a Oswald de Andrade y al *Manifiesto Antropófago*.

Justamente de esta *poética* y de su conformación chamánica, distópica y nómada en América Latina, es de lo que busca apropiarse Héctor Hernández Montecinos. Sin embargo, queda aún esa doble experiencia de vanguardia y neovanguardia: por un lado, a través del manifiesto como género discursivo, y por otro en razón de la ruptura que ejerce Roberto Piva sobre este mismo, habría que preguntarse, además, por medio de ese ludismo temporal como estructuras en *réplicas*, como también: ¿qué aporta Hernández Montecinos?, ¿la fluctuación de una lengua como una forma de utopía que se suma a otra? Ya pensando solo en el manifiesto, la utopía aparece, pero cuando vamos hasta la invención de lenguas, corroboramos también su espectro por la misma borradura de límites, no solo lingüísticos, sino fronterizos. Por esta razón, *el fantasma de la vanguardia* se hace presente, puesto que una de sus características mayores es *desafiar la lengua*, promover una que no sea carcomida por el mercado, que sea, en fin, *el accidente* de un proceso por medio de otro:

Allí se juega el deseo de una sintaxis que imposibilite su absorción por el mercado, una lengua que desafíe las lenguas existentes. Y a la vez, un deseo que conoce la historia trágica del deseo, que conoce la historia –la historia de la vanguardia y del fantasma de la vanguardia– y que por tanto sospecha de su propio deseo, sospecha de ese afuera de la lengua –ese perforar la lengua– que avanza frase a frase. (TABAROVSKY, 2018, p. 29)

Ese *desafío* es otorgado en el proceso de *retraducción* como *manifiesto* a través del manifiesto. De esta manera, no es gratuito el prefijo *re*, de hecho, el mismo fundamentaría no solo un apego al proyecto de las reescrituras del resto del libro de Hernández Montecinos en *Debajo de la Lengua*, sino también la condición misma de la revisión de un procedimiento que mixtura lenguas a través de un género discursivo como el manifiesto:

(EL) SÉC(U)LO XXI ME DARÁ LA RAZÃO
(si tudo n(ã)o explota antes)

(El) séc(u)lo XXI me dará la razão, por abandonar n(la) language(m) & n(la) aççiiio (l)a civilizaçiiio cristo oriental & oc(c)idental com su(a) tecnologiiia de exterminio & f(i)erro v(i)elho, s(e)us computadores de control(e), su(a) moral, s(e)us poetas babosos, s(e)u câncer que-nadie-desco(u)bre-(l)a-causa, s(e)us cohetes nucleares carajudos, su(a) explosiio demográfica, s(e)us legum(br)es envenenadas, s(e)u sindicato policial d(el)crime(n), s(e)us ministros gangsters, s(e)us gangsters ministros, s(e)us partidos de esquerda-fascistas, su(a)s muxeres novi- esc(u)ola, s(e)us s uniformes vi(c)toriosos, s(e)us cassetes eletrônicos, su(a) gripe espannhola, su(a) unida(d) nacional, su(a) epidemia suicida, s(e)us literatos sedentaarios, s(e)us leõ(n)es-de-granja d(el)a cultura, s(e)us pró-Cuba, s(e)us anti-Cuba, s(e)us estribos d(el) PC, s(e)us bidês d(el)a direitxa, s(e)us ceerebros de água-choca, su(a)s cascadas sempiternas, su(a)s tazas de té, s(e)us manua(l)is de estéticas, su(a) alde(i)a global, s(e)u rebannho-que-saca, su(a)s jaulas, s(e)u jardinzithos com vidr(i)o ahumado, s(e)us so(e)nnhos paralíticos de televisiiio, su(a)s

chiquitas, s(e)us rios llenos de sardinha, su(a)s oraciones, suas panquecas rellenas com dolor, sua)s últimas esperanças, su(a)s tripas, s(e)u luz de luna de agosto, s(e)us llanos, su(a)s ci(u)dades embalsamadas, su(a) tristeza, s(e)us cretinos so(n)rridentes, su(a) lepra, su(a) jaula, su(a) estrictina, s(e)us mares de lodo, s(e)us fuentes de desespero. (HERNÁNDEZ MONTECINOS, 2009a, p. 372)

Aquella cualidad *mutante* se hace completamente evidente, puesto que incluso el mismo portuñol es alterado. Es decir, la propia fluctuación lingüística del español y el portugués es vulnerada y atravesada por paréntesis y vocales como un juego en el que las grafías pasean de manera anárquica –sobre esto volveremos más adelante–. Como vemos, las dos lenguas son perforadas una por la otra y, estas, como conjunción, por vocales que buscan guiar al lector a una posible lectura que, como bien expresó Hernández Montecinos, va inclinada más hacia el español que al portugués. Se trata, en síntesis, de una sintaxis mutante, que ejerce una crítica severa desde el propio siglo XXI, y que va, como *genialidad no original*, a la fuente de Roberto Piva, quien en 1983 apuntaba la realidad de un presente que para Hernández Montecinos es más tangible como testigo.

Por otra parte, por medio de esta operación, Hernández Montecinos queda muy cerca de lo que denominó Haroldo de Campos (2013) como un *transfingidor*. De este modo, pensar en la creación de una lengua ficcionalizada como producto de una *retraducción*, puede orientarse a un procedimiento en aras de una *transcreación* en términos también haroldianos –esta cuestión será reforzada en las páginas siguientes–. Así, los textos de Roberto Piva apropiados por Hernández Montecinos complejizan su forma, esto plantea una vulneración más en la *hechura* como estructura de la traducción que propiamente a su contenido.

3.4 *Portunholes*

Siguiendo lo planteado por Wilson Alves-Bezerra en su texto “O portunhol na poesia territórios e deslocamentos” (2016), la propuesta del portuñol marca rasgos diferentes que distinguen las poéticas de cada uno de los autores: Haroldo de Campos, Néstor Perlongher, Douglas Diegues, Fabián Severo. Estos últimos nos sirven de marco contextual para intentar ubicar el proceso llevado a cabo por Hernández Montecinos. Alves-Bezerra propone que en ellos existen “poéticas diversas com o portunhol e gestos de tradução em sua escritura que apontam a diferentes direções” (2016, p. 117). En el caso de *Galáxias* de Haroldo de Campos –para Alves-Bezerra influenciado por los gestos de James Joyce–, las lenguas acaban por mezclarse: español, inglés,

francés, alemán, creando una especie de traducción de “experiências europeias e literárias”, las cuales “remetem ao tema do deslocamento e da viagem” (2016, p. 119). Este dislocamiento conjetura una experiencia radical del movimiento, de la escucha, de la lengua y del entramado textual hacia el cual el lector propiamente parte.

Por otro lado, Alves-Bezerra apunta como “A destruição da língua materna –ou a construção de outra– é um tema pertinente para pensar sobre a produção dos poetas aqui abordados” (2016, p. 119). En el caso de Haroldo de Campos, el portuñol es explorado más “como um recurso poético de um poeta letrado em mais de uma língua, cujo resultado é projetável não apenas no conjunto mais amplo dos encontros de línguas na literatura, como com a tradição literária peninsular” (ALVES-BEZERRA, 2016, p. 121). En lo que respecta al caso del uruguayo Fabián Severo, existe una reivindicación en su poética al *habla*, a la imitación fónica del portuñol, buscando un espacio donde se desarrolle “o regional e antimoderno ambiente fronteiriço” (ALVES-BEZERRA, 2016, p. 121). No solo en su poesía, sino en sus textos narrativos y también en sus composiciones musicales, Fabián Severo fundamenta el sonido y borde de una frontera como experiencia oral y de los cuerpos: “No portunhol de Fabián Severo, o português que comparece é o da oralidade, processado por uma escuta e uma escritura hispânica” (ALVES-BEZERRA, p. 121, 2016). Hay una recreación del ambiente por medio del sonido del portuñol más directa con la frontera, correspondida con su portuñol riverense, teniendo en cuenta que Fabián Severo es nacido en Artigas, ciudad uruguaya limítrofe con Brasil. Por su parte, la indagación de Haroldo de Campos procura proporcionarle al lector local una experiencia *cosmopolita*, de un proceso “tradutório”, mientras que la de Fabián Severo busca “uma autorrepresentação, de um gesto nativista e reivindicativo, numa palavra, de uma afirmação identitária” (ALVES-BEZERRA, 2016, p. 124). En este sentido, existe –en palabras de Alves-Bezerra– un *gesto antropológico* que recoge la sonoridad del portuñol por medio de los poemas de Fabián Severo.

En el caso de Néstor Perlongher, partiendo de su conferencia “El portuñol en la poesía” (1984) –pronunciada en la Universidad de São Paulo– el poeta argentino genera un análisis de: *Serafín Ponte Grande*, de Oswald de Andrade; *Galáxias*, de Haroldo de Campos, y *Capítulo Decapitado*, de Héctor Olea, anexando al final un poema llamado “Acreditando en Tancredo” (refiriéndose a Tancredo Neves, político brasileño que estaba en contra de que continuase el régimen militar). Alves-Bezerra pasa a analizar este último tramo para dar concepción de la relación con el portuñol de Perlongher dentro de la poesía, cuyo punto de partida tiene que ver con

la extranjería, la jerga y la destrucción de ambas lenguas como colisión de diferentes significantes. Así, el texto de Perlongher plantea un uso del verbo “acreditando” que tiene disímiles significados tanto en portugués como en español. La exploración de Perlongher crea un espacio *variable*, de duplicidad, donde el portuñol por medio de su forma errónea convulsiona el discurso poético. El procedimiento de Perlongher genera un quiebre de la *aparente homogeneidad* del español, al “fazer irromperem o português brasileiro e a experiênciã da migração. Trata-se da tradução a língua materna da inquietante experiênciã de estrangeiridade” (ALVES-BEZERRA, 2016, p. 126). De esta manera, el tejido del texto de Perlongher –como expresa Wilson Alves Bezerra– funciona como un “entrecruzamiento de desvios”, tal y como el propio Perlongher denominó el portuñol del poeta brasileño Wilson Bueno. La conferencia de Perlongher procura generar una *reflexión poética*, trazar una mirada al portuñol desde la creatividad y el pensamiento del poeta, en la que el dialecto *marginal* se repliega con este último y, como el ejemplo que el mismo expone a partir del poema “Acreditando en Tancredo”, pasa a *barroquizarse* en el poema a modo de escritura de *graffiti*:

El lugar desde donde habla el poeta se muestra excesivamente movedizo e inestable (casi tanto como el ocupado por el portuñol en el habla, que es una dimensión del idiolecto particularmente imprevisible, “molecular”: los “errores” que cada hablante puede cometer al pasar del español al portugués o viceversa son casi innumerables) (PERLONGHER, 1984, p. 254)

El enunciado anterior nos devuelve al prólogo de la traducción de Hernández Montecinos, puesto que su sentido de traducir es, tal como el pensamiento del poeta expuesto por Perlongher, *cambiante y movedizo*, sin embargo, como sabemos, no cualquier tipo de traducción, como también sabemos que Perlongher no se está refiriendo a un pensamiento *general* del poeta, sino a aquél que vaga entre las dos lenguas como un ludismo destructivo, el cual es capaz de transformar una lengua por medio de la otra. Así, cuando Perlongher expresa que: “A diferencia de Haroldo de Campos, que escribe ‘desde’ el portugués, Héctor Olea es mexicano y escribe ‘desde’ el español” (PERLONGHER, 1984, p. 256), es inevitable, de nuevo, no ir hasta lo apuntado por Hernández Montecinos: su *inclinación* en la traducción al “portuñol mutante” es mayor hacia el español que hacia el portugués, teniendo en cuenta que los originales están elaborados en portugués, es decir, los manifiestos de Roberto Piva.

A su vez, debemos señalar la función utópica que trae consigo el poema de Perlongher en su conferencia, escrito cerca del retorno de la democracia en Brasil –pensando también, como él mismo escribe, en el exilio de muchos latinoamericanos por las dictaduras del Cono Sur–. Esta misma función utópica permea las traducciones hechas por Hernández Montecinos a los

manifiestos de Roberto Piva al llamado “portuñol mutante”, y, como ya explicamos, a los manifiestos mismos también –fechados justamente entre los años 1983 y 1984–. En efecto, el portuñol se transforma en una lengua utópica en ambos casos, tanto en Perlongher como en Hernández Montecinos. De allí que exista interés en Hernández Montecinos de llevar a Roberto Piva hacia esa estela, como una remarcación utópica que trasciende.

Por último, tenemos el proceso del poeta carioca Douglas Diegues, que ha sido denominado como “portunhol selvagem”, tratándose de una *língua* visceral –la misma puede ser vista como un proyecto maleable, del cual también parten los márgenes fronterizos–, esta ha sido adoptada por Diegues como “língua de sua lírica, e não apenas na escritura de poemas ocasionais, como era o caso de Perlongher e Haroldo de Campos, mas como a língua a partir da qual quer fazer reconhecida e lida sua produção poética” (ALVES-BEZERRA, 2016, p. 127). Incluso, a través de ella, Diegues utiliza la traducción como mecánica de creación al apropiarse –como Hernández Montecinos– en esta nueva lengua *autoral*, de poetas como Fernando Pessoa, Charles Baudelaire o Carlos Drummond de Andrade. El “portunhol selvagem” en tanto producción en Diegues tiene su antecedente en Wilson Bueno⁵² y la publicación de *Mar Paraguayo* (1992), cuyo prólogo fue escrito por Néstor Perlongher. Como su apelativo en portugués expone, se trata de una lengua formada en un territorio “selvagem”, transfronterizo. Este territorio enmarca la Triple Frontera como significación de flujos lingüísticos, sociales y culturales, tal y como expresa María Eugenia Bancescul en su texto “Fronteras de ninguna parte: el *portunhol selvagem* de Douglas Diegues” (2012):

Más allá de la incorporación de las lenguas que configuran la materialidad significativa de la frontera y de la situación de diglosia vigente en Paraguay, el carácter hiperbólico en relación con las lenguas potencialmente susceptibles de ser incorporadas a la mixtura, representa la situación territorial propia de la constitución de la zona de la Triple Frontera. (BANCESCUL, 2012, p. 147)

Asimismo, es importante anexar que además del “portunhol selvagem”, existe el llamado “guaraportunhol”, sobre el que apunta Jorge J. Lacone en su texto “Disquisiciones en torno al portunhol selvagem. Del horror de los profesores a una ‘lengua pura’” (2015), elaborando una lista de autores como: “Jorge Kanese, Douglas Diegues, Xico Sá, Ronaldo Bressane, Joca Reiners

⁵²Estas poéticas utópicas y literarias de mixtura de lenguas a finales de siglo XX como el portuñol, ven en Wilson Bueno una especie de iniciador, desde el cual el lenguaje actúa reconociendo lo *local*, lo *regional* y lo *ancestral* –pensando en el guaraní– para una desfiguración del habla a partir de un espacio que va más allá de las fronteras como *unión*. Por ello, Wilson Bueno es, hasta cierto punto, *genealógico* en este período en el que, como veremos más adelante, se acentúan mixturas de lenguas que ya venían desde atrás, o que, en todo caso, buscaron *inventarse* en la vanguardia latinoamericana como artificio y utopía.

Terron, Celestino Bogardo y Fabián Severo, entre otros. Son de Paraguay, Brasil, Uruguay y Argentina” (LACONE, 2015, p. 42). Para Lacone, el “guaraportunhol” como el “portunhol selvagem” busca crear espacios utópicos, desdibujar las fronteras y cualquier *jerarquía cultural*: “condensa la utopía de abolir todos los recelos y jerarquías culturales” (LACONE, 2015, p. 44). Lacone también señala que estas lenguas en su *condición de híbrido* procuran proyectarse hacia el futuro “como lugar de acogida y conciliación” (LACONE, 2015, p. 44). Como vemos, una vez más se enmarca la lengua como proyección futura –sobre esto volveremos más adelante con la traducción de Hernández Montecinos–, así el portuñol intentaría forjar un espacio para constituir ese futuro. Lacone cita el texto “Portuñol y literatura” (2006), de María Jesús Fernández García, quien da una definición atinada sobre esto:

Más allá de las variantes dialectales fronterizas, el portuñol es un producto de futuro, sobre todo en el área de Mercosur, cuya evolución hoy solo podemos vislumbrar en la incipiente eclosión de manifestaciones artísticas que reivindican la frontera como seña de identidad para insistir en su función como punto de encuentro. (LACONE *apud* FERNÁNDEZ GARCÍA, 2015, p. 44)

Douglas Diegues, como el poeta paraguayo Cristino Bogado, quien escribe en *jopará* –mezcla entre el guaraní y el español–, y el propio Wilson Alves-Bezerra en su libro *Malangue Malanga (30 Poemas para ler no Exílio)* (2019) –trabajo que mixtura lenguas como el portugués, español, francés e inglés–, como también el chileno David Aníñir en su libro *Mapurbe* (2005) –donde mezcla textos en mapudungun con inglés y el lenguaje del *coa*: que vendría a ser el lenguaje coloquial y urbano de la Santiago actual– entre otros, pertenecen a una generación de poetas latinoamericanos reciente que han decidido conjugar lenguas o *crearlas*, o bien, *ficcionalizarlas*, a ellos se les uniría, como poeta de ocasional portuñol, Héctor Hernández Montecinos. Ocasional porque no toda su obra, como en el caso de Douglas Diegues con el “portunhol selvagem”, o del propio Cristino Bogado con el *jopará* y sus juegos –también muy afines con el portuñol y guaraní de Wilson Bueno–, pasa a formar una cuestión meramente central en su propuesta, aunque el procedimiento sea bastante llamativo dentro de *Debajo de Lengua* y sea traído de nuevo en *¿Por qué no reescribir?* con las denominadas *retraducciones*.

Es posible percibir que el “portuñol mutante” desde su particularidad de *lengua ficcionalizada* nace como un ejercicio articulado tanto a la traducción como a la reescritura. En virtud de ello, basamos parte de nuestro análisis en la teoría de la *transcreación* de Haroldo de Campos, al Hernández Montecinos desarrollar una partitura hasta cierto punto autónoma y anómala de su fuente original, así como una “crítica” de su experimentación formal en el ejercicio de

traducción. El carácter del “portuñol mutante” puede compararse con el “portunhol selvagem” de Douglas Diegues, puesto que como procedimiento pone en marcha, además de la escritura propia, también la traducción, solo que muchas de las traducciones de Douglas Diegues intentan ejercer una desacralización del canon y, finalmente, son distintas debido a la lógica de la lectura que es planteada en *Debajo de la Lengua*, donde, hasta cierto punto, y como veremos próximamente, el rescate de la fuente de Roberto Piva hacer de él una lectura imprescindible para la poesía latinoamericana actual.

Por otro lado, estudiando de cerca la hibridación de lenguas como elemento errático en el libro *Tudo lo que você não sabe é muito mais que tudo lo que você sabe* (2015), de Douglas Diegues, la fisionomía de los textos es muy diferente al “portuñol mutante” de Héctor Hernández Montecinos, así como los temas, puesto que en Diegues hay una continua reiteración de la cultura *pop* y folclórica de Brasil y de Paraguay, así como la presencia de la frontera como marca. La idea, por ejemplo, de la creación de un “glossarioncito selvático” –que lo acerca a la poética de Wilson Bueno– en un poema que se presenta “transbaudelairezado” al “portunhol selvagem” –en las traducciones a Baudelaire–, ya implica una distancia del “portuñol mutante”, aunque lo aproxima en el sentido de apropiación a los procesos de Héctor Hernández Montecinos.

Asimismo, la disposición gráfica de Douglas Diegues en algunos de los textos que son atravesados paréntesis y su interacción con una traducción –como la de Hernández Montecinos– *movediza*, los hacen dialogar, sin embargo y como comentamos, el “portunhol selvagem” es parte de un proyecto mayor que comprende la obra entera de Douglas Diegues, lo cual no ocurre con Héctor Hernández Montecinos y su “portuñol mutante”. De igual manera, es importante destacar que varios de estos experimentos han salido como fruto de las editoriales cartoneras latinoamericanas en estos últimos años, como si su soporte permitiese un espacio para el desarrollo de estas lenguas-línguas, las cuales permanecen al margen para los estándares oficiales –lingüísticos y literarios–. A su vez, y volviendo a las traducciones de Diegues, estas convergen en una estructura *libre, performática*, diluyendo así la función poética del “portunhol selvagem” con sus textos:

Como podemos observar na leitura das teletransportunholizações, o processo de versão para o portunhol é livre. O exercício de tradução para Diegues é, também, como sua própria poética, impactante e performática, acentuando os atributos lúdicos do discurso poético. Com isso, o poeta expande as possibilidades de leitura e atribui ao portunhol um grau de distinção e prestígio, conferindo-lhe maior literariedade. (CATONIO, 2018, p. 103)

La manera de apropiarse de Diegues por medio de la traducción es, si se quiere, mucho más radical que la de Hernández Montecinos, en el sentido en el que las modificaciones sufridas por las partituras presentan un *desvío* mayor en contenido y forma, consecuencia de la *parodia* a los textos apropiados. Contrariamente, cuando Hernández Montecinos traduce a Roberto Piva intenta reivindicar sus manifiestos trayéndolos al nuevo siglo, mientras que Diegues pasea por distintas tradiciones de poetas canónicos “apropiándolos como suyos”, así lo apunta Eduardo Embry en el prólogo a *Tudo lo que você non sabe es mucho más que todo lo que você sabe*, a la vez que señala que el libro “desborda el mecanismo simple de la apropiación de algunas obras ajenas. Como en el siglo XIV en España, los autores populares se ‘adueñaban de la voz’” (EMBRY, 2015, p. 3). Diegues y Hernández Montecinos se encuentran y a la vez se distancian, aunque quizá uno de los puntos en que más se asemejen sea que tanto “el portuñol selvagem” como el “portuñol mutante” –con distintos mecanismos y elementos–, generan maneras de apropiarse que se aboquen por una lengua que borre las fronteras.

Desde lo que podríamos denominar como un *no-lugar* en el sentido utópico, proyectado a una *lengua futura*, Hernández Montecinos potencia un procedimiento menos adulterado en la *burla* o la *sátira* que Diegues, este va más orientado a las preocupaciones que atañen el presente actual como fracaso de la globalización por medio de los manifiestos de Roberto Piva. También, pensando en esa forma de *selección*, la escogencia de Hernández Montecinos en su traducción busca ir hacia una línea más *marginal* y menos *canónica*. La propuesta de Diegues hace de la traducción una mezcla con su poética de “portunhol selvagem”, como también la de Hernández Montecinos, si pensamos en que la *R progresiva* desemboca en la *retraducción* y el “portuñol mutante”, solo que este último traduce solo tres manifiestos, y esto es importante dejarlo claro nuevamente, porque Hernández Montecinos funge como poeta *ocasional* en el uso del portuñol, aunque su práctica connote, por la poética apropiada de Piva, una preocupación política, utópica, educativa y ética del nuevo milenio, que de alguna u otra manera se distancia en lo *burlesco* de Diegues, quizá porque este último, como dijimos, trabaja a partir del *canon* apropiado. Por ello, para evidenciar más de cerca lo que hemos expuesto a lo largo del capítulo, pasamos a mostrar el segundo manifiesto traducido por Hernández Montecinos, se trata del “Manifiesto utópico-ecológico em defesa da poesia & do delírio” (1983), el primero de matriz chamánica y ambiental publicado por Roberto Piva en los años 80:

MANIF(ISTO D(EL)A SELVA MA(IS PRÓXIMA

(L)Os produ(c)tos químicos, (l)a industria farmacêutica & (l)os miasmas roerã(t)eus ho(e)ssos hasta (l)a medula / cadáver rico em vitaminas / remolinos n(el) r(ri)o d(el)a industria / burocratas ideológicos murr(i)endo de r(e)ir / marxistas que de(s)puées que (les) arrancaran (l)a próstata tomaron (el) poder / vastos des(i)ertos n(el) Ceerebro / políticos esta(d)tísticas câncer n(el) rost(r)o vaziiio d(el)as avenidas d(el)a Noit(x)e / Muxheres agarrando chicos sælvage(n)s para meter-los n(el) Bu(o)en Caminho / silbidos & hambre d(el) verdade(i)ro carajo hume(g)ante / Robert Graves, Brillat-Savarin & (el) refrã(n) de me(u)s dese(j)os / Heichiceriia Ecológica n(el) Liquidificador Minotauro / hortaliças incineradas por el mercurio / botinadas d(el)a KGB & canç(i)o(n)es punzantes / T(i)empo n(el) ho(e)sso / Televisiio/ Centauro n(l)a r(o)uta d(el)a Rev(o)uelta / Estrel(l)as colgadas d(el) hollín / Catecismo d(el)a Perseveranç(i)a Industrial / (L)Os Gov(i)ernos existen p(a)ra dejarte con esse a(i)r(e) de perro golpeado / (L)Os Gov(i)ernos existen p(a)ra preparar (l)a sopa d(el) General Esfinge / (L)Os Gov(i)ernos existen p(a)ra que tú pienses en la política & olvides (la) Erección / Batuque Nuclear Ánj(el)-Hornaz / poesiiia urbana-industrial em n(u)ovo ritmo / Ci(u)dad(e) agotada n(l)a fe(i)ura pree-Colapso / recrear n(u)ovas tribo(u)s / renunciar a(l)a(s) reglas / N(u)ovos mapas d(el)a realidad(e) / (de)rrotero erótico (de)rrotero poético/ Horaacio & Lester Young / tribo(u)s de chicos n(l)as selvas / tambores llamando p(a)ra la Orgiia / hogue(i)ras & plantas afrodisiias / abandonar (l)as ci(u)dades / rum(b)o a(l)a playas salpicadas de esqueletos de Monstr(u)os / rum(b)o a(l)os horizontes ebrios como ánj(el)s f(u)oera d(el)a ro(u)ta / T(i)erra hermana mi(n)ha / entraremos n(l)a lluv(i)a que haze inclinar noss(tr)o pasaje(m) a(l)os Orquideas / Delinqueencia sagrada d(el)os que vivem situaço(n)es-liimite / É d(el) Caos, da Anarquiiia social que nace a la luz enlo(u)quecedora d(el)a Poesiia / Crear n(u)ovas religio(n)es, n(u)ovas formas físicas, n(u)ovas anti-sistemas políticos, n(u)ovas formas de vida / Ir a(l)a deriva n(el)rriio d(el)a Existencia. (HERNÁNDEZ MONTECINOS, 2009a, p. 373)

Como los otros dos manifiestos traducidos por Hernández Montecinos, el mensaje parece *incólume*, la modificación de su forma, en este sentido, es lo que se parte entre las lenguas. Habría que preguntarse, de manera estructural, si ese vaivén no trata más de producir una intervención gráfica que de una traducción, o quizá de ambas funciones: intervención gráfica para la ficcionalización del habla *future* encriptada en un llamado a lo primigenio, escapando de los gobiernos *actuales* y *pasados*: “(L)Os Gov(i)ernos existen p(a)ra dejarte con esse a(i)r(e) de perro golpeado”, de la sociedad hacia la naturaleza. Lo interesante del proceso es que, aunque el “portuñol mutante” le otorga autonomía, no deja de aparecer Piva, él siempre está allí en *presente*, no solo como *fuentes* expresa, sino en su texto, el cual, pese a la anulación de su firma, no deja de hacer eco como estilo y proposición *autoral*. No hay, de lleno, una anulación sino un enaltecimiento de su poética, la transfiguración de un *copy and paste* como operación traductora. Así, aquel autor *R* de los primeros capítulos, en vez de *desviar* el texto, busca reponerlo, su diálogo es casi un cambio de *lugar*, allí nunca dejamos de leer los ecos intertextuales de Roberto Piva: Horacio, Robert Graves, Lester Young, estos se acrecientan más en el tercer y último manifiesto, el cual revisaremos al final de este capítulo. En su operación, Hernández Montecinos apropia para *hacer presente* y demarcar con este un *nuevo fantasma*, donde el *nómada estético* carga los *residuos*

simbólicos de la época del texto que apropia (Roberto Piva), sumándole a estos los de la suya en la operación traductora (Héctor Hernández Montecinos), en un planeta atiborrado de *residuos físicos*. En efecto, el texto busca *doblemente* la creación de una conciencia ecológica en tiempos paralelos, que además se amalgama a una lengua que pretende borrar las fronteras. Estas serán las utopías con las que el espectro hará presencia a través de una *nueva* experiencia histórica, aquella “poesía urbana-industrial em n(u)ovo ritmo” vuelve a proponer “n(u)ovas anti-sistemas políticos, n(u)ovas formas de vida” desde otro tiempo, esta vez como una mutación en un laboratorio de *escrituras impropias* y lenguas ficcionalizadas.

Sin embargo, es importante resaltar de nuevo que el molde es el *manifiesto*, este no deja de hacer eco en el siglo XXI, en este sentido es imprescindible referirnos a la carta-manifiesto: “Karta-Manifiesto-del-Amor-Amor-en-Portunhol-Selvagem”, firmada diversos artistas y poetas, algunos ya mencionados en este trabajo, como Douglas Diegues –de hecho, es posible leer la carta en su blog personal– y Cristino Bogado. En esta carta-manifiesto pedían a los expresidentes Fernando Lugo de Paraguay y a Luiz Inácio Lula da Silva de Brasil “QUEMAR EL CONTRATO VIGENTE DE LA ITAIPÚ BINACIONAL”, presa hidroeléctrica binacional que se perfila como la mayor productora de energía del planeta; a su vez, los firmantes solicitaban transformar este espacio en “uma usina de arte, de nuevas ideas, de aprendizaje filosófico y estético de la vida, um punto de encuentro de artistas, pensadores y creadores de todo el mundo”. Este texto data del año 2008, es decir, un año antes de que aparecieran las traducciones de Hernández Montecinos a Roberto Piva en la editorial cartonera Yakembó Ediciones, la cual –resaltamos otra vez– es paraguaya, y en la que se encontraba Cristino Bogado dentro del equipo editorial. En consecuencia, este manifiesto puede verse de alguna manera como una especie de *antecesor* cercano en esa línea de tiempo, sobre todo pensando en la función *utópica* y ecológica –en este caso– del portuñol como lengua.

Ahora bien, estos procedimientos poseen referentes en las vanguardias latinoamericanas, por ejemplo, los casos mencionados por Jorge Schwartz en su texto: “Lenguajes utópicos. Nuestra ortografía bangwardista: tradición y ruptura en los proyectos lingüísticos de los años veinte” (2013), pese a las aparentes distancias temporales y temáticas que existen, teniendo en cuenta que gran parte de estos proyectos anteriores tenían como centro la construcción de un imaginario nacional o su fracaso historiado que, muchas veces, buscaba definirse como *identidad* y utopía. Dentro de estos casos, Schwartz apunta el coloquialismo de Oswald de Andrade en el *Manifiesto da Poesia Pau-Brasil* (1924); la confección de Xul Solar del *neocrillo* y su idea de elaborar una

“panlengua”; la ortografía indoamericana de Fransisqo Chuqiwanka Ayulo; los proyectos del primer Borges con una figuración más *criollista*, como también los trabajos de Mário de Andrade; a estos añade los idearios políticos del romanticismo latinoamericano como causa, entre ellos menciona el caso del venezolano Simón Rodríguez, en cuya obra *–Sociedades americanas (1842)–*, a través de una serie de ideas dispuestas sobre la página a modo de exploraciones *mallarmerianas*, Rodríguez plantea una defensa de la lengua *americana* y de su viabilidad como proyecto educativo y social para el futuro. Estos proyectos como fundamentos históricos de una *lengua* atraviesan una gramática deformada en la vanguardia, batida entre el nativismo, el regionalismo y el cosmopolitismo, la cual, finalmente, procuraba en diferentes modos originar o desfigurar las utopías de los imaginarios nacionales. Asimismo, podemos añadir a la lista de Schwartz al venezolano Salustio González Rincones con sus procedimientos llevados a cabo en *La Yerba Santa* (1929), libro firmado con su anagrama Otal Susi, donde es creada una lengua indígena ficticia y sus *posibles* traducciones al español.

Por otra parte, el investigador venezolano José Antonio Castro Kerdel, expone en su libro *Idiomas espectrales: lenguas imaginarias en la literatura latinoamericana* (2016) que la invención de estas lenguas en la vanguardia, además de su propia condición de artificio textual en la poética de los autores, contribuye a un peso de cambio en razón del registro por medio de la técnica mudada a causa de la modernidad: la invención de nuevos artefactos en la vida cotidiana, así como el ruido de las grandes urbes en proceso de construcción genera un desencuentro en los sujetos. También explica que “la relación entre utopía (como parte de un corpus literario) y el lenguaje es mucho más estrecha de lo que se piensa” (CASTRO KERDEL, 2016, p. 39), las interferencias lingüísticas reveladas en estas obras son causa de las mismas fragmentaciones identitarias con la modernidad. Respecto a las lenguas inventadas por Borges en su relato “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, Castro Kerdel señala:

La construcción de una lengua ficticia por parte del autor no solo obedecería a la necesidad de emular al género utópico mismo, o de encarnar de forma irónica algunos anhelos de muchos proyectos lingüísticos de la modernidad, sino también de parodiar la visión adánica del imaginario político al pretender crear un nuevo idioma puro y auténtico (CASTRO KERDEL, 2016, p. 41)

Como es posible evidenciar, la propagación de la invención de una lengua como *utopía* o fracaso de los imaginarios nacionales proviene desde antes y se instaura en la actualidad por medio de figuraciones distintas, aunque, en el fondo, posean semejanzas. Cuando Héctor Hernández Montecinos busca la *ficcionalización* del “portuñol mutante” en su traducción, piensa en un sentido

utópico: “Se injerta aquí este ‘lenguaje hermano’, mellizo e incestuoso, que suspende la dureza de dos lenguas madres y nos hace soñar en otra Patria, pues cada nuevo lenguaje es un nuevo lugar en el mundo” (HERNÁNDEZ MONTECINOS, 2009b, pp. 8-9). Esta Patria se proyecta hacia el futuro, pero lo hace de una manera más radical al *apropiar* y generar una lengua como intermedio, es esta la que realmente da mayor sentido al proceso, no sería lo mismo si pensáramos en estos textos traducidos al español, no tendrían la misma fuerza y carga poética ni utópica. No obstante, como hemos dicho la elección del material a ser “retraducido”, que son los manifiestos de Roberto Piva, no es gratuita:

Quizá este ‘cruce de lenguas’, este TLC (Tratado de Libre Comunicación o Territorio de Lenguas Comunes) sea solo aplicable a este libro de Piva, que es la recopilación de sus manifiestos dispersos entre los años 1983 y 1984, donde se enfrenta una voluntad política, social, poética hasta el paroxismo y ante todo profética de lo que sería la catástrofe ecológica y humana en el siglo XXI; o tal vez sea el primer flechazo de una futura labor de re/traducciones, ya sea del mismo Piva o de otros poetas. Asimismo, no es casual mi preferencia por Piva, pues creo que es el poeta brasileño que más lejos ha llegado en la profundidad de una mirada comunitaria y deseosa, sin clichés ni taxonomías, sin más, su obra poética, polémica, heterodoxa, conjuga la ternura, la violencia y el delirio y la convierte en una cima de la poesía latinoamericana del día de hoy. Su obra completa está dividida en tres volúmenes editados por Globo: *Um estrangeiro na legião* (2005), *Mala na mão & asas pretas* (2006) y *Estranhos sinais de Saturno* (2008), respectivamente y creo poder asegurar que no existe en lengua portuguesa un proyecto de obra que vaya más allá que esta, que ilumine la misma luz de la poesía y que oscurezca la noche estrellada donde los cuerpos celestes salen de las favelas y leen los destinos en sus propias manos extendidas desde el futuro. (HERNÁNDEZ MONTECINOS, 2009b, p. 9)

Lo que se aprecia en la transformación de esa lengua en cruce gira en torno a la misma elección de la poética de Roberto Piva, que no es gratuita y que se comunica en esta fase de su poética con parte de los planteamientos a manera de *comunalidad* (Cristina Rivera Garza) con la del propio Héctor Hernández Montecinos. A través de estos manifiestos traducidos germina una *ecocrítica* y una transfiguración del valor del texto de Roberto Piva al ser traído a colisión en la obra de Héctor Hernández Montecinos en el siglo XXI. El “portuñol mutante” como injerto de ambas lenguas conecta su muerte para la expresión de un lenguaje de encuentro posible. Sin embargo, lejos de ver este punto como una mera reproducción significativa de lo planteado en el prólogo por Hernández Montecinos, nos interesa lo que ocurre en el terreno estructural: el montaje operacional del texto adquiere una potencia experimental por medio de la forma del lenguaje como irrupción simbólica, a partir de paréntesis y giros que van del portugués al español, intentando hacer *entendible* el texto pese a permanecer en perenne mutación.

3.5 Transficcionalización mutante

Si bien el “portuñol mutante” formula la ficcionalización de una lengua, este hecho formaría parte de una *transcreación* en el sentido en que esta se nutre como canto paralelo al realizarse, a la vez que Hernández Montecinos propone una “crítica” de ese proceso, proporcional a una mirada sincrónica-diacrónica de un texto como proyección del futuro en un traslado contextual (de finales del siglo XX a principios del siglo XXI), como ocurre con los manifiestos de Roberto Piva al ser traídos por medio de la apropiación y la transcreación en *Debajo de la Lengua*.

Esa creación de un canto paralelo, contempla un desvío o luciferación de la teoría de la traducción benjaminiana, sobre la que asienta bases Haroldo de Campos para proponer una *física* de la traducción fuera de una *metafísica* de la misma, que se acerca a la *función poética* de Jakobson como *transposição criativa*, y a la noción benjaminiana como *transpoetização*; ambas forman pilares y reconfiguraciones para la *transcrição*: “o tradutor constrói paralelamente (paramorficamente) ao original o texto de sua *transcrição*, depois de “desconstruir” esse original num primeiro momento metalinguístico. A tradução opera, portanto, graças a uma deslocação reconfiguradora” (DE CAMPOS, 2013, p. 110).

La deconstrucción del original busca reconfigurar dando fuerza por medio de la apropiación, proponiendo una autonomía en el proceso de la traducción, por ello el traductor es visto por Haroldo de Campos más como un *usurpador* o como lector-autor: “O tradutor é um leitor-autor, no extremo um ‘traidor’ ou ‘usurpador’” (DE CAMPOS, 2013, p. 117). En este mismo texto, “Tradução e reconfiguração: o tradutor como transfigidor”, Haroldo de Campos establece la categoría de la *transficcionalización*. En nuestro análisis, más que el *fingimiento* pretendido en términos de *ficción literaria* traspasada por medio de la traducción: sus espacios, imaginarios, valores extratextuales reinventados a través del lenguaje, pretendemos observar este *fingimiento* como la producción de una lengua –la cual igualmente en el movimiento de una nueva contextualización a través de la transcreación afectaría los imaginarios extratextuales–, teniendo en cuenta la alternancia que esta puede tener con los “atos de fingir” o con los “atos transgressores”, de los que habla Haroldo de Campos interpretando la teoría de Wolfgang Iser. Así, estos actos de *fingimiento* colisionan como “fatores intratextuais” y “fatores extratextuais”, en el caso de los primeros se refieren a la estructuración propiamente del texto, en tanto los segundos a la realidad como contexto histórico. Haroldo de Campos propone que lo que sucumbe como *ficticio* en la traducción ocurre en segundo grado, siendo reprocesado en el poema:

...parece possível afirmar que a *transposição criativa* (Jakobson), a *transpoetização* (Walter Benjamin), pensada esta de maneira laica e desvinculada de qualquer “significado transcendental”, ou, como eu prefiro dizer, a transcrição, são nomes que outra coisa não designam senão um processo de *transficcionalização*. O fictício da tradução é um fictício de segundo grau, que reprocessa, metalinguisticamente, o fictício do poema. (DE CAMPOS, 2013, p. 115)

La *transficcionalização* pasa por el proceso de construcción de un imaginario que va de la partitura original a su canto paralelo como desarrollo en otro contexto. Ahora bien, los propios *actos de fingir* exceden la realidad para recrearla con una nueva selección y exploración en el texto: lenguaje, vocablos, espacios que remitan a otros significantes que, igualmente, sirvan para operar la semantización de una *realidad* transformada en los *signos* de otra lengua. El poeta-traductor u *usurpador*, determina la nueva construcción de estos actos de fingimiento como trasgresión, seleccionando cuáles de ellos serán mutables en el *cambio* para el manejo de los elementos extratextuales, es decir, que vayan más allá del texto a mediar con la realidad sociocultural o literaria. Este intercambio a una nueva contextualización dependerá de los actos de fingimiento que el poeta-traductor escoja para modificar:

Ao converter a função poética em função metalinguística, o tradutor de poesia opera, transgressivamente (em diversos graus), uma nova seleção e uma nova combinação dos elementos extra-e-intratextuais do original; ao significar-se como operação “transgressora”, a tradução põe desde logo “entre parênteses” a intangibilidade do original, desnudando-o como ficção e exibindo a sua própria ficcionalidade de segundo grau na provisoriedade do *como se*. No mesmo passo, reconfigura, numa outra concretização imaginária, o imaginário do original, reimaginando-o por assim dizer. As expectativas do receptor e suas reações são também reformuladas, nessa copresença transgressiva de original e tradução, onde todo elemento recessivo corresponde (ou pode corresponder) a um elemento ostensivo, e vice-versa, do texto de partida ao de chegada, numa perspectivação de segundo grau. (DE CAMPOS, 2013, p. 22)

Esta nueva selección como *función metalingüística* y reordenamiento puede pasar a ficcionalizar representaciones en un nuevo orden del signo para llevar el texto a otras interpretaciones de realidades alternas. Lo que se reformula en segundo grado es *figurativo* y concatena la reminiscencia de su partitura como mutación. En el caso de Héctor Hernández Montecinos, el procedimiento de esa elección como combinación lingüística e hibridación viene dada a partir de la ficcionalización de una lengua: el “portuñol mutante”. La lengua-língua pasaría a crear relaciones por medio de su acto de fingimiento con el original en tanto lo lleva a un segundo grado y a la armonía, si se quiere, *anárquica* de una lengua ficcional como punto de encuentro entre portugués y el español. El “portuñol mutante” de las transcreaciones de Héctor Hernández Montecinos transficcionaliza una lengua para crear una idea de desaparición de ambas, potenciando

la lectura del texto en otro tiempo y otro imaginario de exploración al futuro lector. De esta manera, se modifica aquella *recepción distraída* de la que habla Haroldo de Campos a partir de Walter Benjamin, donde ya el propio traductor va más allá de una imitación servil y plantea más que la liberación de una lengua –concepción babelizada–, el fingimiento de una como el encuentro de dos.

Lo que ocurre concretamente en “(EL) SÉC(U)LO XXI ME DARÁ LA RAZÃO (o el Portuñol Mutante) / Retraducción de *O século XXI me dará razão* de Roberto Piva (Brasil, 1937-2010)” es el montaje e intervención textual del original de Roberto Piva y la reconfiguración de sus elementos como *residuos simbólicos* –como comentamos– que pasan dentro de la realidad del siglo XXI a verse mayormente palpables, de esta manera el acto de *fingir* por medio de la actividad traductora no solo quiere formar un espejo del canto “profético” de Piva y de su poética chamánico-ecológica, sino enunciar esa misma fórmula a partir de un posible futuro –y un presente– en el nudo de ambas lenguas como “portuñol mutante” que correspondería, a su vez, a aquel *tiempo topológico* mencionado por Fernández Mallo: no solo su fragmentación como apropiación, sino su reordenación a un espacio *nuevo* como parte de un *producto cultural complejo*.

La transfuncionalización lingüística del *nómada estético* propone un quiebre de tiempos, a la vez que genera un presente para una nueva *recepción* “numa outra língua, num outro país, numa diferente circunstancia histórica” (DE CAMPOS, 2013, p. 130) también, por medio de la reescritura: de allí que el prefijo *re* actúe como parte de la *traducción*, construyendo una “retraducción”. Finalmente, es una traducción imbuida en un libro de reescrituras –*Debajo de la Lengua*–. Cuando pensamos en la productividad de *presente*, volvemos al planteamiento de Cristina Rivera Garza: la fuerza que recobra el proceso dentro de *Debajo de la Lengua* con sus características a nivel de construcción colectiva quizá no son las mismas que presenta el texto al internarse solo en la antología de traducciones publicada por la editorial Yakembó, pero el hecho de venir como punto inicial de allí, de ese soporte cartonero va otorgando al libro, junto con los otros procedimientos reescriturales, una mayor cualidad de collage y de selección contextual (Kenneth Goldsmith).

El texto de Roberto Piva es intervenido en una *prefiguración* de sí, modificación y alternancia de su forma, en el sentido en que esta es atravesada por una lengua ficcionalizada, sin embargo, su *contenido*, aunque es vulnerado por la forma, se amplía; de hecho, queda también en un intermedio de lectura y recepción para los hablantes de ambas lenguas, cuyo lector más idóneo

puede ser el de lengua española, ya que el proceso se aboca más por este idioma. Podemos decir, en este sentido, que el producto de Hernández Montecinos evidencia aquello que Haroldo de Campos denomina como una “dialéctica perspectivista de ausência/presença”, puesto que el texto de Roberto Piva no termina de difuminarse, sino que permanece espectral allí:

Ocorre assim uma dialéctica perspectivista de ausência/presença. A tradução é crítica do texto original na medida em que os elementos atualizados pelos novos atos ficcionais de seleção e combinação citam os elementos ausentes; o original, por sua vez, passa a implicar as suas possíveis citações transláticas como parte constitutiva de seu horizonte de recepção. (DE CAMPOS, 2013, p. 125)

Por consiguiente, los actos ficcionales comunican en su intermedio la actualización del original frente al siglo XXI, su combinación, transfiguración y sus elementos ausentes permanecen en una expansión de la partitura al “portuñol mutante”, pero además, formulan un camino de aprop(r)iación por medio de la transficcionalización lingüística, a la vez que, también, hacen parte de su *poética plural* o en *comunalidad*, una que va, como en el caso de estos manifiestos de Roberto Piva, orientada hacia el chamanismo, la *ecocrítica* y el fracaso de las utopías para el planteamiento de un cambio como nuevo horizonte global. La transficcionalización de Hernández Montecinos converge en la utilización de paréntesis para fluctuar una lengua con otra y la creación de palabras *bífidas*, la lengua intermedia produce lazos comunicantes como composición de forma. Así, los elementos del procedimiento están dados entre las grafías de las dos lenguas puestas en interacción, a veces *errática*:

El uso de los paréntesis es una indicación para leer o no leer lo que está dentro de ellos, incluso cuando traduce el “o” portugués que es “el” en castellano es casi un caligrama de ese círculo. Son señales de una nueva lengua muerta que luego serán obviados. Los acentos no coincidentes en palabras de los dos idiomas fueron reemplazados por una doble vocal y se crearon palabras bífidas en el sentido de Lewis Carroll (fuming + furious = frumious) (HERNÁNDEZ MONTECINOS, 2009b, pp. 7-8)

Como es posible apreciar, las palabras que difieren en ambas lenguas son modificadas por grafías como “Æ”, que es una ligadura de la letra *a* y la letra *e*, y que forma parte del alfabeto del latín y del francés, como también del alfabeto del idioma yagán o conocido también como yámana, cuya lengua es de los yaganes, una tribu amerindia nómada que vive entre el sur de Chile y Argentina. A la vez, aparecen mutaciones como el “Io”, para referirse, por ejemplo, al pronombre personal “yo” en español y “eu” en portugués. Los paréntesis intentan crear un puente elidido entre un idioma y otro: “MANIF(I)ESTO UTÓPICO-ECOLÓGICO EM DEFE(N)SA D(EL)A POESIA & DEL DELIRIO”, lo vemos en los títulos de los manifiestos. La lengua como una matriz bífida: apunta a una lengua y a otra, pero juega, finalmente, a generar una sola: el “portuñol

mutante” como transficionalización, donde son yuxtapuestos términos o creadas palabras con semejanza a sus grafías o fonemas.

También, en el texto las vocales de algunas palabras se duplican: “galaaxias”, “civilizaçiiio”, quizá para alternar que en portugués “galáxias” lleva tilde, como también un circunflejo en la palabra “civilização”, aunque la ce cedilla se mantiene. No obstante, la duplicación no solo atañe a las vocales sino también puede atravesar las consonantes: “açciiio” y a su vez otras palabras donde las consonantes de ambas lenguas se encuentran: proporçõ(n)es, una por fuera y otra por dentro del paréntesis: “proporciones”, “proporções”. Por otra parte, hay palabras que contienen una semi-morfología de ambas lenguas como mixtura propiamente: Anj(el), de “Anjo” en portugués y entre paréntesis su contraparte en español: “Ángel”. Los paréntesis vendrían, en muchos casos, a crear indicaciones de lectura que a veces van abocadas al portugués o al español: “(el) deliirio foe excluido d(el)a Teoriia d(el) Conhecimento”, en este caso “(el)” sería el pronombre personal en español, sin embargo, la partícula “de(ela)” actuaría como el pronombre posesivo en portugués “dela” –de ella en español–, sin embargo, como es posible ver, hay otras palabras en esta cita que serían más erráticas como pista para ambas lenguas, pero que es comprensible: “foe”, que sería del verbo *ir* en español en pasado: “fue” y que en portugués sería “foi”, así como igualmente hay preposiciones que se inclinan a veces por una lengua y otra. Otras palabras permanecen intactas, como el caso de “histérica”, quizá por su equivalencia para ambas lenguas.

Ahora bien, más que propiciar un estudio de carácter filológico, lo importante es ver el nudo de esa mixtura lingüística como centro, lo que se origina en ella y cómo se alimenta la poética de aprop(r)iaciones de Héctor Hernández Montecinos con la de Roberto Piva. En este sentido, la transficionalización no genera un patrón del todo establecido, la combinación de sus elementos va modificándose, variando, a medida que se avanza en la lectura. La fórmula de la transficionalización por medio de la construcción de palabras bífidas, como también su sentido *movedizo* en *Debajo de la Lengua*, figura un montaje alrededor de las otras reescrituras, la disposición de sus palabras sobre la página es llamativa al lector desde una primera mirada, es decir, todo lo que abarca su fisionomía *monstruosa* e intermedia:

INVOCAÇIIIO

Æl Grande dieus Dagon de ojhos de fo(e)go;
 æl dieus d(el)a vegetaçiio Dioniisio;
 æl dieus Puer, que hipnotiza (el) Universo com s(e)u Ano de diamante;
 æl dieus Escorpiio atravessando (l)a cabeça d(el) Anj(el);

æl dieus Luper que desafio (l)as galaaxias roedoras;
 a Baal dieus d(ela) p(i)edra negra,
 a Xangô, dieus-carajho fecundador d(ela) Tempestad(e).
 Io def(i)endo el direixo de todo ser Humano æl Pãn & a(la) Poesiia
 Estamos s(i)endo destruiidos em noss(tr)o núcleo biológico,
 noss(tr)o espaç(i)o vital & el d(ela)os anima(l)is está reduzido a
 proporçõ(n)es ínfimas
 qu(i)ero dezir que (el) torniquete d(ela) civilizaçio está
 provocando do(lo)r n(ela) c(u)orpo & baba histérica
 (el) deliirio foe excluido d(ela) Teoriia d(ela) Conhecimento
 & noss(tr)as esc(u)olas estã atrasadas p(or)elo menos c(i)em annos
 em relaçio a(l)os últimos descobremientos científicos (n)el
 campo d(ela) física, biologiia, astronomiia, language(m),
 buusqueda espacial, religiio, ecologiia,
 poesiia-cósmica, etc.,
 provocando abandono d(ela)as esc(u)olas p(or)las niños, que
 percibenn que (el) professor n(ã)o t(i)en(e)n nada
 (par)a transmitir,
 i(n)mobilizando noss(tr)as esc(u)olas n(ela) vício de language(m) &
 perd(id)a de tempo
 em programas de formaciiio, (d)onde nunca nadie va(i) a
 estud(i)ar a Einstein, Gerard de Nerval, Nietzsche,
 Gilberto Freyre, J. Rostand, Fourier, W.
 Heinsenberg, Paul Goodman, Virgiliio, Murilo
 Mendes, Max Born, Sousandrade, Hynek, G. Benn,
 Barthes, Robert Sheckley, Rimbaud, Raymond
 Roussel, Leopardi, Trakl, Rajneesh, Catulo, Crevel,
 São Francisco, Vico, Darwin, Blake, Blavatsky,
 Krucënych, Joyce, Reverdy, Villon, Novalis,
 Marinetti, Heidegger & Jacob Boehme
 & por essa razãon (l)a esc(u)ola se coagulo(u) em Gal(l)inhe(i)ro
 (d)onde se empolla (l)a histeria, (l)a torticolis & (l)a repressiio sexual,
 n(ã)o existindo mais saída que cerrar-la &
 transformaa(r)-la em Cine(ma) (d)onde niños &
 adolescentes sigam de no(e)vo (l)as huellas d(ela)
 Fantasiia com muit(x)o manoseo n(l)o e(o)scuro.
 (L)Os partidos políticos brasileiros n(ã)o t(i)ên(e)n nen(g)hunna
 preocupaçio em tra(z)er (l)a UTOPIA para (l)o q(u)otidiano.
 Por isso em nom(br)e d(ela) sa(l)uud(e) mental d(ela)as n(u)ovas
 ge(ne)raçii(on)es
 io reivindico (l)o segui(e)nte:
 1 - Transformar (l)a Plaza da Sé em ho(e)rta coletiva & pública.
 2 - Distribuir obras d(ela)os poetas brasileiros entre (l)os
 chicos (as) da Febem, únicos capazes de
 transformar (l)a violência & angústia de su(a)s almas
 em música d(ela)as esferas.
 3 - Saunas para (el) po(e)v(l)o.
 4 - Construçio urgente de meaderos públicos (existem
 pouquíssimos, (l)o que pro(e)va que noss(tr)os políticos
 nunca andam a P(i)ee) & espelhos.
 5 - Hazer d(ela) Jaguar (pintado, negro & puma) (el)
 Totem d(ela) nacionalidad(e). Organizar grupos de
 Protecçio à(l) Jaguar em s(e)u habitat natural. Devolver
 (l)os Jaguares que vivem (a)trancados em zoológicos à(lo)s
 bosques. Abertura de inscri(p)çiiio(n)es para voluntarios
 que qu(i)eram comunicar-se telepaticamente com

(l)os jaguares para saber(mos) de su(a)s rea(l)is dificuld(t)ades.
 De esta man(ie)ra (l)os jaguares pod(e)riam passar uma
 temporada de 2 semanas entre (l)os hom(br)ens &
 (n)esse período pod(e)riam servir de guias &
 professores n(l)a orientaçiio d(el)os niños c(i)egos.
 6 - Creaçiio de uma política eficiente & com gran(de)
 informaçiio a(el) público em relaçiio a(l)os
 Discos-Vo(l)adores. Formaçiio de grupos de conta(c)to
 & intercambio de informaçiio. Facilitar relaç(i)ões eróticas
 entre terrestres & tripulantes d(el)os OVNIS.
 7 – No(e)va orientaçiio d(el)as neurônas a través d(el)a
 Gastronomiia Combinada & da Respiraçiio.
 8 - Distribuiçiio de manua(l)is entre sexólogos (os)
 explicando por que (el) coito anal derru(m)ba (el) Kapital
 9 - Banquetes of(e)recidos à(la) gente p(or)la Federaçiio d(el)as Industrias.
 10 - Provocar (el) surgimento d(el)a Bossa-Nova Metafísica
 & d(el)a Pornosamba.
 (El) Estado mant(i)énn(e) a(la)s pesso(n)as ocupadas tempo completo
 para que el(l)as N(ÃO) p(i)ensenn erooticamente, poéticamente,
 libertariamente. Novalis, (el) poeta d(el) romanti(ci)smo
 alemão que contemplou (l)a Flor Azul, afirmou: „Qu(i)em
 é(s) mui(to) viexo para delirar evite reuniõ(n)es juvenil(le)s. Ahora
 é(s) tiempo de saturna(l)is literaarias. Quanto ma(i)s variada (l)a
 vida tanto mexor...

(HERNÁNDEZ MONTECINOS, 2009a, pp. 369-370)

La construcción del manifiesto –habría que pensar en el *fantasma* de Piva pululando en medio de la lengua *perforada* y *transficcionalziada*– funciona en niveles de humanismo, chamanismo, incluso atraviesa una atmósfera distópica, que en clave de *advertencia* se abre por encima de programas que a inicios del siglo XX alababan la máquina. Lo que se mostró para el futurismo como grito de guerra, militar, *hombría*, *vanguardia*, aquí sufre una desfiguración por una poética en tanto involucramiento de la tierra, como un regreso a lo *esencial*, a lo primitivo y *genésico* como fundamento: el hombre en contacto con sus pares, los animales y las plantas, para la fundamentación de unos valores *distintos*. Se busca el nacimiento –o el cambio– de un hombre, en este sentido, *nuevo*, inverso a los paradigmas civilizatorios, urbanos, un hombre que retorne a la *tribu*, que emerja alejado de utopías dejadas atrás, las cuales han provocado totalitarismos, que vaya, en fin, más allá de lo prestablecido como *norma* y *praxis* política. La llamada es, entonces, hacia una concientización de trascendental con aquello que se ve aldaño, ocasionado por la globalización, los sistemas de control, la opresión, el capitalismo. Esta poética busca una *universalidad*, un quiebre a la tecnología para que esta no destruya más el planeta. Así, la máquina o el progreso como programa de varios manifiestos de vanguardia se tornará una especie de *anti-vanguardia*.

El molde-manifiesto, el tono y la enumeración textual que concatenan una acción política mantienen, sin embargo, la dirección donde una estética no es lo determinante, porque su prevalencia radica en una preocupación ecocrítica como argumentación, una preocupación educativa que procura que vulnerar la *moral* de los sistemas actuales de enseñanza y, así, abrir mediante un conocimiento filosófico, poético, matemático, heterogéneo, las puertas a un nuevo sujeto que *dará* entrada a un nuevo siglo de contracciones. En síntesis, y otra vez: Roberto Piva escribe en futuro, Hernández Montecinos lo transficcionaliza desde ese futuro como presente hacia otro, es el *fantasma de la vanguardia* en desfiguración.

Habría que preguntarse, entonces, ¿quiénes son los destinatarios de este manifiesto? *El arte por el arte* como un mundo cerrado, o un *arte dirigido solo hacia el proletariado*, o en su defecto, al *burgués*, ¿todo esto quedó atrás? No se trataría, en efecto, de una prominencia de esas categorías de programas del siglo XX, aunque estén inevitablemente allí, el desdibujo de las capas busca ingresar, en verdad, a la fundación de una fuerza *natural*. La herencia es la historia como desilusión, pero el tono de un espacio, del desarrollo de otras condiciones, sigue conteniendo como *fantasmas* las *utopías* del siglo pasado para el inicio de uno nuevo.

El poeta-traductor-apropiador u autor *R* observa el siglo pasado en tanto un cuerpo, lo describe desde un límite específico en Roberto Piva, como dejando un *antes* y un probable *después* —si todo no explotase antes—, acaso remarcando la barbarie para el porvenir. Pero la posición, y esto es importante reiterarlo, es un mensaje, una carta, un *manifiesto* al futuro —y no precisamente del *arte*— como potencial ontológico y humano al cual volver. El contacto animal, la posibilidad de regresar a la *raza* primigenia, lejos de la globalización.

Cuando los manifiestos son traducidos, pese a ser uno de los procesos más *complejos*, dada su fisionomía de lengua híbrida en “portuñol mutante”, no existe en ellos, de lleno, una vulnerabilidad al texto como fuente: remarcamos nuevamente, el *mensaje* se mantiene *intacto*. En este sentido, la reescritura de una partitura, que pertenecería a la *poesía marginal* de Brasil de los años sesenta y que está expresada en los ochenta como *chamánica*, pretende plantarse en la obra sin *desvío* alguno. ¿Qué es lo que se busca? Lo que se busca es un puente con las lenguas para llegar a la conciencia inicial del texto. La traducción o transficcionalización no intenta deformarlo en su *esencia* de contenido, aunque su *forma* esté partida entre las lenguas. El puente sería el cruce al conocimiento de una nueva forma de *manifestarse* desde el arte, y *nueva* en tanto reciente, rescatada, retratada para funcionar en el programa utópico de la poética de Hernández Montecinos.

CONSIDERACIONES FINALES

Los procesos de neovanguardia que funcionan como líneas de tiempo del *nómada estético* tienen su espacio en este trabajo a partir de operaciones realizadas en los años 70 en Chile con Juan Luis Martínez, y en los años 80 en Brasil con Roberto Piva. No obstante, ambos procedimientos vistos de manera objetiva acarrear los *fantasmas de la vanguardia*: obra como objeto y apropiación (Juan Luis Martínez) y género manifiesto (Roberto Piva).

En el caso de Juan Luis Martínez, abre la posibilidad a Hernández Montecinos de generar las reescrituras a los poetas chilenos: Pablo de Rokha, Pablo Neruda, Gabriela Mistral y Vicente Huidobro, en tanto que Roberto Piva proporciona una partitura que, en sí misma, representa un cambio de paradigma sobre el género manifiesto con una postura ecológica y chamánica. En efecto, los textos de ambos autores son *desvíos* en sus tradiciones nacionales, a través de la apropiación de sus poéticas Hernández Montecinos incursiona la suya como archivo; así, revisita el objeto intervenido por medio de reescrituras, y el género manifiesto a través de la traducción.

Ahora bien, en el caso de la traducción a Roberto Piva, la poética funciona a partir de una propuesta chamánica, la exploración misma habla en una lengua *bífida* como forma, la cual es construida ontológicamente como ficción, se trata del denominado “portuñol mutante”. Sin embargo, la traducción e intervención quieren *proponer* algo más que *programa estético* al receptor del texto desde el género manifiesto, su objetivo es de índole social: educativa, humana, ética. La preocupación va en pro de una mejora para evitar la destrucción generada por la sociedad de consumo. En este caso, pensar en la unión del texto reescrito por Hernández Montecinos a partir de *Poema de Chile* de Mistral titulado “Cuando se termine la posmodernidad” –el cual se genera, a su vez, como *réplica* de *selección* apropiativa a *La poesía chilena* de Juan Luis Martínez– es importante, puesto que concatena un lazo en tiempo *presente* al traducir los manifiestos de Piva como exploración utópica.

Las poéticas de fondo como contenido en Hernández Montecinos, analizadas en esta investigación, establecen el desarrollo de una *retraducción* en una lengua-língua-puente, a la vez que la formación de *reescrituras* en tanto procesos apropiativos. La reescritura y la traducción intentan acarrear un *presente* a través del que se mueven como espectros antiguos procedimientos y utopías, otorgando al lector, además de fuentes y mecanismos, maneras de cómo intervenir un texto por medio de la apropiación.

Se trata de un laboratorio abierto de escrituras poéticas, en el que la vulnerabilidad, transformación y borradura de la figura autoral son ejes centrales. En las páginas anteriores pudo observarse cómo Hernández Montecinos no está solo en estas prácticas apropiativas, pues la poesía latinoamericana contemporánea y, en especificidad, la chilena, modula cada vez más mecanismos de apropiación. Hernández Montecinos interna al lector en un universo donde la reescritura es marco del espacio latinoamericano, partiendo de una *comunalidad* de autores y fuentes que potencian una nueva *idea utópica*, la cual se mueve en las *interescrituras* como procedimientos coautorales –de *desapropiación*– en *Debajo de la Lengua* y como embriones iniciales de la reescritura en *La Divina Revelación*.

En la poética de Hernández Montecinos, la tradición nacional constituirá un *origen* para la práctica de la reescritura con la apropiación del objeto *La poesía chilena* (1978), de Juan Luis Martínez, en “[] lapoesíachilenasoyyo [”], sección integrada en el libro [*coma*] –que forma parte, a su vez, de *La Divina Revelación*–, para luego incurrir en la productividad de tejidos geográficos a autores canónicos y no canónicos –estos últimos en su mayoría contemporáneos de Hernández Montecinos, todos aledaños a Chile–, generando una *bitácora* de *escritura* por América Latina. El marco geográfico, como pudimos observar, es ineludible; este contendrá, en este sentido, *utopías* como traslados de las escrituras apropiadas. Sin embargo, el ejercicio apropiativo en sí mismo será, también, otra forma de utopía para la búsqueda de una escritura de figuración plural.

Asimismo, la gestación del cúmulo de *fuentes* proporcionará una autorreflexión a la reescritura y a la apropiación que denominamos *R progresiva*, cuyo fundamento es un modo de elección entre exclusión e inclusión de los materiales que acaban otorgando una lógica espacial, sea *nacional* –chilena– o *latinoamericana*. Así, las fuentes cohesionan la formulación de una poética generada por medio de estas, donde el poema no procura una *linealidad* sino un continuo *desvío*: su norma es la pluralidad que resguarda a través de la reescritura. No obstante, esto último puede verse diferente en el caso de la traducción a Roberto Piva, única contenida en el volumen de *Debajo de la Lengua*. Una de las razones de esto es la búsqueda de un traslado de la poética de Piva a través del “portuñol mutante” a la utopía misma del portuñol como lengua futura, quedando de manera figurada Roberto Piva en esa estela: abridor de espacio fronterizos y, también, paradigma ecológico y chamánico para el siglo XXI.

De los procedimientos, quizá el que propone una mayor idea de *desapropiación* –siguiendo a Rivera Garza–, es la práctica de la *interescritura*, por la confección coautorales en *presente*, puesto

que allí existe una *generación* que Hernández Montecinos intenta crear, dando al libro un carácter, algunas veces, *antológico* por medio de la apropiación, sobre todo en *Debajo de la Lengua*, aunque esto también puede verse en *La Divina Revelación*, si pensamos que las reescrituras hechas a través del objeto de Juan Luis Martínez fueron presentadas, en el año 2011, por la editorial Aldvs a un público mexicano. Por otra parte, la realización de estas prácticas tiene como centro Internet, bien sea como espacio de difusión, o como la producción de una *idea* de enlaces para una *red latinoamericana* de autores. No es de extrañar, entonces, que las *interescrituras* se hayan formado hace una década por Facebook, como tampoco la formación de los encuentros que propiciaron la búsqueda de autores y publicaciones en editoriales más pequeñas, con soportes reciclables, como es el caso de las cartoneras, a través de las cuales Hernández Montecinos fue construyendo su figura autoral. Por otro lado, una posible borradura de la misma fue gestada en tanto intervenía las escrituras de los autores que encontraba en sus viajes por América Latina. Esto último, en cierto sentido, cala de lleno con el término ya expuesto de Fernández Mallo: Hernández Montecinos es un *nómada estético* que contiene un espacio definido en tanto ideario estético y político.

En consecuencia, las exploraciones a la poesía latinoamericana como archivo configuran un *corpus* que busca producir *presente*. Este referencia un pasado que oscila entre la neovanguardia y la vanguardia, desde el cual parten la transposición temática de utopías y lenguas hacia un *fin* de la posmodernidad, intentando otorgar una brecha política al escritor futuro: apropiación, reescritura y traducción (puede verse como *retraducción*, o lo que llamamos *transficcionalización* desde Haroldo de Campos) de aquella *tradición de ruptura* que causa una experiencia de *tiempo inverso* en el lector, exponiendo ya no *nuevas maneras de hacer arte*, sino de trabajar con materiales actuales y pasados de la poesía latinoamericana, apropiando sus métodos en *presente* a través de *escrituras impropias*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES-BEZERRA, W. O portunhol na poesia: territórios e deslocamentos. En: I. Leal; J. G. Fernandes; S. Trusen (Org.). *Tradição e tradução: entre trânsitos e saberes*. Río de Janeiro: Oficina Raquel, 2016, pp. 110-135.
- ANDERMANN, J. Abismos del tercer espacio: “Mar paraguayó”, portuñol salvaje y el fin de la utopía letrada. *Revista Hispánica Moderna*, 2011, n. 64, pp. 11-22.
- ARMAND, O. *Superficies*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1980.
- ARMAND, O. *Escribir es cubrir (pulpo de ensayos)*. Caracas: El Estilete, 2016.
- ARENZAS, J. S. *Cuaderno de agua*. México: Secretaría de Cultura Jalisco. Fondo Editorial Tierra adentro.
- AYALA, M. *Lugar incómodo: Poesía y sociedad en Parra, Lihn y Martínez*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2010.
- AYALA, M. Estrategias canónicas del neobarroco poético latinoamericano. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 2012, n. 76, pp. 33-50.
- AZEVEDO, C. *Livro das postagens*. Río de Janeiro: 7 Letras, 2016.
- BURROUGHS, W. S. *El almuerzo desnudo*. España: Anagrama, 2016.
- BARTHES, R. *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.
- BANCESCU, M. E. Fronteras de ninguna parte: el portunhol selvagem de Douglas Diegues. *Abehache: revista da Associação Brasileira de Hispanistas*, 2012, n. 2, pp. 143- 155.
- BELLO, J. (comp.). *Desencanto personal: reescritura del Canto General de Pablo Neruda*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2004.
- BECERRA, M. *Los Alumbrados*. México: Estado de México, 2008.
- BENJAMIN, W. *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2009.
- BERENGUER, C. *Naciste pintada*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1999.
- BERENGUER, C. *Obra poética*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2018.
- BERENGUER, C. Exceso y chorreo en la obra de Héctor Hernández Montecinos. *Cuaderno, Revista de cultura*, 2010, n. 66, Fundación Pablo Neruda. Disponible en: <http://letras.mysite.com/cbe040812.html>. Último acceso: 21/05/2019.
- BIGGS, B. F., & RIOSECO, M. (Ed.). *Martínez total*. Santiago: Editorial Universitaria, 2016.

- BORINSKY, A. Re-escribir y escribir: Arenas, Menard, Borges, Cervantes, Fray Servando. *Revista iberoamericana*, 1975, vol. 41, n. 92, pp. 605-616.
- BOMFIM, M. Haroldo de Campos e a poesia pós-utópica da agoridade. *Opiniões*, 2009, n. 14, p. 226-242.
- BRITO, M. E. *Campos minados: (literatura post-golpe en Chile)*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1994.
- BUENO, W. *Mar paraguayo*. Paraná: Editora Iluminuras, 1992.
- CAMPS, M. *La invención del mundo*. Xalapa, Veracruz: Editora del Gobierno del Estado de Veracruz, 2008.
- CARRIÓN, E. *Los reinos de una cabeza sin mundo*. Lima: Fondo de Animal, 2012.
- CARRIÓN, U. *El arte nuevo de hacer libros: Archivo Carrión I*. México D.F.: Tumbona Ediciones, 2016.
- CASTRO PALMA, A., & ELIZALDE MARTÍNEZ, J. La escritura conceptual en la joven poesía mexicana del siglo XXI: entre la experimentación y la experiencia. *América sin nombre*, 2018, n. 23, pp. 133-144.
- CATONIO DIAS DO REGO, A. C. “Palabras tortas: o portunhol literário de Fabián Severo e Douglas Diegues”. Orientador: Prof. Dr. Antonio Roberto Esteves. Dissertação de Doutorado. Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista (UNESP). Assis, 2018.
- CERÓN, R. *Apuntes para sobrevivir al aire*. México: Ediciones Urania, 2005.
- CHARTIER, R. *O que é um autor. Revisão de uma genealogia*. São Carlos: Edufscar, 2012.
- CHARTIER, R. Del código a la pantalla: trayectorias de lo escrito. *Cuadernos Inadi 11*, 2015, p. 13-20. Disponible en <http://cuadernos.inadi.gob.ar/cuadernos-del-inadi-11.pdf>. Último acceso: 20/07/2019.
- COHN, S. *Encontros: Roberto Piva*. São Paulo: Azougue Editorial, 2011.
- COMPAGNON, A. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- CURET ARANA, J. M. “Pablo de Rokha: vanguardia y geocrítica. La poesía de *U* (1926) y Carta magna de América (1949)”. Tesis doctoral. Tutora: Dra. María Ángeles Pérez López. Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, Facultad de Filología, Universidad de Salamanca. España, 2015.

CUSSEN, F. “El constructor de cajitas”. *Revista Laboratorio*, Chile, n. 0, 2009. Disponible en: http://revistalaboratorio.udp.cl/num0_2009_art5_cussen/. Último acceso: 07/07/2019.

CUSSEN, F. Para una poética de la repetición. *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, Chile, n. 5, pp. 41-58, 2015. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6066747>. Último acceso: 07/07/2019.

CUSSEN, F. Sonetos para nada. En: BIGGS, B. F., & RIOSECO, M. (eds.). *Martínez total*. Santiago: Editorial Universitaria, 2016, pp. 251-268.

CUSSEN, F. Calidad o cantidad: la poesía concreta brasileña y la escritura conceptual. *Chasqui: Revista de literatura latinoamericana*, 2017, vol. 46, n. 1, pp. 203-214. Último acceso: 20/12/2019.

DANIEL, C. *Jardim de camaleões: a poesia neobarroca na América Latina*. Brasil: Editora Iluminuras, 2004.

DE ANDRADE, O. *Obra escogida*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981.

DE ANDRADE, O. *Pau Brasil*. Brasil: Globo Livros, 2003.

DE CAMPOS, H. Poesia da modernidade: da morte da arte a constelação o poema pos-utópico. En: *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. pp. 243-269.

DE CAMPOS, H. *De la razón antropofágica y otros ensayos*. Selección, traducción y prólogo de Rofoldo Mata. México: Siglo XXI Editores, 2000.

DE CAMPOS, H. Da tradução como criação e como crítica. En M. Tápia, T. Mé dici Nóbrega (Org.). *Haroldo de Campos – transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

DE CAMPOS, H. *Metalinguagem e outras metas*. Col. Debates. São Paulo: Perspectiva, 1992.

DE CAMPOS, H. *et al. Teoría da poesia concreta*. Textos críticos e manifestos de 1950-1960. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

DE CAMPOS, H. Tradução e reconfiguração: o tradutor como transfigidor. En M. Tápia, T. Mé dici Nóbrega (Org.). *Haroldo de Campos – transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

DE CAMPOS, H. A clausura Metafísica da Teoria da Tradução de Walter Benjamin, explicada através da Antígone de Hölderlin. En: M. Tápia, T. Mé dici Nóbrega (Org.). *Haroldo de Campos – transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

DERRIDA, J. *De la gramatología*. México: Siglo XXI, 1985.

DE ROKHA, P. *U*. Santiago: Nascimento, 1926.

DEL VALLE, E. *Vuelo México-Los Ángeles puerta 23*. México: Editorial Praxis, 2007.

DÍAZ, J. *Proble(mas) Cosas*. México: Editorial Compañía, 2005.

DIEGUES, D. *Tudo lo que você non sabe es mucho más que todo lo que você sabe*. Brasil: Vento Norte Cartonero, 2015.

DIEGUES, D. Karta-manifesto-del-amor-amor-em-portunhol-selvagem. Blog personal de Douglas Diegues, 2008. Disponible en: <http://portunholselvagem.blogspot.com/2008/08/karta-manifesto-del-amor-amor-en.html>. Último acceso: 12/02/2020.

DIEGUES, D. *El astronauta paraguayo*. Asunción: Eloisa Cartonera, 2012.

DIEGUES, D. *Triple Frontera Dreams*. Buenos Aires: Interzona, 2017.

DWORKIN, C. D., & GOLDSMITH, K. (Org.) *Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing*. Evanston Illinois: Northwestern University Press, 2011.

ELIADE, M. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.

EMBRY, E. ¡Welcome compañero! Prólogo. En: DIEGUES, D. *Tudo lo que você non sabe es mucho más que todo lo que você sabe*. Brasil: Vento Norte Cartonero, 2015.

FABRE, L. F. *Cabaret Provenza*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.

FARIÑA, S. Del canto general al desencanto personal / otra lectura. Prólogo. En: *Desencanto personal: reescritura del Canto General de Pablo Neruda*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2004.

FARIÑA, S. *Donde comienza el aire*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2006.

FARIÑA, S.; HERNÁNDEZ, E. (eds.). *Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez*. Santiago: Ediciones Intemperie, 2001.

FERNÁNDEZ MALLO, A. *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2018.

FERNÁNDEZ G., M. J. "Portuñol y literatura". *Revista de estudios extremeños*, 2006, vol. 62, n. 2, pp. 555-576.

FOUCAULT, M. ¿Qué es un autor? Traducción de Gertrudis Gavidia y Jorge Dávila. En: Foucault, M. *Literatura y conocimiento*. Mérida, Venezuela: Instituto de Investigaciones Literarias "Gonzalo Picón Febres", Universidad de Los Andes, 1999.

GACHE, B. *Escrituras nómades: del libro perdido al hipertexto*. Gijón: Ediciones Trea, 2006.

GALINDO, Ó. Neomanierismo, minimalismo y neobarroco en la poesía chilena contemporánea. *Estudios Filológicos*, 2005, n. 40, pp. 79-94.

GANDOLFI, L., & GARCIA, M. Sobre a dublagem de *Trânsito*. En: AZEVEDO, L.; CAPAVERDE, T. S. *Escrita não criativa e autoria – Curadoria nas práticas literárias do século XXI*. egalaxia, 2018. *E-book*. Sin página.

GARCIA, M. *Câmera lenta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

GASPARINI, P. Riscos do português/Riscos do castelhano: a língua portuguesa na poesia do argentino Néstor Perlongher. *Ipotesi – Revista de Estudos Literários*, 2005, n. 9, pp. 27-40.

GASPARINI, P. Néstor Perlongher: una extraterritorialidad en gozoso portuñol. *Revista Iberoamericana*, 2010, n. 232-233, pp. 757-775.

GELADO, V. *Poéticas da transgressão: vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina*. São Carlos: EdUFSCar, 2006.

GENETTE, G. *Palimpsestos*. Madrid: Taurus, 1989.

GINSBERG, A. *Howl and other poems*. San Francisco: City Lights Books, 1956.

GINSBERG, A. *Uivo, Kaddish e outros poemas*. Traducción de Claudio Willer. Brasil: L&PM Editores, 1984.

GOLDSMITH, K. *Escritura no-creativa: gestionando el lenguaje en la era digital*. Buenos Aires: Caja Negra, 2015.

GOROSTIZA, J. *Muerte sin fin*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008. Disponible en: <http://www.materialdelectura.unam.mx/images/stories/pdf4/jose-gorostiza.1.pdf>. Último acceso: 12/04/2019.

GRANADOS, J. F. *Principio de incertidumbre*. México: Ediciones Era, 2007.

HERBERT, J. *La resistencia*. Madrid: Vaso Roto, 2015.

HERNÁNDEZ MONTECINOS, H. *La poesía chilena soy yo*. Cochabamba: Mandrágora cartonera, 2007.

HERNÁNDEZ MONTECINOS, H. *La escalera*. La Paz: Yerba Mala cartonera, 2008.

HERNÁNDEZ MONTECINOS, H. *El secreto de esta estrella*. Asunción: Felicita cartonera, 2008.

HERNÁNDEZ MONTECINOS, H. *7 poemas*. Lima: Sarita Cartonera, 2010.

HERNÁNDEZ MONTECINOS, H. *Debajo de la Lengua*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2009a.

HERNÁNDEZ MONTECINOS, H. Prólogo. En: *O SÉCULO XXI ME DARÁ RAZÃO / (EL) SÉC(U)LO XXI ME DARÁ LA RAZÓN* Roberto Piva / Edición bilingüe: portugués y re/traducción por Héctor Hernández Montecinos. Paraguay: Yakembó Ediciones, 2009b.

HERNÁNDEZ MONTECINOS, H. *La Divina Revelación*. México D.F: Editorial Aldvs, 2011.

HERNÁNDEZ MONTECINOS, H. *Buenas noches luciérnagas*. Santiago: RIL Editores, 2017.

HERNÁNDEZ MONTECINOS, H. *¿Por qué no reescribir?* Brasil: Editora Medusa, 2017.

HERNÁNDEZ MONTECINOS, H. *64 cajitas sobre la poesía*. Ciudad de México: Literal, 2017.

HERNÁNDEZ MONTECINOS, H. *Los nombres propios*. Barcelona/Santiago: RIL/Ærea, 2019.

HERNÁNDEZ MONTECINOS, H. (Ed.). *4M3R1C4: Novísima poesía latinoamericana*. Santiago: Ventana Abierta Editorial, 2010.

HERNÁNDEZ MONTECINOS, H. (Ed.). *4M3R1C4 2.0: Novísima poesía latinoamericana [1980-1990]*. España: Ediciones Liliputienses, 2017.

HERNÁNDEZ MONTECINOS, H. (Ed.). *Verás. Muestra de poesía, prosa y material inédito de Raúl Zurita*. Santiago: Ediciones Biblioteca Nacional, 2017.

HERNÁNDEZ MONTECINOS, H. (Ed.). *Raúl Zurita: Un mar de piedras*. Santiago: Fondo de Cultura Económica. Santiago, 2018.

HERNÁNDEZ MONTECINOS, H. Para mí los libros de poesía son novelas. [Entrevista concedida a] Javier García. *Culto*, 5 sept. 2017. Disponible en: <https://culto.latercera.com/2017/09/05/hector-hernandez-montecinos-poeta-chileno-mi-los-libros-poesia-novelas/>. Último acceso: 05/09/2019.

HERNÁNDEZ MONTECINOS, H. Performance y oficio. [Entrevista concedida a] Fabrizio Spada. Blog personal de Héctor Hernández Montecinos, 4 de jun. de 2017. Disponible en: <http://acheache.blogspot.com/2017/06/performance-y-oficio.html>. Último acceso: 14/06/2018.

HERNÁNDEZ MONTECINOS, H. Segundo Capítulo. [Entrevista concedida a] Programa Literario OjoXoyo. *Programa Literario OjoXoyo*, 6 enero de 2020. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=tqQ6GgqtyAc>. Último acceso: 21/01/2020.

HERNÁNDEZ MONTECINOS, H. ¿Por qué no reescribir? [Entrevista concedida a] Jesús Montoya. *Revista POESÍA*, Universidad de Carabobo, 20 de feb. de 2018. Disponible en: http://poesia.uc.edu.ve/por-que-no-reescribir_entrevista_a_h_h_m/. Último acceso: 07/03/2020.

HERNÁNDEZ MONTECINOS, H. Contra las grandes obras en tiempos de miseria. *Revista POESÍA*, 2016, Universidad de Carabobo. Disponible en: <http://poesia.uc.edu.ve/contra-las-grandes-obras-en-tiempos-de-miseria/>. Último acceso: 11/10/2020.

HERNÁNDEZ MONTECINOS, H. La casa de cartón. Presentación de *Estado de incertidumbre: antología de poesía latinoamericana cartonera* (Cartonera Tica, 2018) de Diego Mora, 2018. Disponible en: <http://letras.mysite.com/hher291018.html>. Último acceso: 04/11/2019.

HERNÁNDEZ MONTECINOS, H.; MELCHY, Y.; CARRIÓN, E.; BARRIOS, J.M. *Atlántida*. Ecuador: *Rastro de la Iguana*, 2015.

HERNÁNDEZ, B. Poéticas de la reescritura: Héctor Viel Temperley y Leónidas Lamborghini. *La Palabra*, n. 27, p. 127-146, 2015.

HERNÁNDEZ, B.; SIMON, F. La mala leche que las parió: ciudadanías neoliberales en la poesía chilena del siglo XXI. *Revista chilena de literatura*, 2017, n. 96, pp. 209-234.

HERNÁNDEZ, B. Notas para una poética de apropiación: Donde comienza el aire de Soledad Fariña. *Acta literaria*, 2018, n. 57, pp. 93-118.

HUIDOBRO, V. *Obra selecta*. Selección, prólogo, cronología, bibliografía y notas de Luis Navarrete Orta. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1989.

HUIDOBRO, V. Santiago: Pequeño Dios Editores y Fundación Vicente Huidobro, 2015.

HUNGRIA, C.; D'ELIA, R. *Os dentes da memória: Piva, Willer, Franceschi, Bicelli e uma trajetória paulista de poesia*, 2011.

ILABACA, P. *La perla suelta*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2009.

ISAVA, L. M. La *poiesis*: el proceso de hacer significación o cómo escribir sin palabras. En: BIGGS, B. F.; RIOSECO, M. (eds.). *Martínez total*. Santiago: Editorial Universitaria, 2016, p. 153-168.

JIMÉNEZ, M. J. *Los autos perdidos*. México: Red de los Poetas Salvajes, 2008.

JUVA, J. *Deixe a visão chegar: a poética xamânica de Roberto Piva*. Río de Janeiro: Editora Multifoco, 2012.

KATZ, M. *Capturing Sound. How Technology has Changed Music*. Berkeley: University of California Press, 2010.

KERDEL CASTRO, J. A. *Idiomas espectrales: lenguas imaginarias en la literatura latinoamericana*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2016.

KLINGER, D. Poesia, documento, autoria. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, 2018, n. 55, p. 17-33.

KRISTEVA, J. *Semiótica*. Editorial Fundamentos, 1978.

KOZER, J., ECHAVARREN, R., & SEFAMÍ, J. (antol.). *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

LABRAÑA, M. Objetos visuales de Juan Luis Martínez: atisbos de lectura. En: BIGGS, B. F.; RIOSECO, M. (eds.). *Martínez total*. Santiago: Editorial Universitaria, 2016, pp. 297-308.

LAMBORGHINI, L. *Las reescrituras*. Buenos Aires: Ediciones del Dock, 1996.

LASTRA, P., & LIHN, E. *Señales de ruta de Juan Luis Martínez*. Santiago: Ediciones Archivo, 1987.

LEAL, F. Ficha de lectura: *La poesía chilena* de Juan Luis Martínez, en sus pocos objetos. En: BIGGS, B. F.; RIOSECO, M. (eds.). *Martínez total*. Santiago: Editorial Universitaria, 2016, pp. 139-149.

LETHEM, J. *Contra la originalidad o el éxtasis de las influencias*. Traducción de Pablo Duarte. México: Tumbona Ediciones.

LIMA, J. L. *El reino de la imagen*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981.

LOO, S. *Sus brazos labios en mi boca rodando*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro, 2007.

LOCANE, J. J. Disquisiciones en torno al portunhol selvagem. Del horror de los profesores a una “lengua pura”. *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, 2015, vol. 6., n. 12, pp. 36-48.

LÓPEZ, O. D. *Gangbang*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro, 2007.

LUDMER, Josefina. *Aquí América Latina: uma especulação*. Traducción de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

LUMBRERAS, E. *El cielo*. México: Universidad de Guadalajara, 1998.

LUTZENBERGER, J. *Fim do Futuro? Manifesto Ecológico Brasileiro*, 5ª edición. Porto Alegre: Editora Movimento, 1999.

MARTHA BUENO, D. J. Constelações pós-utópicas: sobre a poesia de Haroldo de Campos. En: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 51, 2017, pp. 155-181. Disponible en: <http://www.scielo.br/pdf/elbc/n51/2316-4018-elbc-51-00155.pdf>

MARTÍNEZ, J. L. *La nueva novela*. Edición facsimilar. Santiago: Ediciones Archivo, 1985.

MARTÍNEZ, J. L. *La poesía chilena*. Santiago: Ediciones Archivo, 1978.

- MARTÍNEZ, J. L. *Poemas del otro: poemas y diálogos dispersos*. Edición e introducción de Cristobal Santiago: UDP, 2003.
- MARTÍNEZ, J. L. Conversación con Félix Guattari. En: *Poemas del otro* (pp. 79-94). Santiago: UDP, 2003.
- MARTÍNEZ, J. L. *El poeta anónimo (o El eterno presente de Juan Luis Martínez)*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- MAQUIEIRA, D. *La Tirana*. Santiago: Edición Tempus Tacendi, 1983.
- MAQUIEIRA, D. *Los Sea Harrier*. Santiago: Editorial Universitaria, 1994.
- MCCLURE, M. *A Nova Visão de Blake aos Beats*. Traducción de Daniel Bueno, Luiza Leite y Sergio Cohn. Río de Janeiro: Azougue, 2005.
- MEDO, M. *País imaginario: escrituras y transtextos: poesía en América Latina 1960-1979*. Madrid: Amargord Ediciones, 2014.
- MEDO, M. *País imaginario. Escrituras y transtextos. Poesía latinoamericana 1980-1992*. España: Ay del seis, 2018.
- MELCHY, Y. *El nuevo mundo*. México: Red de los poetas salvajes, 2008.
- MERINO, R. La constelación de los gemelos. *La Poesía Chilena de Juan Luis Martínez. Luces de reconocimiento*, 2008, Santiago de Chile: Ediciones UDP, p. 63-6.
- MEZA, A. *La droga*. México: RDLPS, 2010.
- MEZA, D. *El sueño de Visnu*. España: El Gaviero Ediciones, 2015.
- MILÁN, E. *Pirí. Ensayos uruguayos sobre poesía en general*. Nueva Esparta: Fondo Editorial del Caribe, 2012.
- MING, W. Copyright y maremoto. En: *Versus 10 / Contra el copyright*. México D.F.: Tumbona Ediciones, 2008.
- MISTRAL, G. *Poesía y prosa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1993.
- MISTRAL, G. *Poema de Chile*. Barcelona: Editorial Pomaire, 1967.
- MONTOYA, J. La R incógnita. *Revista POESÍA*, 2017, Universidad de Carabobo. Disponible en: <http://poesia.uc.edu.ve/la-r-incognita/>. Último acceso: 07/03/2020.

- MONTOYA, J. La R progresiva. *Revista POESÍA*, 2018, Universidad de Carabobo. Disponible en: <http://poesia.uc.edu.ve/la-r-progresiva/>. Último acceso: 07/03/2020.
- MONTOYA, J. Las reescrituras. *Revista POESÍA*, 2018, Universidad de Carabobo. Disponible en: <http://poesia.uc.edu.ve/las-reescrituras/>. Último acceso: 07/03/2020.
- MONTOYA, J. *Kiu Chibatsa o La Yerba Santa*: figuraciones de lo popular y lenguas inventadas en Salustio González Rincones. *Poligramas*, 2018, n. 47, p. 57-82.
- MORA, D. (Ed.). *Estado de incertidumbre: antología de poesía latinoamericana cartonera*. Costa Rica: Cartonera Tica, 2018.
- MORALES, A. Walt Whitman en la poesía chilena del siglo XX. *Revista Chilena de Literatura*, 1999, n. 55, p. 179-188.
- MORALES, A. Para una lectura interpretativa de la Poesía Chilena de Juan Luis Martínez. *Revista chilena de literatura*, 2006, n. 69, pp. 107-112.
- MORALES, R. *Bestiario del perro*. México: Editorial Literal. Colección Limón Partido, 2009.
- NANCY, J. L. *La comunidad inoperante*. Traducción de Juan Manuel Garrido Wainer. Santiago: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 2000. Disponible en: https://monoskop.org/images/9/92/Nancy_Jean-Luc_La_comunidad_inoperante.pdf. Último acceso: 24/01/2020.
- NERUDA, P. *Canto general*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981.
- NÓMEZ, N. La poesía de Pablo de Rokha Vanguardista, épica y popular. *Mapocho Revista de Humanidades*, 2018, n. 83, p. 12-37.
- OHNO, M. (Org.). *Antologia dos Novísimos*. São Paulo: Massao Ohno, 1961.
- OLIVARES, C. G. Martínez, la traducción, Duchamp y la poesía conceptual. En: BIGGS, B. F.; RIOSECO, M. (eds.). *Martínez total*. Santiago: Editorial Universitaria, 2016, pp. 339-350.
- ONELL, R. ¿Cómo leer *La poesía chilena*? En: BIGGS, B. F.; RIOSECO, M. (eds.). *Martínez total*. Santiago: Editorial Universitaria, 2016, pp. 123-137.
- OSORIO, N. (comp.). *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1988.
- PACHECO, J. E. *El reposo del fuego*. México: Ediciones Era, 1984.
- PAPASQUIARO, M. S. *Jeta de santo (Antología poética, 1974-1997)*. Selección y prólogo de Mario Raúl Guzmán. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- PARRA, N. *Poemas y antipoemas*. Santiago: Ed. Nascimento, 1954.

- PARRA, N. *Artefactos*. Santiago: Ediciones Nueva Universidad, 1972.
- PAST, A. *Huracana*. Madrid: Amargord, 2016.
- PAZ, O. *Lo mejor de Octavio Paz*. Barcelona: Seix Barral, 1989.
- PEREIRA, E. M. Fim do futuro? O tempo no manifesto ecológico brasileiro de José Lutzenberger. *Anais Eletrônicos, XI Encontro Estadual de História*, Universidade Federal do Rio Grande (FURG), 2012, pp. 990-1003.
- PERLOFF, M. *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- PERLOFF, M. *O Momento Futurista: Avant-garde, Avant-guerre, e Linguagem da Ruptura*. 2ª ed. São Paulo: EdUSP, 2018.
- PERLONGHER, N. *Lamê*. Antologia bilíngüe espanhol-português. Traducción de Josely Vianna Baptista. Campinas: Editora Unicamp, 1994.
- PERLONGHER, N. (Org.). *Caribe transplatino – poesia neobarroca cubana e rioplatense*. Traducción de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- PERLONGHER, N. Sopa paraguaia. Prólogo. En: BUENO, W. *Mar paraguayo*. São Paulo: Iluminuras, 1992.
- PERLONGHER, N. El portuñol en poesía. *Tsé Tsé*, n. 7-8, pp. 254-259, 2000.
- PERLONGHER, N.; & ECHEVARREN, R. *Poemas completos (1980-1992)*. España: Seix Barral, 2003.
- PIVA, R. *20 poemas com Brócoli*. São Paulo: Global, 1981.
- PIVA, R. *Antologia Poética*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1985.
- PIVA, R. *Estranhos sinais de Saturno. Obras Reunidas. Volume 3*. Alcir Pécora (Org.). Epílogo de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Globo, 2008.
- PIVA, R. *Mala na mão & asas pretas. Obras Reunidas. Volume 2*. Alcir Pécora (Org.). Epílogo de Eliane Robert Moraes. São Paulo: Globo, 2006.
- PIVA, R. *Paranoia*, Fotografías de Wesley Duke Lee. 4ª ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles e Jacarandá, 2009.
- PIVA, R. *Quizumba*. São Paulo: Global, 1983.

PIVA, R. *Um estrangeiro na legião. Obras Reunidas. Volume 1*. Alcir Pécora (Org.). Epílogo de Claudio Willer. São Paulo: Globo, 2005.

PIVA, R. Poesia = xamanismo = técnicas arcaicas do êxtase. En: *Encontros: Roberto Piva*. Segio Cohn (ed.), p. 112-113. São Paulo: Azougue Editorial, 2011.

PIVA, R. Piva volta com pesadelo delirante de São Paulo. [Entrevista concedida a] Bruno Zeni. Publicada originalmente en *Folha de Sao Paulo*, 4 de abril de 2000. En: *Encontros: Roberto Piva*. Segio Cohn (ed.), pp. 120-123. São Paulo: Azougue Editorial, 2011.

PIVA, R. O renascimento do maravilhoso. [Entrevista concedida a] Sergio Cohn, Danilo Monteiro y Pedro Cesarino. Entrevista inédita, realizada en mayo de 2007. En: *Encontros: Roberto Piva*. Segio Cohn (ed.), pp. 164-185.

PIZARRO, A. *América Latina palabra y cultura*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013.

PORRÚA, A. *Caligrafía tonal, Ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Entropía, 2011.

PLATA, K. *mamá es una nave* (1986). México: Tico Tico Cruac Ediciones, 2007.

PRADO, A. C. *Todas estas puertas*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro, 2008.

QUEZADA, J. Gabriela Mistral a través de su obra. Prólogo. En: *Gabriela Mistral. Poesía y prosa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1993, pp. 9-51.

RIVERA GARZA, C. (2013). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Ciudad de México: Tusquets.

RIVERA GARZA, C. *La más mía*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998.

RAMÍREZ, D. *El baile de los niños*. Santiago: Ediciones del Temple, 2005.

RAMÍREZ, D. *Brian, el país de mi nombre en llamas*. Santiago: Ceibo, 2015.

REYNOSA, M. *Emõtoma*. México: Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noreste, 2007.

RICHARD, N. *Márgenes e Instituciones: Arte en Chile desde 1973*. Santiago: Metales Pesados, 2007.

RÍOS, S. E. *Piedrapizarnik*. Toluca: Centro Toluqueño de Escritores, 2004.

RIOSECO, M. *Maquinarias deconstructivas: Poesía y juego en Juan Luis Martínez, Diego Maqueira y Rodrigo Lira*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2013.

ROTHENBERG, J. *Etnopoesia do milênio*. Org. Sérgio Cohn. Tradução Luci Collin. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

ROTHENBERG, J. *Ojo del testimonio: Escritos*. Selección, traducción y notas de Heriberto Yépez. México: Aldvs, 2011.

ROWE, W. *Hacia una poética radical: ensayos de hermenéutica cultural*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.

RUIZ, F. *Fosa común*. Santiago: Fuga, 2009.

RUIZ, F. *Cobijo*. Santiago: Lom, 2005.

SÁNCHEZ FLORES, R. *estimado cliente*. México: Bonobos/Setenta, 2007.

SÁNCHEZ, J. E. *Physical graffiti*. Madrid: Visor, 1996.

SANTAELLA, L. Transcriar, transluzir, transluciferar: a teoria da tradução de Haroldo de Campos. En: *Céu acima: para um "tombeau" de Haroldo de Campos*, 2005, pp. 221-232.

SANTIAGO, S. *El entre-lugar del discurso latinoamericano. Absurdo Brasil*. Biblos, 2000.

SANTINI, B. La escritura de los poetas chilenos jóvenes del siglo XII. Experimentaciones y nuevos discursos líricos. *Mapocho Revista de Humanidades*, 2018, n. 83, pp. 86-101.

SARACENI, G. *La soberanía del defecto: legado y pertenencia en la literatura latinoamericana contemporánea*. Caracas: Editorial Equinoccio/Universidad Simón Bolívar, 2012.

SARDUY, S. *La simulación*. Monte Ávila Editores, 1982.

SCWARTZ, J. Lenguajes utópicos. Nwestra ortografía bangwardista: tradición y ruptura en los proyectos lingüísticos de los años veinte. *América Latina: Palabra, Literatura e Cultura*. En: PIZARRO, A. *América Latina palabra y cultura*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013, pp. 33-61.

SCWARTZ, J. *Vanguardas Latino-Americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

SILVA, A. *El Imperio de los Sentimientos*. Obra Reunida. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2015.

SNYDER, G. *En torno al oficio del poeta*. Traducción de Martha Block México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1990.

SEVERO, F. *Noite nu norte*. Montevideo: Ediciones del Rincón, 2010.

SOTO ROMÁN, C. El plagio del plagio. En: CUSSEN, F., ALMONTE C., & MELLER A. (comp.). *Neoconceptualismo. Ensayos*. Delhi: Ediciones Sarak, 2014, p. 45-54.

SUCRE, G. (2016). *La máscara, la transparencia*. Caracas: Editorial El Estilete, 2016.

TABAROVSKY, D. *Fantasma de la vanguardia*. Buenos Aires: Mardulce, 2018.

TABAROVSKY, D. *Literatura de izquierda*. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2018.

URIBE, S. *Antígona González*. Oaxaca de Juárez: Sur+, 2012.

URIBE, S. *Abroche su cinturón mientras esté sentado*. México: Río Lejos / Secretaría de Cultura, 2017.

VALLEJO, C. *Obra poética completa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.

VERÁSTEGUI, E. *Splendor: epistemología y épica de la complejidad*. Ciudad de México, Tijuana, Cuernavaca: 2.0.13 Editorial, Kodama Cartonera, La Ratona Cartonera, Logógrafo Ediciones, 2013.

VERONESE MILARÉ, M. A. “Ciclone de si: a leitura e a escrita da poesia de Roberto Piva”. Dissertação de Doutorado. Orientadora: Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber. Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Campinas, 2015.

VILLA-FORTE, L. *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI*. Río de Janeiro: Relicário, coedição com Ed. PUC-Rio, 2019.

VIOLA, E. O movimento ecológico no Brasil (1974-1986): do ambientalismo à ecopolítica. En: PÁDUA, J. A. (Org.). *Ecologia & política no Brasil*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1987, pp. 63-119.

WEINTRAUB, S. *La copia es el original: La problemática de las obras póstumas de Juan Luis Martínez*. En *Latin American Literature Today*, n. 4, octubre de 2017. Disponible en: <http://www.latinamericanliteraturetoday.org/es/2017/octubre/la-copia-es-el-original-la-problem%C3%A1tica-de-las-obras-p%C3%B3stumas-de-juan-luis-mart%C3%A9nez-de>. Último acceso: 10/10/2019.

WEINTRAUB, S. *La última broma de Juan Luis Martínez: no solo se otro sino escribir la obra de otro*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2014.

WEINTRAUB, S. Mourning for the Future: Poetic Inheritance in Juan Luis Martínez's “La poesía chilena”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 2013, n. 2, pp. 255-278.

WILLER, C. Uma introdução à leitura de Roberto Piva. En: PIVA, R. En: *Um estrangeiro na legião. Obras reunidas vol. 1*. São Paulo: Globo, 2005, pp. 144-183.

WILLER, C. Alguns poetas da natureza e o sagrado. *Revista Ecopolítica*, 2013, n. 6, pp. 35-53.

WILLER, C. *Os rebeldes: Geração Beat e anarquismo místico*. Brasil: L&PM Editores, 2014.

YURKIEVICH, S. *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. España: Seix Barral, 1984.

YURKIEVICH, S. *Suma crítica*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1997.

ZURITA, R. *Purgatorio*. Santiago: Editorial Universitaria, 1979.

ZURITA, R. (Ed.): *Cantares: Nuevas voces de la poesía chilena*. Santiago: LOM Ediciones, 2004.

ZURITA, R. Neruda revisitado. En: *Desencanto personal: reescritura del Canto General de Pablo Neruda*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2004.

APÉNDICE

Mesa de operaciones: *Los poetas del futuro serán anónimos.*

Una entrevista a Héctor Hernández Montecinos

¿Por qué escoger *La poesía chilena* de Juan Luis Martínez, un objeto, podría decirse, sin tanto contenido verbal, escrito, para el desarrollo de las reescrituras de *lapoesíachilenasoyyo*, y no una obra como *La Nueva Novela*?

R: *La poesía chilena* de Juan Luis Martínez me interesó por ser un artefacto, que es como yo pienso los libros. Objetos intervenidos, obras que se desbordan, hechas de operaciones sobre materiales que no tienen que ser necesariamente literarios. Un libro para mí es una máquina que deshace el contenido comunicativo del lenguaje para tornarlo expresivo, sintetizarlo no como reducción, sino como las proteínas, es decir, extraer su información concentrada y decodificarla en información nueva. Me gusta pensar la poesía como altas dosis de energía en dosis estables de materia que serían la página de papel y el libro inoculados con tinta. Un objeto como *La poesía chilena* pone a prueba esa materia proporcionalmente a la sinergia de sus significados posibles. Esa cajita posible desde un ataúd a la idea de un contenedor de elementos como tierra, en vez de aire como hizo Duchamp, el autor sugerido de la obra de Martínez. Lo verbal, como señalas, en realidad es lo que menos me importa de un artefacto, en especial si quiero trabajar operándolo, activándolo, haciéndolo hablar cuando justamente este no quería. En efecto, las prácticas no discursivas me llaman la atención desde la capacidad que tienen para que lenguajeen, extraer el potencial lingüístico de algo que no quiso decir, enunciar, contar su secreto. Lo que está antes y después de las palabras es lo más cercano a la poesía, entre estos dos límites está el poema que cada vez me parece menos importante. Reescribir no es hacer más poemas de poemas existentes, sino que operar a través de ellos una idea de que no hay original ni copia o réplica. Es como en las traducciones, todas las posibles versiones de una traducción son el poema.

¿Son, en sí mismas, estas reescrituras, el embrión del que parte el proyecto de reescrituras de *Debajo de la Lengua* como operación apropiativa?

R: La verdad nunca pensé las reescrituras como una veta transversal de mi obra, al menos no conscientemente. Lo digo con la noción de que iba a ser un proceso que estaría presente en los tres libros que conforman *Arquitectura de la Mentalidad*. Se me hizo lógico, en cierto momento, que los diálogos interpersonales y los territoriales, esto es, conversar y visitar a los amigos fuera de Chile en los viajes que hago, sean también escriturales. La diferencia principal entre las reescrituras es que las de *La Divina Revelación* son a partir del canon chileno de autores muertos, mientras que las de *Debajo de la Lengua* son mayoritariamente de amigos vivos, mis contemporáneos. Un diálogo expresivo con poetas cercanos y uno expansivo con los muertos. Otra diferencia es que el grado de intervención es mayor en *La Divina Revelación*, es decir, tiene muy poco parecido con la matriz pues justamente la idea era hacerlos irreconocibles, en tanto que los de *Debajo de la Lengua* siguen más de cerca su fuente primaria. En *OIII* hay algunas reescrituras, pero aparecen sin autoría. Reescribí algo de ciertas antologías que no se sabe de dónde es; también hice una de *Cántico Cósmico* de Ernesto Cardenal en un formato en que pareciera un Big Bang de palabras. No son iguales en ninguno de los tres tomos de la obra total y ciertamente tienen enunciaciones y funciones distintas.

¿Por qué no reescribir los textos *funerarios* a los que Juan Luis Martínez se refiere en las fichas de *La poesía chilena*?, ¿qué crees que haya en tu selección que no exista en la de Martínez, cuáles serían las diferencias?

R: Para mí toda la poesía es un arte funerario. Escribimos porque vamos a morir y trabajamos con las ruinas de las lenguas, con los restos de millones de personas que dieron vida y su vida por esas palabras que usamos casi como si fueran naturales. No lo son. Además, el autor es un muerto para quien lee, una voz tutelada por el libro que es a la vez un propio ataúd hecho de árbol. Los textos que refiere Martínez son los que hablan de la muerte, pero para mí era más potente “matar” ciertas obras de Neruda, Mistral, Huidobro y De Rokha, es decir, transformarlas hasta hacerlas irreconocibles. Hacer explotar su energía hasta el punto de que no quedara materia. *Canto General*, *Poema de Chile*, *U* y *Altazor* son libros, y no poemas como los que cita Juan Luis, que en cierto modo matan a sus propios autores, los consagran, pero también los distancian de sus obras anteriores. Cada una de estas obras es una muerte en sí misma de varias cosas, tanto de una idea de

América como del país, del capitalismo y de la esquizofrenia. Todo lo que se escribe es porque ha muerto en la experiencia, de hecho, escribirla, darle un lenguaje, es sacarla desde donde no lo hay y las cosas solamente ocurren en su libertad y azar. Escribir es matar.

¿Qué concepción tienes cuando observas los procedimientos de *retraducción* dentro de los manifiestos de Roberto Piva en tu obra?, ¿cómo te sientes al leer esa especie de *poética de la traducción* que hay en el prólogo a la edición paraguaya?, ¿aún hoy mantendrías lo que planteas en el texto?

R: Lo que he pensado sobre la reescritura no es muy distinto de la traducción. En efecto, creo que la traducción es una forma de reescritura centrada en el canal que es el idioma principalmente, como podría haberse priorizado hacia otra de las funciones comunicativas. Traducir en su forma *ideal* es un imposible, no se traslada ni se hace equivaler el sentido, sino que se recrea, se reconstruye con otros elementos algo que no se puede alcanzar. En el sentido de la reescritura el diálogo pasa más entre un lenguaje a otro, en vez que de un idioma a otro y en este sentido, el lenguaje no sería otra cosa que operaciones ejercidas por las palabras sobre las cosas, ya sea de manera concreta o posible. Roberto Piva siempre entendió que el lenguaje de los poetas no era para los poetas y que fuera de cualquier discurso es su más enquistado corazón. De cierto modo, se trata de cómo expresar una experiencia mediante otra experiencia que siempre resultara extraña y externa, distante y distinta. Volviendo a Piva, él sabe que es la experiencia lo único que no se puede replicar sino mediante formas diagonales, oblicuas, donde se reboten los sentidos hasta que den con una zona donde puedan aparecer ciertas imágenes como señales en el camino al mismo camino, el de la experiencia original.

Con respecto a tu proyecto poético, referido, en este caso, a *Debajo de la Lengua* y la concepción de lo *latinoamericano* en el libro, ¿cómo sientes que estas apropiaciones, reescrituras e intervenciones te diferencian de autores más apegados al conceptualismo norteamericano, o a lo que se ha denominado como *neconceptualismo* en Chile?

R: Nunca estuve muy interesado en el conceptualismo norteamericano, que me pareció una higienización de ciertos procedimientos que hicieron los *beats*, en especial Ginsberg, Burroughs y

Kerouac, que son los tres autores citados en *Debajo de la Lengua*. La idea del poema como apunte, anotación de viaje, escrito en una libreta, me sigue resultando más perturbador para la literatura que descomponer una palabra en sus letras creando un nuevo poema, por ejemplo. Ese conceptualismo intenta liberarse de los significantes, pero es deudor del significado que el lector o espectador cree. Las prácticas discursivas que no luchan por dejar de ser literatura me parece que están marcando el paso. La literatura está ya obsoleta en mucho de lo que la mantuvo viva en el siglo XX y especialmente desde fines del XIX; lo que me interesó siempre es la escritura y la posibilidad de nuevos géneros como lo pueden ser los escolios en los libros, los cuadernos como tal, las notas que se parecen más a la vida que al propio poema. Dice Goldsmith que lo artificioso rompe el pacto entre autor y lector y es él probablemente el único que me incumba por lo mismo. Su lucha es contra la literatura y a favor de la escritura, esto hace sentir cercano a él cuando conozco su obra, no hace mucho más que un par de años. Son intuiciones comunes, preguntas que estaban abiertas y con las cuales trabajé en mi poesía, pero sobre todo en los libros autobiográficos que son hasta ahora *Buenas noches luciérnagas* y *Los nombres propios*. De fondo, las operaciones que he usado en mi escritura de ficción no son distintas a las de no ficción y mirarlas paralelamente potencia las singularidades de las unas y las otras.

¿Cómo fue la relación con proyectos como el de Soledad Fariña, o la edición de un libro como *Desencanto personal*, donde aparecen las reescrituras a Neruda?, ¿surgió a partir de allí, de ese encuentro de reconstrucción de la tradición, algunas de las ideas para formar *lapoesíachilenasoyyo*?

R: La primera reescritura formal que hice fue en el taller en Balmaceda 1215 en el 2003 por las vísperas del centenario de Neruda el año siguiente. Ahí varios poetas reescribimos al vate y ciertamente Soledad Fariña y Javier Bello fueron guías en ese proceso. Soledad ha trabajado la reescritura en gran parte de su obra y Javier también lo ha hecho, pero más bien cercano a ciertos tonos y despliegues del lenguaje. Soledad tiene un libro clave, *Donde comienza el aire*, en el cual abre un abanico de reescrituras, que justamente comienza con una que hace sobre un libro mío. Es conocida su relación literaria con Juan Luis Martínez, ha escrito y editado libros sobre él y es una de las personas que dialoga con estos procedimientos que conforman una anómala genealogía de la cual también me siento parte. Ya no es el lenguaje como objeto que representa el mundo o la

idea de obras que se basten a sí mismas en su literariedad, sino operaciones que conectan lo literario con lo que no lo es, la ficción con la no ficción, la posibilidad de que las palabras sean cosas y no solo palabras.

Teniendo en cuenta la prevalencia que adquiere hoy la operación apropiacionista, sea a partir de la reescritura, el plagio, la desfiguración del autor, las nuevas tecnologías, ¿hacia dónde crees que se mueva el poeta del futuro en el espacio latinoamericano, marcado por tantas cuestiones políticas, en un contexto en *subdesarrollo*?

R: El subdesarrollo siempre fue propio del mundo entero. Durante mucho tiempo fue lo que mantuvo funcionando a los países “desarrollados”. Nunca estuvieron separados, sino que eran parte de una misma estructura. La actual enorme cantidad de información ha hecho esto más visible y la tercermundización de Europa y Norteamérica es para ellos un problema al que le han puesto el nombre de “migración”. Las colonias americanas y africanas se están “reapropiando” del original que fueron estos imperios, son lenguajes bastardos en guerra contra las lenguas madres. Por ejemplo, el mercado del pirateo no es acaso una forma en que los bárbaros se apropian de las grandes marcas, plagian los *commodities* de las transnacionales, desfiguran los logos y los nombres de ciertos productos llevándolos en muchos casos a unas notables parodias. El subdesarrollo siempre tuvo estas estrategias de desajuste con respecto al valor y ciertas jerarquías que hoy no han terminado de caer gracias a Internet. Hoy la política es la separación total de las palabras y las cosas. Cuando los poderosos hablan de democracia, libertad y justicia, sabemos que no están hablando de democracia, libertad y justicia. Los algoritmos nos leen de mejor manera que nuestras propias familias y las redes sociales son las relaciones sociales que tenemos con nosotros mismos creyendo que son con otros. Este es el escenario de la poesía hoy, insisto, en que las palabras y las cosas están disociadas y escribir y leer son propiedades más de las máquinas que de los humanos. En este sentido, la poesía puede confundir a un algoritmo que creará que se habla de un gato en un poema cuando ese gato es un país y cualquier cosa menos un gato. La idea es que los poemas sean cosas hechas con palabras y no palabras sobre otras palabras, que sean algo que ocurre y no solo algo que se lee. La escritura como materialidad abre nuevas brechas que le brindan nueva energía a las palabras para que salgan al mundo real y vuelvan cargadas de experiencia. Los poetas del futuro serán anónimos, colectivos, operativos, como lo fueron las epopeyas en su momento antes

de que se quisiera desterrar al mito. Esa pugna del logos contra el mito ha vuelto a suceder. El porvenir no es de las palabras sino de los cuerpos o sistemas que se las apropien tal como lo hicieron minotauros y dioses de ambos sexos. La poesía de hoy probablemente en el futuro será una mitología, quizá un folclore que otros leerán como se lee hoy el *Mahabharata* o el *Popol Vuh*.

¿Qué puedes decirnos de la poesía chamánica, la ética ecológica y la posibilidad de un cambio de paradigma en las obras futuras debido a la crisis global?, ¿no son estos valores los que anunciaba Roberto Piva en los años ochenta y que, gracias a la exploración del “portuñol mutante”, traes a colisión al siglo XXI?

R: Si la política es la separación total de las palabras y las cosas; la ética es todo lo contrario, lo que las une, lo que hace que cuando alguien diga “no voy a robar” tengamos certeza de que no lo hará, la paz de la palabra justa. En estos momentos de caos y capitalismo criminal en el mundo, creo que la única revuelta posible que nos llevaría a un lugar mejor es la de un nuevo trato con el lenguaje, que es a la vez una nueva forma de pensar. Guattari es alguien que me importa mucho hace tiempo por su idea de *Ecosofía*, que no es otra cosa que ecología medioambiental, social y mental. Cuidar los yacimientos de sentido y fraternidad, preocuparnos por especies en extinción como la amistad, la esperanza, la poesía, reforestar nuestros paisajes mentales. Lo chamánico es lo extático, lo que está fuera de toda medida, fuera de toda observación racional, más allá de las palabras; lo chamánico las junta con cosas que siempre estuvieron aquí. Roberto Piva es alguien que siempre tuvo estas intuiciones, por ejemplo, la del de que el mundo es una puerta a otro mundo al que accedemos mediante las palabras correctas, como si fueran un *password*. No se trata de tecnología versus naturaleza, sino de capital versus naturaleza humana. Siempre un nuevo idioma es un nuevo Dios o viceversa; es decir, una pregunta abierta que engloba a todas las demás. Es la idea del portuñol mutante donde lo sagrado son los significados que crean significantes. Esto es el siglo XXI. Nuevos lenguajes que necesita la teoría cuántica y las neurociencias. Hoy esas operaciones están más cercanas a la poesía o a la experiencia extática que a la propia ciencia tradicional.

¿Cuál es la visión en retrospectiva de tu proyecto poético como un espacio marcado por una comunalidad de autores latinoamericanos?, ¿es una manera de generar una tradición utópica?, ¿cuál sería la mayor utopía de estos procedimientos?

R: Desde mi primer poema, digamos público, “No a las respetables putas de la belleza” (2000) de mi primer libro *No!* (2001), siempre he pensado la autoría como una colectividad. Una conciencia singular que se expresa en una poética que son todas sus escrituras, literarias y no, y que se expande en redes de tensión en un campo cultural determinado, poblado de otras conciencias singulares en todas sus formas. *La Divina Revelación* es un diálogo con Chile, *Debajo de la Lengua* lo es con Latinoamérica y *OIII* es un libro que está pensado en un cosmos donde la Tierra ya no existe. Cada uno de los libros imagina una comunidad de lectores, pero también de autores con las que comparte un lugar de enunciación. También una utopía, la de una vida humana desde la infancia hasta una resurrección en un planeta desconocido. De algún modo todas las operaciones que uno se plantea en la escritura ocurren en el mundo. Es posible que eso sea lo que une a las palabras y las cosas, no sus representaciones sino los mundos donde se hacen convivir. Ahora que cierro mi proyecto en poesía puedo recién mirar hacia atrás y reconocer algunas decisiones más de la escritura que mías como autor. Sin duda tú has visto muchas más y tu trabajo es una lectura que crea un nuevo presente de esos libros. Lo que has hecho con tu investigación no es solo una investigación sobre lo mío, sino que has cartografiado un estado de la cuestión en Latinoamérica que no se había hecho. Eres parte de esa comunidad de lectores activos que he pensado, probablemente el mejor de ellos.

ANEXOS

ANEXO 1



Debajo de la Lengua

Héctor Hernández Montecinos



EDITORIAL CUARTO PROPIO

ANEXO 2

O SÉCULO XXI ME DARÁ RAZÃO
(EL) SÉC(U)LO XXI ME DARÁ LA RAZÃON

Edición Bilingüe Español - Portugués
Traducción: Héctor Hernández Montecinos

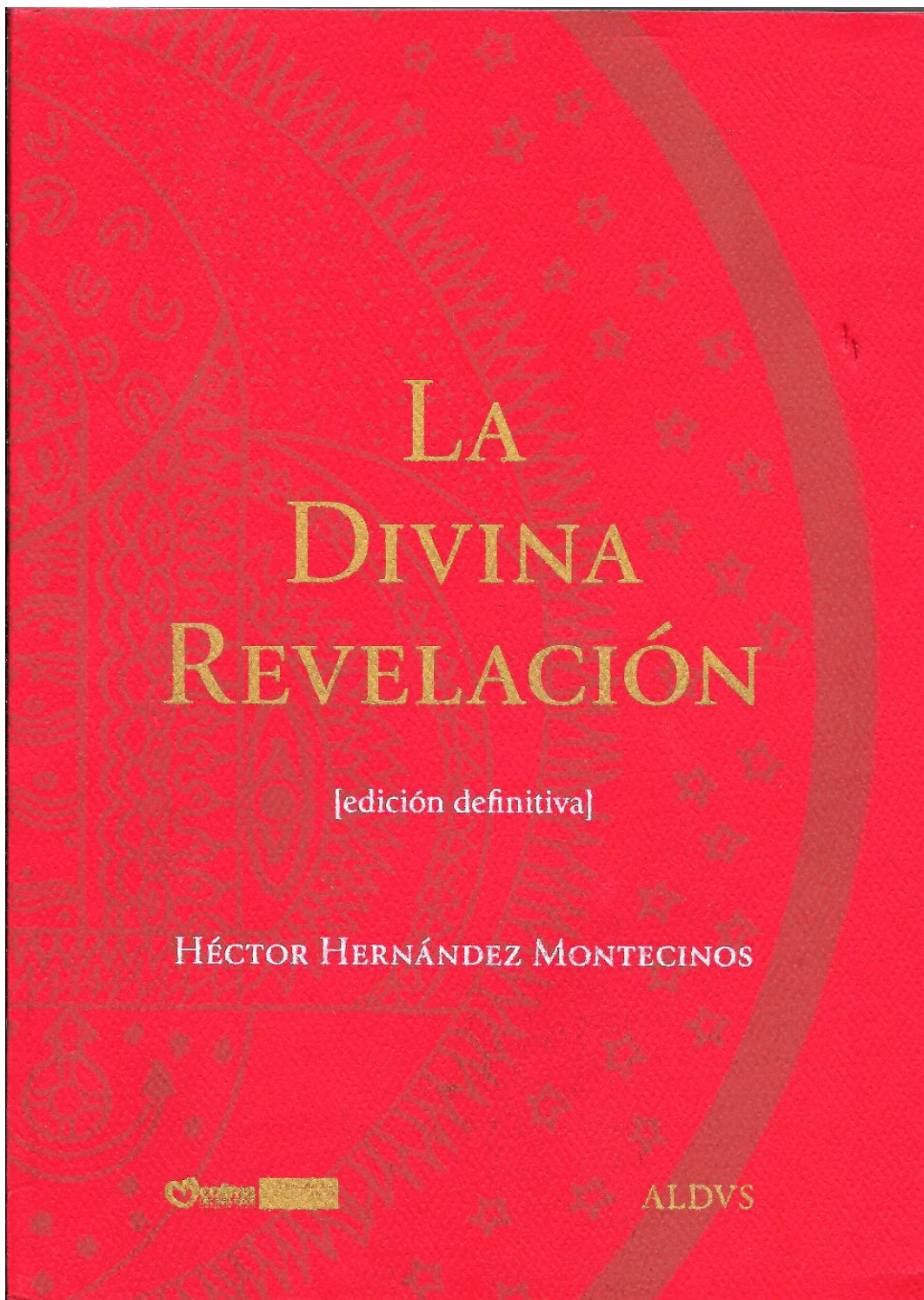


Roberto Piva



Jakembó
Editores

ANEXO 3



ANEXO 4

HÉCTOR HERNÁNDEZ MONTECINOS



ÆREA | *carménère*

