



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA**

Jesús Alexander Montoya Omaña

**Extranjera de sí:
La apropiación en la poesía venezolana contemporánea**

**SÃO CARLOS - SP
JULHO / 2025**

JESÚS ALEXANDER MONTOYA OMAÑA

Extranjera de sí:

La apropiación en la poesía venezolana contemporánea

Tese de Doutorado 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 Doutor em Estudos de Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Wilson Alves-Bezerra.

SÃO CARLOS - SP

JULHO / 2025

Omaña, Jesús Alexander Montoya

Extranjera de sí: la apropiación en la poesía venezolana contemporánea
/ Jesús Alexander Montoya Omaña -- 2025.
255f.

Tese de Doutorado - Universidade Federal de São Carlos, campus São
Carlos, São Carlos

Orientador (a): Wilson Alves-Bezerra

Banca Examinadora: Gina Alessandra Saraceni, Juan Cristóbal Castro,
Arturo Gutiérrez Plaza, Diana Junkes Bueno Martha

Bibliografia

1. Poesia venezuelana contemporânea. 2. Apropriação literária. 3.
Tradução. I. Omaña, Jesús Alexander Montoya. II. Título.

Ficha catalográfica desenvolvida pela Secretaria Geral de Informática (SIn)

DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Bibliotecário responsável: Arildo Martins - CRB/8 7180

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. (Processo nº 88887.672645/2022-00).

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 88887.672645/2022-00).

AGRADECIMIENTOS

A Bruna Melo Martins, por su apoyo absoluto e incondicional; por su escucha atenta y cuidado en la escritura de estas páginas.

A Benício de Melo Montoya, mi hijo, con quien fui aprendiendo a ser padre a medida que tejía cada palabra.

A mi familia materna y paterna, Omaña y Montoya, y a mis ancestros de Los Andes venezolanos.

A Valentina Figuera Martínez, Rogelio Aguirre, Stephani Rodríguez, Renan Bolognin, Vinícius Gomes, Cristina Gutiérrez Leal, Geraldine Gutiérrez-Wienken, José Antonio Romero Corzo, Andrés Palencia, Emilia Spahn, Víctor Manuel Pinto, Juan Lebrun, Carlos Katan, Pamela Rahn Sánchez, Dira Martínez Mendoza, Francisco Catalano, Rejane Rocha, Amanda Guethi, Daniel Arella, Renata Amâncio, Néstor Mendoza, Ricardo Ramírez Requena, Beverly Pérez Rego, Daniel Buitrago Sandoval, Alisson de Oliveira, Flávio Komatsu, Diana Junkes, Ricardo y Jesús Gómez, Sacha Guerrero, Yasmin Bidim, Armando Boada, Erasmo Sayago, Francisco Pernía, Leidy Mariana Zambrano, Marcio Sanches, Gabriella Weiss; a todo el grupo de los Ziriguiduns; a mis alumnos de español; a los grupos de básquet de los Salesianos y de Santa Felícia, amigas, amigos del alma, sin cuyo cariño este camino no habría terminado.

A mis madres, Marylena Omaña, Herlinda Gómez; a mis padres, José Montoya e Iván Arango, por la vida y la educación; cada una de sus enseñanzas me acompañaron de inicio a fin.

A Wilson-Alves Bezerra, hermano, amigo, poeta, por su apoyo en los momentos más difíciles de este lado del río.

A Patrícia Lavelle, por su empatía y sus palabras, por las conversaciones tendidas sobre poesía y su afecto.

A Gina Saraceni, Miguel Gomes, Luis Miguel Isava, Arturo Gutiérrez Plaza y Juan Cristóbal Castro, de quienes aprendí el arte de ensayar sobre poesía venezolana.

A Carolina Lozada, Luis Moreno Villamediana y Laura Uzcátegui, maestros, amigos, mi gente de Mérida y de la Universidad de Los Andes.

A Alejandro Sebastiani Verlezza, Santos López, Carmen Verde Arocha y Luis Gerardo Mármol, poetas que me tendieron la mano de vuelta hacia la luz.

A la escuela Vivá Montessori, a su gente, en cuyo espacio acogedor escribí entera esta tesis.

A Maria Del Rosario Lerena, Lenita Ferraz y Ana Teresa D'Elia, por no dejarme caer.

A la memoria de María Trinidad Paredes, María de los Ángeles Paredes, César Panza,
Lucas Rocha Delatorre y Rosa Gómez.

RESUMEN

El propósito de esta tesis doctoral es analizar las formas en que es ejecutada la apropiación literaria como procedimiento estético en la poesía venezolana contemporánea, a partir de las obras: *Friedrich Hölderlin: cantos hespéricos según la edición histórico-crítica de D.E. Sattler / traducción y versiones libres (en lienzo y poemas)* (2015), de Verónica Jaffé (1957); *Otono (sic)* (2017), de Luis Moreno Villamediana (1966) y *El hilo atroz* (2021), de Beverly Pérez Rego (1957). Cada una de estas obras, vistas como laboratorios de experimentación estética y lingüística, desestabiliza los conceptos de propiedad, autoría y originalidad. En ellas son tomados distintos materiales de diversos autores para su organización y montaje, lo que provoca un tránsito de operaciones como la traducción, la reescritura, el pastiche, la citación, la referencialidad y la intervención, las cuales sacan a la poesía de un solo cuadro de referencia, poniéndola a dialogar con otros lenguajes (pinturas, mapas, fotografías) y tradiciones. Propongo, por medio de la agrupación de este corpus de estéticas similares, indagar en las operaciones anteriormente mencionadas, en busca de generar una clasificación de divergencias y semejanzas apropiativas entre los casos, discutiendo los conceptos de propiedad y autoría, e integrando, con ello, a la poesía venezolana en este debate actual. Asimismo, busco realizar un mapa de casos apropiativos en la poesía venezolana, partiendo del siglo XIX al XXI para entender de forma diacrónica cómo funciona la apropiación en su contemporaneidad, procurando un acercamiento crítico a su tradición para la revisión del fenómeno apropiativo, el cual, en una desfiguración de los géneros literarios con gestos de reinvención, cambios, parodias y actualizaciones, transforma referentes culturales derivados de distintas disciplinas y saberes para su instalación en las obras. Finalmente, busco hacer énfasis en la traducción como un procedimiento que deviene de la apropiación, el cual se reitera, con diferentes rasgos, en los casos a ser analizados.

Palabras clave: apropiación; poesía venezolana contemporánea; traducción; reescritura; Verónica Jaffé; Luis Moreno Villamediana; Beverly Pérez Rego.

RESUMO

A proposta desta tese de doutorado é analisar as formas nas quais se executa a apropriação como procedimento estético na poesia venezuelana contemporânea, a partir das obras: *Friedrich Hölderlin: cantos hespéricos según la edición histórico-crítica de D.E. Sattler / traducción y versiones libres (en lienzo y poemas)* (2015), de Verónica Jaffé (1957); *Otono (sic)* (2017), de Luis Moreno Villamediana (1966) y *El hilo atroz* (2021), de Beverly Pérez Rego (1957). Cada uma dessas obras, vistas como laboratórios de experimentação estética e linguística, desestabiliza os conceitos de propriedade, autoria e originalidade. Nelas, diferentes materiais de diversos autores são tomados para sua organização e montagem, o que provoca um trânsito de operações como a tradução, a reescrita, o pastiche, a citação, a referencialidade e a intervenção, retirando a poesia de um único quadro de referência e colocando-a em diálogo com outras linguagens (pinturas, mapas, fotografias) e tradições. Ao agrupar esse corpus de estéticas semelhantes, proponho investigar as operações mencionadas, buscando gerar uma classificação das divergências e semelhanças apropriativas entre os casos, discutindo os conceitos de propriedade, originalidade e autoria, e integrando, assim, a poesia venezuelana nesse debate atual. Da mesma forma, busco criar um mapa de casos de apropriação na poesia venezuelana do século XIX até o século XXI, a fim de compreender diacronicamente como a apropriação funciona em seu contexto contemporâneo. Por sua vez, indago a abordagem crítica de sua tradição a fim de revisar o fenômeno da apropriação, que, em uma desfiguração de gêneros literários com gestos de reinvenção, mudanças, paródias e atualizações, transforma referências culturais derivadas de diferentes disciplinas e saberes para sua instalação em obras. Por fim, busco enfatizar a tradução como um procedimento que surge da apropriação, que se reitera, com características distintas, nos casos a serem analisados.

Palavras-chave: apropriação; poesia venezuelana contemporânea; tradução; reescrita; Verónica Jaffé; Luis Moreno Villamediana; Beverly Pérez Rego.

Toda la mañana ha hablado el viento
una lengua extraordinaria
He ido hoy en el viento.
Estremecí los árboles.
Hice pliegues en el río.
Alboroté la arena.
Entré por las más finas rendijas.
Y soné largamente en los alambres
Antes –¿recuerdas? –
pasaba pálida por la orilla del viento. Y aplaudías.

Graduación de hoy - Enriqueta Arvelo Larriva

La luz necesita tapa
que cubra su alrededor,
para encerrar el calor
pues de lo contrario se escapa,
es necesaria esa capa
no tenerla es una falta,
hay luz que refleja alta
esta infocable se nombra;
pero si no tiene sombra
sin tener sombra no esmalta.

Por ejemplo la linterna
hay una que es focable,
mas otra es infocable
que esparce su luz interna;
la lámpara paliterna
que enjunta luz cual malta,
con su humo de escarlata o hielo;
esta luz cerca del suelo
sin tener sombra no esmalta.

La luz de la lamparina
de gasolina o gas,
cual la del gasoil sabrás
es pálida y platina;
la de la pantalla muy fina
con su blancura de plata,
es igual a la plomata
que lleva color de plomo,
te aseguro y no te embromo
sin tener sombra no esmalta.

Pero la de kerosene
que da su luz con brillo,
con su aspecto amarillo
esto lo sabrás tú bien;
la luz de duelo también
de aceites y agua se trata,
la de carburo no pacta
con este particular,

verdad que para brillar
sin tener sombra no esmalta.

Décima venezolana, anónimo

La poesía folklórica de Venezuela - Luis Felipe Ramón y Rivera

Faze'me senti bô doçura
Entoá na mim moda um canção
Realizá bô sonho e di meu
Nunca mas tem medo di boca de mundo
Faze'me senti bô doçura
Entoá na mim moda um canção
Realizá bô sonho e di meu
Nunca mas tem medo di boca de mundo
Amá bô amor
Nadá na bô felecidade
Dia a dia mas grande
Até sê luz espraiaá na mundo intero
Amá bô amor
Nadá na bô felecidade
Dia a dia mas grande
Até sê luz espraiaá na mundo intero
Faze'me senti bô doçura
Entoá na mim moda um canção
Realizá bô sonho e di meu
Nunca mas tem medo di boca de mundo
Faze'me senti bô doçura
Entoá na mim moda um canção
Realizá bô sonho e di meu
Nunca mas tem medo di boca de mundo
Amá bô amor
Nadá na bô felecidade
Dia a dia mas grande
Até sê luz espraiaá na mundo intero
Amá bô amor
Nadá na bô felecidade
Dia a dia mas grande
Até sê luz espraiaá na mundo intero
Até sê luz espraiaá na mundo intero
Até sê luz espraiaá na mundo intero
Até sê luz espraiaá na mundo intero
Até sê luz espraiaá na mundo intero
Até sê luz espraiaá na mundo intero

Nha Fê - Teófilo Chantre

LISTA DE FIGURAS

Figuras 1 y 2 - <i>Otono (sic)</i> . Fotografías - Editorial Letra Muerta.....	116
Figuras 3 y 4. <i>El hilo atroz</i> . Portada y contraportada - Ediciones POESIA.....	160
Figuras 5, 6, 7, 8 y 9. <i>El hilo atroz</i> . Interior de la obra - Ediciones POESIA.....	160
Figura 10. <i>El hilo atroz</i> . Interior de la obra - Ediciones POESIA.....	167
Figura 11. <i>El hilo atroz</i> . Interior de la obra - Ediciones POESIA.....	169
Figura 12. “Escargots”, Verónica Jaffé - Sala Mendoza.....	192
Figura 13. “Bubo buho”, Verónica Jaffé - Web de la autora.....	193
Figura 14. “Índice”, detalle, Verónica Jaffé - <i>Cantos hespéricos</i>	209
Figura 15. “Índice”. Collage, carboncillo, lápiz y acrílico sobre lienzo. 70 x 100 cm, Verónica Jaffé - <i>Cantos hespéricos</i>	210
Figura 16. “El Rin”, detalle, Verónica Jaffé - <i>Cantos Hespéricos</i>	217
Figura 17. “El Rin”. Collage, carboncillo, lápiz y acrílico sobre lienzo. 70 x 100 cm, Verónica Jaffé - <i>Cantos hespéricos</i>	218

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	13
CAPÍTULO I: LA APROPIACIÓN, UN CONCEPTO HACIA LA POESÍA	
VENEZOLANA	18
1.1 Apropiación y autoría	19
1.2 “Función” y “muerte” del autor	23
1.3 El autor como apropiador.....	26
1.4 Nomadismo estético, textos-borges	29
1.5 El autor obsoleto	32
1.6 Rumbo a una cartografía: los casos	34
1.7 EscribirEntreMundos: traducción y apropiación más allá de lo nacional	43
CAPÍTULO II: ZONA DE OBRAS: LA APROPIACIÓN EN LA POESÍA	
VENEZOLANA	46
2. 1 Tentativa histórica de casos apropiativos: siglos XIX y XX	46
2.2 Tentativa histórica de casos apropiativos: siglo XXI	67
CAPÍTULO III: VILLAMEDIANA: EL MONTAJE TRANSLINGÜE	98
3.1 Apropiaciones nominales, digestiones verbales	98
3.2 Traducción, creación y apropiación.....	101
3.3 Extranjerías, versiones y citas.....	105
CAPÍTULO IV: PÉREZ REGO Y JAFFÉ: LA APROPIACIÓN EN LA POESÍA	
VENEZOLANA ESCRITA POR MUJERES	135
4.1 Heredar, desheredar: intertextualidad, apropiación y crítica en la poesía venezolana escrita por mujeres.....	135
4.2 La máquina de coser: Pérez Rego, diálogo y quiebre.....	142
4.2.1 Clara Pérez Rego, traductora en costura.....	152
4.2.2 Clara Sabater, autora: alegorías del hilo y su apropiación	158
4.3 Jaffé: la apropiación, metáfora de la traducción.....	185
4.3.1 Traducir, apropiar, teorizar el poema	196
4.3.2 Mapas, ríos, desembocaduras: el Hölderlin de Jaffé	206
CONSIDERACIONES FINALES	223
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	229

INTRODUCCIÓN

Concebí la idea de esta investigación a través de la experiencia personal de la migración, mi escritura poética y mis estudios académicos. En primer lugar, me fui de Venezuela en febrero de 2018 para hacer un posgrado en Literatura en Brasil sin conocer absolutamente ninguna palabra de portugués, huyendo de una crisis social, política y económica. Era la primera vez que salía del país y me aventuré entonces en un viaje que recorrió toda Venezuela, desde la cordillera andina hasta la frontera con Brasil en Roraima. Luego tomé un vuelo a la ciudad de Campinas, y de allí un autobús hasta la pequeña ciudad de São Carlos, lugar desde donde escribo estas líneas.

Lo que me pasó en el viaje lo dejé como testimonio en un libro de poemas llamado *Rua São Paulo*, que fue publicado el año siguiente de mi llegada, en el 2019. Allí pude dar un recuento de mi experiencia migratoria y, en especial, de lo que me había ocurrido con la lengua. En lo que respecta al tema de la apropiación literaria, lo trabajo desde el año 2016, comencé revisándolo a partir de una obra vasta del poeta chileno Héctor Hernández Montecinos, titulada *Debajo de la Lengua* (2009), que contenía más de 250 reescrituras de autores latinoamericanos. Sin embargo, durante el año 2019, en una de las partes de mi investigación de la maestría, me interesé en un proceso que era llevado a cabo como una interlengua en esta obra, a partir de lo que el autor nominaba como un “portuñol mutante”, donde unos manifiestos ecológicos del poeta brasileño Roberto Piva, datados de los años 80, eran versionados a esta lengua. Fue así como indagué en el fenómeno del portuñol desde diversos autores, que inevitablemente ya plagaba mi escritura poética también. En este sentido, la lengua, la traducción y la apropiación literaria se volvieron una cuestión central en mis investigaciones académicas y también en mi escritura poética.

Cuando cerré la investigación, fui reuniendo algunas obras venezolanas recientes, y pensando en cómo podía abordarlas desde la apropiación literaria. Para mi sorpresa el tema estaba muy presente, pero con una particularidad: la extranjería aparecía, y con ella, una serie de traducciones plagaban los textos. De esta manera fui emprendiendo un corpus que en principio había privilegiado trabajar cinco obras, de las cuales me quedé solo con tres, pues estas tenían más coherencia temática y estilística, además de cada una proporcionar una mirada diversa sobre la apropiación, pero donde la traducción y la extranjería tenían un papel protagónico.

El contenido de esta tesis doctoral titulada “Extranjera de sí: la apropiación en la poesía venezolana contemporánea”, está dividido en cuatro capítulos, el primero se denomina “La apropiación, un concepto hacia la poesía venezolana”, desarrollado en siete partes: “Apropiación y autoría”; “‘Función’ y ‘muerte’ del autor”; “El autor como apropiador”; “Nomadismo estético, textos-borges”; “El autor obsoleto”; “Rumbo a una cartografía: los casos”; “EscribirEntreMundos: traducción y apropiación más allá de lo nacional”, en las cuales son puestas en discusión el concepto de apropiación, intertextualidad y autoría por medio de postulados que van desde el posestructuralismo, con autores como Julia Kristeva, Roland Barthes y Michel Foucault, o con el historiador Roger Chartier, hasta una serie de nociones más contemporáneas, como las presentadas por Agustín Fernández Mallo en su concepto “nomadismo estético”, desarrollado en la obra *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)* (2018); las aproximaciones de Leonardo Vila-Forte en *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI* (2019); las ideas que Valeria Mata expone en su libro *Plagie, copie, manipule, robe, reescriba este libro* (2018); los conceptos acuñados por la académica Tatiana da Silva Capaverde en su obra *Textos-Borges: apropriações na literatura contemporânea* (2023) y las aproximaciones de Ottmar Ette sobre las llamadas “literaturas sin morada fija” en *EscreverEntreMundos. Literatura sem morada fixa* (2018). Con ello, me propongo integrar diversas posturas donde la apropiación ofrece una gama de formas, técnicas y estéticas en busca de una definición que amplíen el espectro de lo nacional.

En este sentido, la apropiación, cuyas operaciones no son una novedad dentro de la literatura y mucho menos en el ámbito de la literatura hispánica, contarían con una inmensa cantidad de casos, entre los cuales he decidido concentrarme en el mapa venezolano, creando una cartografía de obras que justifican una de las razones de este trabajo, y es buscar las raíces de la apropiación como un tópico dentro de la poesía venezolana, el cual ha ido tomando mayor fisionomía en la contemporaneidad, con operaciones donde la traducción y la extranjería son fundamentos puntuales.

En efecto, los casos explorados en el segundo capítulo “Zona de obras: la apropiación en la poesía venezolana”; dividido en dos partes: “Tentativa histórica de casos apropiativos: siglos XIX y XX” y “Tentativa histórica de casos apropiativos: siglo XXI”, procuran hacer un ejercicio histórico, a la vez que una recuperación de archivo de obras excéntricas e inclasificables, véase el caso, por ejemplo, de *La Yerba Santa* (1929), de Salustio González Rincones, o de *Pastiches criollos* (1953), de Luis Enrique Mármol,

por mencionar algunas. Estos puntos son centrales pues, si bien desarrollo una conceptualización de la apropiación como tema, es su estructuración dentro de la cartografía venezolana la que me interesa como expresión estética y ordenamiento de un corpus. Como podrá ser evidenciado, son las obras de tres voces en especial en las que me concentro: Luis Moreno Villamediana (1966), Beverly Pérez Rego (1966) y Verónica Jaffé (1957), dado que cada una de ellas logra aportar una manera distinta de acercarse a la poesía venezolana, otorgándole a la apropiación, a la reescritura, a la cita, al pastiche, a la referencialidad y, finalmente, a la traducción, un marco difícil de desentrañar.

En el tercer capítulo, titulado “Villamediana: el montaje translingüe”, me dedico a la revisión de la obra *Otono (sic)* (2017), de Luis Moreno Villamediana, buscando en las raíces de sus primeros libros una sucesión con la cual observar el fenómeno apropiativo, como también la insistente expresividad de una extranjería que no deja de manifestarse en este conjunto de autores, puesto que la apropiación y el desplazamiento parecen ir muchas veces de la mano en la poesía venezolana contemporánea. El capítulo está dividido en cuatro partes: “Apropiaciones nominales, digestiones verbales”; “Traducción, creación y apropiación”; “Extranjerías, versiones y citas” y “La estación intraducible”. Cada una de ellas ofrece un recorrido por las distintas obras de Luis Moreno Villamediana, a la vez que se puede ver en progresión las operaciones apropiativas, donde siempre la traducción o la referencialidad tuvieron una manifestación destacada. A su vez, a través de un acervo de entrevistas, voy indagando teóricamente lo que Villamediana ha comentado sobre sus propias obras, como también por medio de otros textos críticos que han sido publicados durante los últimos veinte años. La construcción textual con el acervo de entrevistas es propicia a la hora de acercarme, por ejemplo, al concepto de transcreación de Haroldo de Campos, con el cual Villamediana siente una gran afinidad. Así, es posible ver en este conjunto de testimonios el plan de una obra que se va consolidando y en la cual, sin lugar a dudas, *Otono (sic)* vendría a ser una poética central de la relación del autor con el lenguaje, la lengua y la creación.

Observar a *Otono (sic)* bajo el nominal de “El montaje translingüe” desglosa una propuesta que intenta entender esa lengua elidida en el tránsito, la cual se va enlazando en el poema, donde la apropiación genera una selección de nombres a través de una poética de la lectura, como un coro en que se traduce la experiencia del extranjero y, a su vez, de la traducción en sí misma, en tanto esta se ejemplifica en versiones diversas, y donde el papel del traductor se conjuga con el del autor. Luis Moreno Villamediana ejecuta un entramado donde la apropiación constituye una faceta de la traducción, pero

también de la referencialidad e, incluso, de la unción de lenguas; de esta manera, la traducción como acto se convierte en el propio poema, mientras el autor se apropia textos como una suerte de fragmentos, edificando un montaje de referencias, citas y traducciones imbuidas en el ejercicio creativo.

El capítulo final, referido a las obras *El hilo atroz* (2021), de Beverly Pérez Rego (1957), y a *Friedrich Hölderlin: cantos hespéricos según la edición histórico-crítica de D.E. Sattler / traducción y versiones libres (en lienzo y poemas)* (2015), de Verónica Jaffé (1957), cuyo título es “Pérez Rego y Jaffé: la apropiación en la poesía venezolana escrita por mujeres”, está dividido en tres partes, cuyas dos últimas, a su vez, poseen subitems; la primera de ellas es titulada “Heredar, desheredar: intertextualidad, apropiación y crítica en la poesía venezolana escrita por mujeres”, y funciona como una pequeña introducción al canon de la poesía venezolana escrita por mujeres, a la vez que procura entender en sus raíces un espacio en conflicto desde el inicio del siglo XX, entendiéndolo como marginal, periférico, especialmente desde la óptica de Márgara Russotto (1997) y de Ana Teresa Torres y Yolanda Pantin (2003), a partir de quienes busco comprender el lugar de estos procedimientos donde la intertextualidad es una marca.

La segunda parte es titulada “La máquina de coser: Pérez Rego, diálogo y quiebre”, donde hago un recorrido por la primera etapa de la obra de Beverly Pérez Rego y su conexión con *El hilo atroz* (2021), a la que le siguen los subitems “Clara Pérez Rego, traductora en costura” y “Clara Sabater, autora: alegorías del hilo y su apropiación”, donde la obra es explicada con base a la creación de algunos avatares mediante la figura de la autora y de la traductora, a través de la apropiación y sus formas en tanto representación. En lo concerniente a *El hilo atroz*, estos procedimientos poseen un tejido casi co-autoral, logrando ensamblarse por medio de reescrituras que, muchas veces, tienen que ver con el ámbito hispánico y más específicamente venezolano, en especial cuando se trata de la poesía escrita por mujeres, véase el caso de lo que ocurre, por ejemplo, las alusiones al modernismo con Alfonsina Storni o Gabriela Mistral. Asimismo, la práctica de la traducción y su mezcla con lo creativo hacen parte de la obra, esta integra versiones del español al inglés o del inglés al español como formas de transcreación, por ejemplo, cuando es versionado el poema “Las olas” del venezolano Ezequiel Bujanda al inglés. A su vez, son revisadas las reescrituras hechas desde el canon nacional a autorías como las de Ana Enriqueta Terán, Rafael Cadenas y Vicente Gerbasi.

Y, finalmente, la tercera parte, concerniente a Verónica Jaffé, se titula “Jaffé: la apropiación, metáfora de la traducción”, de donde se desprenden los dos subitems:

“Traducir, apropiar, teorizar el poema” y “Mapas, ríos, desembocaduras: el Hölderlin de Jaffé”. En el caso de Verónica Jaffé, lo que me interesa son sus llamadas “versiones libres” a Hölderlin, donde la autora, además de traducir al poeta, compone una poética de la traducción por medio versiones mayormente apropiadas, como también de mapas que son integrados luego de estas, los cuales también tienen el fundamento de ser una “traducción” del autor alemán, construyendo, con ello, una tercera forma de apropiar, distinta a la Luis Moreno Villamediana o a la de Beverly Pérez Rego; pues cada una de estas voces poseería una forma de abordar la apropiación, componiendo la traducción un núcleo, como también la referencialidad y la reescritura, en sus diversas formas de intertextualidad y poéticas de la lectura. Así, hago un recorrido por las primeras obras de Jaffé, intentando entender la aparición de la figura de Hölderlin y la recurrencia de su traducción durante los últimos veinte años, como también los epílogos y prólogos que acompañan sus obras, y sus llamados “poemas teóricos”, los cuales intentan explicar una poética donde la traducción está por encima de la escritura, amalgamando lo plástico y la metáfora. En la obra de Verónica Jaffé, además, procuro entender su plasticidad, mediante la explicación de algunas de sus obras visuales hasta la expresión de sus “lienzos” donde traza mapas que denomino como “atlas apropiativos” desde la que considero la más compleja de las obras de este corpus: *Friedrich Hölderlin: cantos hespéricos según la edición histórico-crítica de D.E. Sattler / traducción y versiones libres (en lienzo y poemas)* (2015), de Verónica Jaffé (1957).

La interpretación de los conceptos apropiativos, para estos casos abordados, debo decirlo, muchas veces falta; pues estos no contemplan a la traducción por dentro, en tanto se quedan en la mera operación intertextual o bien en las obras que solo se ejecutan como un gesto de robo o de saqueo de otra, y, por otro lado, no siempre las teorías de la traducción como ejercicio apropiativo llevan a colación estas operaciones entre creación y traducción, pensando sobre todo en las obras poéticas. Esto propaga una cantidad de dudas que seguramente se despejarían mejor desde el ejemplo y su descripción como respuesta que desde la formulación teórica, más aún en el caso venezolano, donde hace falta tanta crítica referida al quehacer poético.

Así, los casos presentados serían, de alguna manera, la teoría de su forma y el orden que estoy intentando establecer de ellos y de sus operaciones sería, justamente, la posibilidad de complejizar más aún los conceptos, ya que continuamente donde todo parece resolverse con la intertextualidad o algún postulado más actualizado, aparece, como comenté, la traducción o su unión con otras operaciones de por medio, modificando

el tipo de autor, lo que conocemos como poema e, incluso, las nociones del libro de poemas. Todo esto debe ser llevado en consideración a la hora de pensar en la tradición venezolana, ¿qué están realmente aportando estas obras?, ¿a quién le hablan estas operaciones más intertextuales?, ¿qué espacios representan en la tradición?, ¿son una nueva tradición? El asunto aquí es que estas voces, además, problematizan un período histórico y tematizan un tiempo de migraciones, sostenido en la propia realidad del país. Con todo esto quiero decir que la apropiación en la poesía venezolana contemporánea posee caminos y desvíos, y que estas serían ciertamente obras difíciles de clasificar, que se resisten a ello, que son y no son cada una de las aproximaciones que he intentado establecer en esta tesis doctoral.

CAPÍTULO I:

LA APROPIACIÓN, UN CONCEPTO HACIA LA POESÍA VENEZOLANA

1.1 Apropiación y autoría

El concepto de apropiación en la literatura es problemático. La relación entre categorías como propiedad, autoría y originalidad dimensiona un campo que yace en lo jurídico y político. Sin embargo, la construcción de textos que asumen una genealogía de sucesores o, como los llama Jorge Luis Borges, de precursores, expresa una contrariedad al paradigma de lo original, ya que sus mecanismos parodian, reescriben, o se desvían de lo propio. Además, con el uso de las tecnologías y los nuevos medios –en especial con la Inteligencia Artificial– la concepción de la producción literaria está modificándose, lo que requiere una reflexión cercana al papel del escritor en el ejercicio de su autoría.

A su vez, no son apenas estos los únicos conceptos que devienen del fenómeno, puesto que también es imprescindible la mención al plagio o a las diversas operaciones intertextuales, donde incluso la traducción se hace protagónica. Y es justamente desde la de intertextualidad, a partir de la mirada de Julia Kristeva, de donde quisiera partir.

Kristeva, en el texto “Para una semiología de los paragramas”, de su libro *Semiótica I* (1978), expone que “el texto literario se inserta en el conjunto de los textos: es una escritura-réplica (función o negación) de otro (de los otros) texto(s)” (p. 235). Seguidamente, plantea que los autores, por su manera de escribir leyendo (lectura-escritura como simbiosis) un *corpus* literario sincrónico, viven en la historia, incitando a que la sociedad se *escriba en el texto* de cada uno.

Este tránsito de un texto alojado en otro configura una suerte de *ambivalencia* y de diálogo de dos discursos (o más), en el que el *paragrama* –figura retórica que radica en el cambio de significado de una palabra por otra cuando alguna de las dos difiere en un fonema o grafema, generalmente de manera lúdica– está entrecruzado por la *red* escritural: “en el paragrama de un texto funcionan todos los textos del espacio leído por el escritor” (KRISTEVA, p. 236).

Por ende, la escritura paragramática es siempre polisémica, múltiple y está cruzada por distintas tradiciones, textos y lecturas. La lectura y la escritura funcionan como una misma actividad diseminadas la una en la otra. El escritor es partícipe de una escritura paragramática cobijada en una red. Kristeva toma de Mallarmé la idea de *reminiscencia*, “un deber de recrear todo, con reminiscencias”, y de *intimación* de cifras

–*ricos postulados cifrados*, en palabras de Mallarmé– para demostrar que el lenguaje poético es un diálogo entre distintos textos: “Toda secuencia *se hace* con relación a otra que proviene de otro corpus, de tal suerte que toda secuencia está doblemente orientada: hacia el acto de reminiscencia (evocación de otra escritura) y hacia el acto de intimación (la transformación de la escritura)” (KRISTEVA, pp. 236-237).

La secuencia o expresión de la escritura vaga en el espectro de otras asentadas en distintos *corpus*. La reminiscencia desentierra el cadáver de esos textos por medio de la lectura y los transfigura, propiciando en ellos una ontología ajustada a sí mismos. De tal manera, quien apropia, reescribe, o hace un montaje literario condensa ese entre-lugar de la simbiosis lectura-escritura, generando un texto totalmente nuevo, desigual del anterior. Sin embargo, ¿de qué hablamos cuando hablamos de leer? ¿A qué nos referimos cuando aludimos a la práctica de la escritura? Kristeva expresa:

El verbo “leer” tenía, para los antiguos, un significado que merece que recordemos y resaltemos con vistas de una comprensión de la práctica literaria. “Leer” era también “recoger”, “recolectar”, “espíar”, “reconocer las huellas”, “coger”, “robar”. “Leer” denota, pues, una participación agresiva, una activa apropiación del otro. “Escribir” sería el “leer” convertido en producción, industria: la escritura-lectura, la escritura paragramática sería la aspiración a una agresividad y una participación total (“El plagio es necesario” – Lautréamont) (KRISTEVA, p. 236).

Kristeva accede a la lectura desde la apropiación, recolección, robo y reconocimiento. La violencia compone una transgresión que solo es llevada a cabo por medio de la escritura: un libro presente en otros, sucesivamente, como una cadena sin fin, nudos enlazados en convergencias, encrucijadas de la creación en la red paragramática en que las escrituras contenidas en otras se desinhiben y destruyen: “Siendo el paragrama una destrucción de otra escritura, la escritura se convierte en un acto de destrucción y de autodestrucción” (KRISTEVA, p. 253). Las leyes del paragrama desde su dialogismo “son trasgredidas al mismo tiempo que implícitas” (KRISTEVA, p. 238).

Con respecto a este dialogismo, Valeria Mata, en su obra *Plagie, copie, manipule, robe, reescriba este libro* (2018), expone que está afianzado en Bajtín, de quien Kristeva retoma la formulación, y desde la cual Mata amplía el campo en que se mueven los “intertextos” producidos en esta red escritural del paragrama: “Un texto es pluritemporal puesto que en él se enlazan textos de otras épocas y es también extraterritorial al conectar ideas que trascienden las fronteras físicas y culturales” (MATA, p. 77).

Por otro lado, en “De la obra al texto”, Barthes (1994) ya apuntaba que “la intertextualidad en la que está inserto todo texto, ya que el mismo es el entretexto de otro texto, no debe confundirse con ningún origen del texto” (BARTHES, p. 78).

Seguidamente expresa que buscar las *fuentes* y las *influencias* de una obra es “satisfacer el mito de la filiación” (BARTHES, p. 78), puesto que “las citas que forman un texto son anónimas, ilocalizables y, no obstante, *ya leídas antes*: son citas sin entrecomillado” (BARTHES, p. 78). Barthes propone una relativización de las relaciones entre el escritor, el lector y el observador (el crítico).

Algunas de estas observaciones nos hacen partícipes de la complejidad que incita el tema de la apropiación literaria, debido a que un texto literario es producto de otros, de la hechura y de la lectura, del espacio que el autor ha constituido en su formación en ese tejido que amalgama. Como expone Leonardo Vila-Forte (2019), lo importante es pensar aquello que está hecho desde el intercambio y la transfiguración, obras que yacen en una “*apropriação direta dos textos*”, donde existe y cohabita “o gesto de fazer de um conteúdo original outra coisa”, se trataría de “a *apropriação*, a *cópia*, e *deslocamento* como métodos” (VILA-FORTE, p. 19). De las vanguardias, pasando por el dadaísmo y el surrealismo a los procedimientos del grupo Oulipo, de la escritura conceptual al presente, del propio Borges a la intromisión jurídica con la demanda en el caso entre el escritor argentino Pablo Katchadjian y María Kodama; la demanda de esta contra el también escritor español Agustín Fernández Mallo¹, e incluso el caso de lo acontecido con la demanda hecha por la Fundación Juan Luis Martínez contra el autor Jorge Polanco por su obra *Juan Luis Martínez, poeta apocalíptico* (2020), existen ya algunos procedimientos

¹ Existen casos en la escritura en lengua española como los acontecidos con el escritor argentino Pablo Katchadjian y el escritor español Agustín Fernández Mallo, 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 es posible ver, una literalidad nominal en los títulos de las propuestas de ambos autores en tanto 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.

bastante citados mientras siguen apareciendo obras cuya fisionomía en destaque es la apropiación.

El desglose entre la teoría posestructuralista y su tratamiento de las nociones de originalidad, autoría e intertextualidad, se hacen necesarias, principalmente los postulados de Foucault y su conferencia *¿Qué es un autor?* (1969), hasta el texto *La muerte del autor* (1968), de Roland Barthes, o la conferencia *O que é um autor? Uma genealogia* (2012), de Roger Chartier, sin dejar de lado la mirada de Lawrence Venuti (2021) acerca del papel del traductor, teniendo en cuenta que parte de las obras que abordaré poseen una estrecha relación con el ejercicio de la traducción. De esta manera, establecer una conexión entre la propiedad y la autoría para entender cómo funcionan los mecanismos de estas obras apropiativas es fundamental, aunque también ejercer trazos con aproximaciones más recientes, como el propio trabajo de Leonardo Vila-Forte en *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI* (2019); las ideas que Valeria Mata expone en su libro *Plagie, copie, manipule, robe, reescreva este livro* (2018); la mirada de Agustín Fernández Mallo en *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)* (2018), o los conceptos de Tatiana da Silva Capaverde en su libro *Textos-Borges: apropriações na literatura contemporânea* (2023), concibiendo este análisis a partir de una tradición cuyo mapa no posee un simple abordaje, en el cual, a su vez, se hacen necesarias algunas referencias a obras acerca de la traducción literaria como Inès Oseki-Dépré (2021), Paulo Henriques Britto (2017), Julio Plaza (1987), Haroldo de Campos (2013), André Capilé y Guilherme Gontijo Flores (2022), Susana Kampf Lages (2002), o bien aquellas relacionadas con la extranjería, la migración y el translingüismo para analizar directamente cada uno de los casos y su complejidad, como Ottmar Ette (2019) y Donatella Di Cesare (2017).

A pesar del reciente Premio Cervantes 2023 a Rafael Cadenas, cuando se habla de poesía venezolana hoy en día existe un vacío en estanterías y lectores en América Latina, y aunque son inmensos los esfuerzos de promoción, crítica y lectura a nivel internacional, la mayor parte de esta circulación está centrada en España. Encarar los procesos apropiativos a través de la singularidad de la tradición poética venezolana es un camino de lectura y recepción, pues la apropiación no trabaja aislada en categorías, de allí que definirla sea particular: ella se engloba desde una serie de casos en los que ha ido tomando forma el mapa-temporal; algunos podemos hallarlos durante el siglo XX, otros durante el siglo XXI.

Por ello, me resulta importante distinguir las obras que han querido ser vistas desde el marco de lo apropiativo como elemento sincrónico de revisión, aquellas cuya expresividad demuestran un contenido ajeno parodiado, homenajeado o modificado para la formación de otro, incluso para ser *traducido* hacia otros lenguajes. ¿Cuál es el papel que ejecuta el autor-apropiador que ensambla, mezcla y mixtura contenidos?, ¿de qué tradiciones literarias se vale?, ¿cómo esas firmas que abundan como intertextualidades explícitas o implícitas inquietan al lector?, ¿qué preponderancia toma la traducción en medio de un libro de poemas como acto creativo?, son interrogantes que busco responder a través del recorrido histórico y literario que haré, como también, de manera más específica, con los autores a ser revisados en este trabajo, los cuales increpan las nociones de apropiación, bien sea a través de la traducción, reescritura, citación, referencialidad, o a través de diversos materiales que aparecen dentro de sus obras; como es el caso de Verónica Jaffé, Luis Moreno Villamediana y Beverly Pérez Rego, abarcando sus particularidades, en la búsqueda de generar una guía de lectura para una serie de procedimientos que se han mantenido a lo largo de la tradición venezolana, los cuales, lejos de parecer una evolución, se ven como contrastes entre un siglo y otro.

1.2 “Función” y “muerte” del autor

Ahora bien, volviendo a las ideas anteriores acerca de la interrogante autoral, como es posible evidenciar, no es simple abarcar una respuesta delineada al trazo de estas obras de aquello que Foucault (1969) denomina como “función autor” en su texto. No obstante, Foucault lo menciona directamente, “El nombre de un autor es un nombre propio” (FOUCAULT, p. 12), y este nombre vendría a ser una “función clasificadora” (FOUCAULT, p. 14), que a su vez “caracteriza cierto modo de ser del discurso” (FOUCAULT, p. 15), o “series de discursos” que caben, pues, en esta “función autor”.

Sin embargo, es en medio de la clasificación de los objetos integrados en esa “función autor” donde me interesa observar, y es que estos son “objetos de apropiación” (FOUCAULT, p. 16), pero no de cualquier tipo apropiación, sino de una “apropiación penal” (FOUCAULT, p. 16), ya que justamente —explica Foucault— el régimen de propiedad sobre los derechos de autor nace a fines del siglo XVIII y principios del XIX, otorgándole al acto de escribir una postura “transgresora”, donde el autor, por medio de su “función autor”, acaba “practicando sistemáticamente la transgresión, restaurando el

peligro de una escritura a la que, por otro lado, se le garantizaban los beneficios de la propiedad” (FOUCAULT, p. 17).

Todas estas exploraciones de Foucault son imperantes para esta investigación, en tanto “los discursos ‘literarios’ no pueden ser aceptados si no están dotados de la función autor: a todo texto de poesía o de ficción se le preguntará de dónde viene, quién lo ha escrito, en qué fecha, en qué circunstancias” (FOUCAULT, p. 17). Al fin y al cabo, como propiedad discursiva, la “función autor” es “el principio de una cierta unidad de escritura” (FOUCAULT, p. 20). Y siendo el principio y orden, valga decir, de cierta unidad de escritura como constructo discursivo, posee una antítesis como apropiación para el campo estético y de las artes.

La superficie de la “función autor” se disemina en la contemporaneidad a partir de obras donde las firmas son casi intercambiables, procesos como remakes, formas donde el escritor se presenta como un sampler, organizador de contenido e influencias que pasan a ser parte de la escritura en sí misma. La red del paragrama de Kristeva es llevada del espacio intertextual a la red como forma inmaterial en la circulación de los textos dentro de Internet, potenciando una piratería de los objetos culturales donde la “función autor” se desarticula en formatos con links, libros para libre descarga, material audiovisual, cine, entre otros.

Por otra parte, un año antes de Foucault, Barthes (1968) ya anunciaba que “el autor es un personaje moderno” (BARTHES, p. 1), y como este último, se valía de Mallarmé para afrontar esta, si se quiere, tachadura del autor, por medio de la sustitución de ese lugar donde “escribir consiste en alcanzar, a través de una previa impersonalidad [...] ese punto en el cual solo el lenguaje actúa, performa” (BARTHES, p. 2). Barthes procura, por ejemplo, la desacralización desde el surrealismo a la figura del autor, un autor que ya empieza a parecer anticuado, y que debe dar paso al lector. Con una anulación del *yo*, va remarcando cómo los procedimientos del escritor moderno son otros: “el escritor moderno nace a la vez que su texto; no está provisto en absoluto de un ser que preceda o exceda su escritura” (BARTHES, p. 3). Sin embargo, lo que más me es llamativo de este texto, es la presente afirmación: “el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura” (BARTHES, p. 3). Esos mil focos son los que le permiten al lector como receptor poseer una mirada múltiple sobre la que Barthes añade, a su vez, otro “tejido” de palabras cuyo “doble sentido” se comprende de manera “unilateral”, por medio de las cuales alguien “entiende por decirlo así, incluso la sordera de los personajes que están hablando ante él: ese alguien es, precisamente, el lector” (BARTHES, p. 4).

Finalmente, Barthes acaba por declarar la máxima de que “el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor” (BARTHES, p. 5), lo que visto desde la actualidad es complejo de decir, dadas las herramientas para potenciar traducciones, contenidos de ficción o poéticos, dentro de máquinas, a la vez que el llamado “ghostwriting”, en tanto se construyen obras con múltiples autores, las cuales son firmadas por un autor, por ejemplo. Tal vez hoy en día estamos frente al nacimiento de más autores que lectores, o de autorías, digamos, artificiales. Habría que preguntarse, ¿cuál lector ha nacido para Barthes y cuál “función autor” se encajaría en ambas visiones?

En verdad, mientras por un lado el ejercicio de penalidad de la “función autor” es actualmente bastante permanente, la muerte del autor que proclama Barthes es un parto de nuevas autorías, y entre estas podemos ver –y ya se vienen consolidando desde la primera mitad del siglo XX con las vanguardias, especialmente, solo basta pensar en la Movimiento Antropofágico en Brasil– a los poetas-apropiadores que son parte de este análisis.

Por otro lado, no deja de ser interesante lo que expone Roger Chartier (2012) sobre la “función autor”: “não é somente uma função, mas também uma ficção, e uma ficção semelhante a essas ficções que dominam o direito quando constrói sujeito jurídicos que estão distantes das existências individuais dos sujeitos empíricos” (CHARTIER, p. 30). En esa delgada línea de ficción, citando *El hacedor* de Borges –que es uno de los grandes referentes de los procesos apropiativos en la literatura occidental–, por medio de fragmentos del texto “Borges y Yo”, Chartier intenta generar algunas ideas ilustrando la “función autor”, dando una idea, por otro lado, del *yo* y del *actor*. Este busca, a través de Borges, dar una revisión cronológica a Foucault y a su postura con respecto a la “función autor”. No obstante, lo que me interesa remarcar es que Chartier retoma la penalidad con respecto a la “función autor” como rasgo preponderante:

Há, então, uma ligação que não é mais entre um sistema de propriedade e uma “função autor”, mas entre o que Foucault chamou de uma apropriação penal e essa “função autor”, ou seja, há de fato uma ligação estabelecida entre a “função autor” e o direito de vigiar, censurar, julgar e punir, exercido por uma autoridade ou um poder. (CHARTIER, 2012, p. 37)

Chartier añade que la “propiedad literaria” se afirma más sobre la figura del “librero editor” que sobre el autor, y en este proceso judicial se crea un autor propietario de su obra que forma parte de la “función autor”. Esta posesión que toma fuerza, paradójicamente, desde el discurso penal, es decir, del derecho natural, recae en las obras literarias, tomando impulso en el siglo XVIII, luego del asentamiento del *copyright* y el

Estatuto de la Reina Ana –mencionado por Chartier–, y esta reglamentación a la comunidad y a los libreros ingleses, cuyo registro de *copyright* era de 14 años, anterior al Convenio de Berna de 1886. Ahora bien, además del orden de “derecho natural”, Chartier expone que existe otro de “orden estética”, el cual se apoya en la originalidad, impuesto en el siglo XVIII (CHARTIER, p. 44).

A su vez, según expone Lawrence Venuti (2018), hablar del reconocimiento del traductor dentro de lo concerniente a su estatus jurídico es confuso, pues la prioridad recae mayormente sobre el autor extranjero, así lo expresa el Convenio de Berna. Venuti explica que, “Ao tradutor, pode-se conceder o privilégio autoral de dar seu *copyright* à tradução, mas ele está excluído da proteção legal que gozam os autores como cidadãos do Reino Unido ou dos Estados Unidos”, a esto suma la problemática propia de la definición de traducción como obra original o derivada, para finalmente afirmar: “A lei de *copyright* não define um espaço para autoria do tradutor que seja igual aos (ou que de alguma maneira restrinja os) direitos do autor estrangeiro” (VENUTI, p. 56).

Como es posible evidenciar, la definición de la palabra *autor* es ambigua, y más aún si integramos en ella como núcleo las palabras *traductor*, *originalidad* y *genio*, por ejemplo, que han sido conceptos traídos con fuerza desde el romanticismo alemán. Quien ejerce la actividad literaria hoy teje un sistema de montajes; erige y levanta fragmentos, y en esa movilidad, la autoría se ve afectada, es decir, la “función autor” genera otro lector, a la vez que el discurso penal se roza en el trazo con nombres, referencias o citas, produciendo que todo se envuelva en una escritura de canjes, embrionaria.

1.3 El autor como apropiador

Leonardo Vila-Forte (2019) explica que “leitor e autor se reúnem numa figura só, dando origem ao autor-montador, deslocador, manipulador, autor-curador” (VILA-FORTE, p. 27). Este autor-curador genera un montaje textual, visual o audiovisual con diversos materiales para la formación de una obra. En efecto, el montaje buscaría ser un tipo de bricolaje, al que Vila-Forte añade el *mash-up* y la citación como técnicas para la elaboración de una obra que posee fundamentos “no creativos”, pensando en la *escritura no creativa* de Kenneth Goldsmith, por ejemplo. No obstante, lo interesante de las obras que Vila-Forte explora² es que muchas en tanto proceso poseen un autor-apropiador. Para

² En *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI* (2019), Vila-Forte expone procesos de apropiación en la poesía brasileña contemporánea, devenidos de diferentes técnicas, entre los cuales

Vila-Forte la apropiación es un punto de partida del “espacio mental mutante” que la web abrió para el pensamiento, en ese sentido, “cada vez mais precisamos de curadoria” (VILA-FORTE, p. 45). En efecto, el autor explica que se trata de otro tipo de creación, la cual está ligada a la “selección” y a la “edición”: “A noção de originalidade cede à noção recreação. A literatura, aqui, ganha ares de prática artística, questionando por dentro – não só pelo conteúdo do texto, mas pelo modo de produção e pela sua materialidade – o que é o próprio da literatura” (VILA-FORTE, p. 47).

Justamente esta noción recreativa de la que habla Vila-Forte es la que se hace presente en las obras del corpus a ser analizado, más aún pensando en que la traducción es central en ellas como forma de lectura. Y es que, dentro de la bibliografía de autores que han tratado el tema de la apropiación literaria de forma reciente, y donde podría mencionar, también, los importantes trabajos de Cristina Rivera Garza (2013), de Marjorie Perloff (2013), o las aproximaciones de los chilenos Biviana Hernández y de Felipe Cussen, en las obras expuestas la traducción no toma un papel central, siendo esta paradigmática en forma y contenido para la discusión sobre los procesos apropiativos.

Por otro lado, pensar en el trabajo de los hermanos Campos, Haroldo y Augusto, en Brasil, se hace imprescindible, en piezas como *El anticrítico* (1986), de Augusto de Campos, o *A Educação dos Cinco Sentidos* (1985), de Haroldo de Campos, el primero como un juego de ensayismo y traducción apropiativo, mientras que el segundo con traducciones de diversos poetas y tradiciones que llegan hasta el ideograma, lo que nos trasladaría a Ezra Pound, como uno de los grandes referentes de ambos hermanos y de este tipo de operaciones textuales. La propia teoría de la transcreación es imperante en este sentido, o más recientemente la que ha sido denominada como *tradução exu*, por Guilherme Gontijo Flores y André Capilé³, a la que se pueden sumar otros casos apropiativos latinoamericanos, no necesariamente cerrados a la traducción⁴.

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, Vila-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.

³ Aunque el término ya había sido tratado por Rodrigo Tadeu Gonçalves y el propio Guilherme Gontijo Flores en la obra *Algo Infiel: Corpo Performance Tradução*.

⁴ 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

Mi punto es que existe otro tipo de apropiador, aquel que *traduce* dentro de sus propios libros, que transpone los materiales de otro, y que, como veremos en las obras a revisar, desdibuja la noción de autor de forma profunda. Aquello que Rivera Garza (2013) denomina *desapropiación*, ese despojo por el dominio de lo propio, será aquí orientado más hacia la autoría del texto en sí mismo, por ejemplo, que hacia la formación de una comunalidad.

Ahora bien, retomando a Vila-Forte, este expresa que existen dos hipótesis desde las cuales observar lo que ocurre con los textos en la contemporaneidad. La primera es que la escritura “deixou de ser algo que se faz com papel e tinta” (VILA-FORTE, p. 59), en tanto que la segunda es que “a literatura por apropriação opera como uma reação ao excesso de textos – e de discursos, de imagens etc. – no mundo” (VILA-FORTE, p. 61), a lo que añade: “No caso do autor apropriador, é saber, a partir do excesso de material existente, o que selecionar e trazer para dentro do seu trabalho, deixando fora o que não faz parte” (VILA-FORTE, p. 68).

Se trata de una vertiente donde el exceso de información y de producción ejercen una cura como actividades reaccionarias, y allí va quedando el impulso creativo, mermado por la tecnología. Es así como, por un lado, se entiende que el autor-apropiador puede pasar a ser un autor-curador en la medida en que su creación estará hecha con base a materiales ajenos, no siempre firmados o con una ruta directa a la fuente. Y es este otro punto importante: mientras algunas obras de estirpe apropiativa anulan la posibilidad de observar sus fuentes, otras procuran mostrarlas, dejando al lector ser parte su laboratorio de formas. Pero hay, allí, como explica Vila-Forte, un intercambio de papeles: “Estamos vivendo a reconfiguração de certos papéis. O leitor, o autor, o artista, o editor, o curador. O que provoca essa reconfiguração? O excesso de material pode ser um elemento, a tecnologia, outro, e ainda o esgotamento das fórmulas e dos formatos” (VILA-FORTE, p. 70).

Lo que busca el autor-curador es “concretizar autorías”, convirtiéndose, con esto, en “guarda-chuva de outras assinaturas”, a la vez que en un “curador cuja interferência

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, Héctor Hernández Montecinos, entre otros. A su vez, Biviana Hernández ha trabajado la apropiación en la obra de poetas como Soledad Fariña, Carlos Soto Román o Jaime Pinos. Por otra parte, en mi disertación de maestría “Poéticas aprop(r)iadas: formas de reescritura y traducción en la obra de Héctor Hernández Montecinos” (2020) hago un análisis detallado de algunas poéticas apropiativas, en especial la del propio Hernández Montecinos y su diálogo con el proyecto de Juan Luis Martínez, que vendría a ser uno de los grandes apropiadores de la segunda mitad del siglo XX en América Latina.

na seleção ou manipulação das obras originais é tão incisiva que chega deslizar da posição curatorial para o lugar de autor” (VILA-FORTE, p. 96). De tal manera que la posición del autor-curador no es necesariamente pasiva, sino que procura, de alguna manera, rozar al autor del “original”, digamos, del “texto A”, o de partida, a la vez que lo desglosa, en ese deslizamiento de papeles y firmas.

Por otro lado, Vila-Forte expone que la teoría de la escritura no creativa ya dio sus pasos con Barthes –y diríamos, con la crítica postestructuralista, comenzando Genette, Kristeva, Foucault–, y que “formular essas ideias é exatamente a movimentação composta pelas apropriações que realizaram Eliot, Pound, Benjamin, Picasso, Duchamp, Schwitters e outros ao longo da primeira metade do século XX” (VILA-FORTE, p. 95). Hay, en este sentido, dos nombres aquí que se hacen esenciales para Marjorie Perloff y para Kenneth Goldsmith, el primero es T.S. Eliot, que será analizado desde la *poética de la citación* de Antoine Compagnon, mientras que el segundo es Walter Benjamin, cuyo *Libro de los pasajes* será visto por ambos teóricos como un antecedente hipertextual a internet.

1.4 Nomadismo estético, textos-borges

Por su parte, el propio Agustín Fernández Mallo ha ejercido la apropiación, y como Pablo Katchadjian, sufrió demandas por parte de la viuda del escritor argentino Jorge Luis Borges, tal y como fue comentado anteriormente. Este caso, como el del propio Katchadjian, es ineludible para comprender cómo opera la apropiación literaria en extremo y cómo esta puede ser objeto de malentendidos públicos, proporcionando una base jurídica que deja a la literatura en una zona de encrucijadas. 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, antes bien podríamos decir que lo intensifica, tanto a nivel receptivo de la crítica como a nivel creativo para otros creadores.

A su vez, Fernández Mallo no solo ha trabajado la apropiación como práctica literaria, sino que se ha dedicado a estudiarla; entre sus señalamientos destaca la figura de Ezra Pound, quien con poco conocimiento del chino y japonés introdujo con su obra *Cathay* en la poesía inglesa una idea de oriente, trabajo al que se añade el de Ernest

Fenollosa, de quien el propio Pound fue seguidor. El asunto es que, cuando de apropiación se trata, las formas son diversas: lo vemos también cuando Fernández Mallo señala, además, los paradigmas de Borges y Burroughs: “dos autores tan distintos en cuanto al *target* de su obra y su público como al mismo tiempo tan iguales: el uno ejemplo paradigmático de los procesos apropiacionistas en clave culta y el otro artífice del apropiacionismo en clave underground” (FERNÁNDEZ MALLO, p. 219).

Borges vendría a ser, pues, el autor que mezcla “teorías establecidas en el campo de la filosofía, las matemáticas o la mitología clásica, al cuento, al relato corto, no exento de grandes dosis de humor y manipulaciones de lo absurdo que llevan incluso a trascender a los materiales de los cuales apropia” (FERNÁNDEZ MALLO, p. 219), en tanto que Burroughs vendría a ser un “prodigio de la apropiación y del *cut-up* puesto a servicio de las culturas underground, y con una enorme influencia del cómic, las teorías *queer*, el graffiti, el *pulp* o la música punk” (FERNÁNDEZ MALLO, p. 220), a la vez que mixtura figuras de culto como Joyce o Kafka.

No es del todo fuera de lugar pensar en las apropiaciones posteriores de Katchadjian con *El Aleph engordado* (2009) y *El hacedor (de Borges)*, *Remake* (2011) de Fernández Mallo, por medio de la categoría que Tatiana da Silva Capaverde (2023) denomina como “textos-borges”, donde conviven con vehemencia las técnicas apropiativas de Borges, a la vez que este es integrado como motivo dentro del proceso de la obra:

Esse fenômeno é facilmente observável nas apropriações realizadas contemporaneamente do nome Borges e de sua obra. Coexistem nos dias atuais tanto as citações reverentes, as intertextualidades paródicas, quanto as pós-produções intermediáticas em relação à obra e ao nome de autor Jorge Luis Borges, promovendo experimentações estéticas e alargamentos conceituais (p. 10)

Así, Borges funciona de manera teórica como de manera práctica-literaria a los procesos de apropiación en la contemporaneidad y, en un roce con la “penalidad”, su “función autor” acaba por desglosar una serie altercados y disputas que solo ponen más aún en entredicho lo que la literatura emula en su discursividad múltiple. En efecto, Capaverde remarca que los “textos-borges” se definirían como “esse conjunto que reverbera nas leituras e nas reescritas, fazendo com que sua presença seja marcante e facilmente identificável nas apropriações realizadas” (p. 11) y, siendo así, que el propio filo entre lo “legal” y lo “ilegal” se desdibuje bajo una serie de autorías que también pueden verse bajo el marco de, por ejemplo, el “autor curador” de Vila-Forte.

Sin embargo, el apropiador del que teóricamente habla Fernández Mallo versa sobre la categoría de un “nomadismo estético” en el cual “se encuentran sumidas las artes y la literatura del siglo XXI”, tratándose, de esta forma, de un artista que yace en “la culminación del apropiacionismo iniciado a principios del siglo XX y consolidado en la segunda mitad” (FERNÁNDEZ MALLO, pp. 220 - 221). Este artista –continúa Fernández Mallo– trabaja con diversos materiales de la historia del arte para darles un nuevo sentido; y es que “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 del planeta globalizado” (FERNÁNDEZ MALLO, pp. 220 - 221).

Esta fundamentación es importante pues “el artista contemporáneo se arma de una identidad que nada tiene que ver necesariamente con la de sus orígenes geográficos” (FERNÁNDEZ MALLO, pp. 220 - 221), lo que le permite estar en una especie de transición y confluencia de “flujos” y “adherencias” por contacto, dejando de lado el tiempo cronológico en favor de un “tiempo topológico”, una llamada “Línea de Año Cero” por la que atraviesan los nómadas estéticos para la elaboración de sus “objetos culturales complejos”.

El presente contexto es importante con base al tratamiento de Fernández Mallo hacia la apropiación, puesto que llegará a afirmar que “Todo autor hoy, realmente de vanguardia, trabaja en ese filo de lo legal/ilegal” (FERNÁNDEZ MALLO, p. 234). No obstante, suma a esto un apropiacionismo que viene desde la antigüedad: “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, p. 234). Al mismo tiempo, para Fernández Mallo lo ajeno y lo propio confluyen y se diferencian en diversas obras como una formación “residual”, en la que existe una especie de “reciclaje” de “restos” en un “espacio infradelgado” –categoría que toma de Duchamp– para intentar entender el funcionamiento de la “copia”. Sea que se busque la copia o no, la apropiación encara un proceso donde lo político sale a flote, mientras que, por otro lado, también existe un tránsito estético:

De este modo, la apropiación, además de estética, conlleva por definición una dimensión política, no siempre reconocida, la cual se desarrolla con toda su potencia estética en los *sistemas complejos*: a partir del juego y la ironía crítica se destruye la sacralización del objeto artístico pero para dar forma a algo útil y relacional: la posibilidad de que la obra genere una *familia de auras* a través de sacrílegas traslaciones de sentidos, profanaciones (FERNÁNDEZ MALLO, p. 248)

Los tránsitos de este artista contemporáneo, que puede verse muy de cerca con las obras a trabajar en esta investigación, se hacen resaltantes, ya que la extranjería y la duda por la lengua o una identidad elidida, en una suerte de desdibujo del sujeto, son rasgos inherentes a estos textos, además de la integración de otras artes, formas donde la escritura escapa de sí misma para dar paso a diversos tipos de representaciones alternas. Esto ocurre, por ejemplo, con los mapas y figuras que elabora Verónica Jaffé, pues son mapas que a su vez son traducciones, y que buscan ser leídos en ese orden de ruta. Apropiar, en su caso, como “versión libre”, fundamenta observaciones donde la traducción literaria se disloca. Esto solo por poner un ejemplo, pero volveremos a los casos más adelante.

1.5 El autor obsoleto

Hay una premisa que Valeria Mata (2018) coloca en cuestión y que es importante acerca de la originalidad y del plagio: “En realidad, el criterio de la originalidad como garantía de valor de la obra artística junto con la necesidad de ‘inventar’ algo son exigencias relativamente modernas” (MATA, p. 26), a lo que añade que en la estética clásica el arte era entendido como imitación y el plagio era una práctica aceptada. Mata hace alusión al famoso ensayo *The Ecstasy of Influence: A plagiarism* (2007), de Jonathan Lethem, un texto hecho completamente de apropiaciones y citas: “Lethem argumenta que el arte está hecho de apropiaciones de manifestaciones anteriores y que la originalidad absoluta es un mito” (MATA, p. 27); al final del texto el autor confiesa que el ensayo está hecho de materiales que no le pertenecen, todo es copiado, robado, tomado de algún lugar y está con su fuente. Mata, siguiendo el caso de Lethem, explica que el concepto de “original” posee “un carácter prescriptivo”, con un “mensaje implícito”: “Así, las reglas que ordenan los juegos literarios dictan que un escrito debe cumplir con ciertas normas para ser considerado ‘artístico’: debe ser original” (MATA, p. 30). Luego, Mata cita a Eva Figueras para afirmar que la búsqueda de originalidad se trata, en el fondo, de una búsqueda de autoridad, lo que podría verse muy de cerca con la “función autor” de Foucault.

Además, Mata no deja de señalar que hoy en día el *copyright* no es tanto una protección para los artistas, sino que se trata de un monopolio de inversiones, monopolio que, a la vez, diariamente es burlado en Internet, y esto es relevante, pues, “Frente a la idea del artista o el escritor como ‘dueño’ de la obra, han surgido debates sobre la utilización de reproducciones de obras de arte como cita visual o sobre el uso de la red

como medio de distribución” (MATA, p. 50), donde nuevamente, como comenté a partir del cambio de soportes desde Vila-Forte, estamos hablando de obras que están siendo gestadas en medio de una sobreproducción pero también de un hackeo continuo de transformación.

Y volvemos a una de nuestras interrogantes iniciales, ¿cuál es este autor?, ¿dónde se encuentra y qué papel cumple hoy en la poesía? Mata realiza, además, desde Genette y su texto “La utopía literaria”, una proposición que vale la pena destacar: “Si las palabras son una posesión colectiva, ¿no es entonces toda escritura, inevitablemente, reescritura?” (MATA, p. 61). Genette extrae de Borges y Valéry la posibilidad de que no haya ninguna obra original, de que toda obra sea universal. En ese sentido, estamos tratando siempre frente a reescrituras, ensamblajes, textos que son hilachas de otros. Finalmente, Valeria Mata expone: “El proceso de creación literaria podría considerarse como una sucesión desordenada de reiteraciones, a lo largo de varias generaciones, de un mismo material visto e interpretado a través de los estilos de nuevos autores” (MATA, p. 61).

Existe, en esta serie de caminos y miradas que he expuesto hasta ahora, un enfoque hacia el artificio de la escritura, hacia su aspereza y su indescifrable condición dentro de una obra que se clasifique en la contemporaneidad, o que sea vista desde esta en retrospectiva. La apropiación encara un principio de toda obra literaria por antonomasia. Ninguna obra parte de sí misma, sino que toma, de diferentes recovecos, su fin último para la producción de un material que, aún hoy en día, es clasificable y vendido como “original” dentro del sistema capitalista.

Sin embargo, las obras en las que se asienta la apropiación de forma explícita, no le sirven de mucho al mercado, pues la referencialidad exacerbada y su montaje complican la lectura de lo que es digerible y vendido por las grandes editoriales. Es debido a esto que las obras a ser estudiadas en este trabajo también poseen una hechura manual, llegando a asemejarse a un objeto “único”, a la vez que exteriorizan con fuerza cuestiones políticas sin ser inherentes a lo prosaico o a lo periodístico, pues se hallan, también, en un contexto crítico.

El asunto principal con muchos de estos “nómadas estéticos” de la actualidad es que sus tránsitos evocan las fuentes, las citas o una exponencial referencialidad a la hora de generar una obra; es como si, hasta cierto punto, nada pudiese ser producido sin tener por detrás un cúmulo de firmas, de autorías, de representaciones que son parte de intertextualidades, pero que no se quedan solo allí, sino que pasan a ser materiales múltiples de las artes visuales, provocando, en el caso de la poesía, lo que Florencia

Garramuño denomina como “inespecificidad” (GARRAMUÑO, 2015). Si al apropiarse se deforma el genio y la figura de autoridad, el género poético ejercerá con fuerza esta centralidad hacia el lenguaje, incluso más que las obras narrativas, alojándose en una especie de periferia de la escritura.

Valeria Mata, siguiendo a Jacques Derrida, habla de un “escritor-bricoleur”: “un sujeto que recicla y aprovecha los materiales que para otros son insignificantes, que lleva a cabo una literatura de segunda mano” (MATA, p. 86), alusión similar a aquella Fernández Mallo hace de Duchamp a propósito del eje “residual” del arte y la transformación continua; Mata, finalmente, escribe, que este escritor “utiliza un conjunto plural de instrumentos y herramientas en una labor de recomposición infinita” (MATA, p. 86). Llama la atención siempre esta idea de “infinitud” o de “antigüedad” cuando se habla del artificio escritural y su relación con la desposesión, con una oralidad que hacen, por ejemplo, del poema épico una ampliación en Grecia, o las continuas reelaboraciones y cambios que hubo en la obra de Lope de Vega durante el Siglo de Oro, donde usurparon su nombre para provecho público.

Parece que, en el fondo, la cuestión se fue modificando: se trata de una aceptación a la reglamentación que ejerce la autoridad, desde que esta fue instaurada, por la posesión de un contenido estético-literario con origen específico, en este caso, pero que hoy en día cambia; por consiguiente, Mata llega a afirmar sobre la autoría en la actualidad: “el concepto de autor comienza a resultar obsoleto, pues la noción de origen no es muy pertinente para estudiar la realidad electrónica” (MATA, p. 99). Es por ello que en nuestro análisis, cada tramo “residual” o de “reciclaje” como elementos no aislados, sino que trabajan a la par dentro de la obra, se hacen imprescindibles, constituyendo una suerte de zona de obras donde la apropiación toma protagonismo y forma, en tanto la escritura poética da paso a la unión entre traducción y creación.

1.6 Rumbo a una cartografía: los casos

Miguel Gomes (2017) equipara una serie de procedimientos en la poesía venezolana que abarcan los años noventa hasta la primera década del siglo XXI, cuya fundamentación plástica —performance, video, imagen— se une con la del grupo de poetas a ser estudiado, como son los casos: *El señor de la muralla* (1991), de María Antonieta Flores (1960); *Carreteras nocturnas* (2010), de Igor Barreto; *Paisajeno* (2010), de Willy Mckey (1980); *Las vacas* (1995) y *Diario de John Robertson* (1996), de Blanca Strepponi (1952). En

efecto, estas obras presentan una “fragmentación” e “indeterminación” que mezcla diferentes materiales verbales y visuales: fotografías en blanco y negro, mapas, cómics, diarios y dibujos, por medio de una disposición en que estos elementos componen una llamada *liminaridad*, un pasaje de *remediación* y mixtura (GOMES, 2018). Lo más llamativo de este panorama es la integración de poetas con diferentes años de nacimiento, lo que demuestra que no es un fenómeno que date precisamente de las nuevas promociones de poetas venezolanos.

A su vez, Gomes es enfático en las múltiples crisis en que fueron producidas estas obras y sus antecedentes, mencionando, por ejemplo, el Caracazo de 1989, mostrando lo ocurrido en los años 80 con las poéticas de grupos como *Tráfico* y *Guaire*, con lo que llega a reconstruir una línea temporal que va hasta los años 60 con la mención de grupos como *El Techo de la Ballena*. Esta línea histórica y estético-literaria⁵ es imprescindible para entender parte de lo que ocurre en las obras que Gomes aborda como voces más singulares, como es el caso de María Antonieta Flores o Harry Almela, y a las que podemos sumar también las voces de Verónica Jaffé, Luis Moreno Villamediana y Beverly Pérez Rego.

Gomes señala, además, que en la actualidad ha aumentado la “emigración”, “por motivos económicos, profesionales o por búsqueda de mejor calidad de vida en lo que va del siglo XXI”, cuyo contexto violento ha crecido “desde febrero de 2014, a raíz de la brutal represión estatal o paraestatal de protestas estudiantiles, con un considerable saldo de opositores muertos, heridos y encarcelados” (GOMES, p. 34). Como vemos, la denominada “Revolución Bolivariana”, que gobierna el país desde 1999 —año en que fue elegido Hugo Chávez, fallecido en 2013—, ha dejado un campo cultural elidido, pero que ya venía, como bien expone Gomes, de un contexto violento. Gomes llega, incluso, a buscar raíz de la violencia dentro del régimen de Juan Vicente Gómez y la instauración petrolera, pasando por el llamado “Viernes Negro”, una devaluación de la moneda que ocurrió en 1983, así como también la violencia política del chavismo, a la que ahora se suma el llamado madurismo, bajo el gobierno de Nicolás Maduro.

Ahora bien, entre los casos que Gomes presenta desde la liminaridad publicados en los 90, es que comienzan a publicar nuestro grupo de poetas en Venezuela, estos resultan, fuera de aquellas ideas más polarizadas dentro de la lírica venezolana de los años 60, otra emulación de la voz. Lo colectivo pasa a ser lo individual y, con ello, la oralidad

⁵ Pocos han sido los críticos en trazar un panorama tan detallado en este sentido, lo que se hace una referencia ineludible en este trabajo para quien quiera ahondar de forma más profunda sobre el tema.

expresiva que acompaña el grito plural da un giro de procedimientos y preguntas. En efecto, voces que además trabajaron lo rural, como es el caso de José Barroeta o Ramón Palomares, o cuya postura meramente política, como Víctor Varela Mora, son heredadas por poetas que procuran, ahora, otras maneras de decir.

Para entender la poesía publicada durante los años 90 en Venezuela, el estudio introductorio a *En-obra. Antología de la poesía venezolana 1983-2008* (2008), de Gina Saraceni, es indispensable. Uno de los puntos que Saraceni resalta es la llegada del chavismo como un quiebre a las instituciones venezolanas, lo que no se distancia del panorama presentado por Miguel Gomes:

Desde los inicios de los años noventa las instituciones culturales venezolanas estuvieron marcadas por un proceso de descuido y abandono debido a una fuerte crisis económica que contribuyó a su deterioro progresivo. Con la llegada al poder del chavismo (1999) y la ideologización cada vez más evidente del estado, se producen una serie de cambios en el ámbito cultural: se impone el imperativo de la cultura al servicio de la Revolución, lo que implica una “reorganización” de las instituciones culturales. (SARACENI, p. 117)

En este contexto surgen varias alternativas y pequeños grupos que Saraceni destaca, los cuales se diferencian de sus herederos de los ochenta como postura. La “consolidación” de estas editoriales, cuya lista es bastante extensa y entre las cuales podemos nombrar: Fondo Editorial Pequeña Venecia, Editorial Angria, Fondo Editorial La nave va, Editorial Equinoccio, Editorial Blanca Elena Pantin, Ediciones Poesía, La Liebre Libre, Taller Editorial El Pez Soluble, demostraba un interés por publicar poesía durante este período, lo que buscaba ser “también una apuesta, por parte de los escritores, de crear espacios de expresión y circulación autónomos respecto a los del estado, capaces de canalizar grupos, actividades literarias” (SARACENI, p. 19).

Ahora bien, Saraceni apunta también que, si bien hay una diferencia con respecto a otras generaciones en Venezuela, esta camaradería o forma trabajo en grupo es destacable en ejercicios diversos: “se observa la aparición de diversas iniciativas grupales que proponen perspectivas y prácticas sobre la creación poética y también realizan talleres, recitales, performances, blogs” (SARACENI, p. 19). Como es posible evidenciar, mientras existen voces mayormente individuales, con proyectos, si se quiere, más singulares y no apegados a manifiestos o proclamas, hay una gerencia de publicación independiente que a su vez opera en la salida de los textos a lo performático, al Internet como vehículo de expansión e interconexión, pues este grupo de poetas ya tiene contacto con medios y formas de producción diversos, lo que los acercaría al concepto de *postproducción* acuñado por Nicolas Bourriaud (2007), en tanto su metáfora “el mercado

de las pulgas” habla de la época de los 90: “el mercado de las pulgas es el lugar donde convergen productos de múltiples procedencias a la espera de nuevos usos” (BOURRIAUD, p. 30). De tal manera que el propio “mercado” como alternativa es este espacio metafórico en que se escogen y se reciclan herencias en estas nuevas formas de hacer literatura en el país.

De hecho, Saraceni es enfática con el tipo de intelectual que escribe durante los años 90, demostrando que no se trata meramente de alguien que está imbuido en la actividad literaria: “Se trata de profesionales de la literatura, la comunicación, la publicidad, el arte, la filosofía, la música, la arquitectura, el urbanismo y la traducción, hasta la medicina” (SARACENI, p. 23). Por otra parte, en cuanto a lo político, resalta la división del país durante este período, exponiendo ambos “bandos al parecer inconciliables”, donde las “instituciones culturales se han resquebrajado en pro de un ‘proyecto renovador’ que busca borrar por todos los medios los vestigios del pasado democrático” (SARACENI, p. 22), mientras la “escritura” y la “lectura” son un “modo de hacer comunidad a partir de intercambios y la incorporación del otro/otros” (SARACENI, p. 22).

Por otra parte, la autora llega a hablar de una poética que generalizaría estas obras con respecto a sus herencias en la tradición venezolana. Lo que nos presentaría un marco de lectura para lo que ocurre con nuestros autores a abordar, teniendo en cuenta que se cuestionan a fondo sus propias formas desde sus procesos, preguntándose por el sentido de la escritura, de la traducción y de la apropiación:

la idea de creación poética como proceso-en-proceso, en tanto espacio de proliferación del sentido donde se cuestiona el propio obrar de la palabra fundadora de verdades absolutas, constituye, desde mi lectura, la herencia más importante que los poetas reunidos en esta antología reciben de sus antecesores inmediatos (SARACENI, p. 26)

Debo acotar que este grupo de poetas, cuyos libros comienzan a circular entre los años 90 y los 2000, merecen especial atención, pues la crítica venezolana ha tenido mayor acercamiento con generaciones anteriores, como la del 80 o la de los 60, tal vez precisamente por tratarse de grupos, aunque en los casos de *Tráfico* y *Guairé* cada poeta luego tomó un rumbo. Además, el conjunto de poetas de los años 90 posee un trabajo que merece la pena ser mencionado: *Las voces de la Hidra. La poesía venezolana de los años 90* (2002), de Miguel Marcotrigiano, por tratarse de una obra que, como la de Saraceni, reúne estas voces de forma antológica. Lo que me parece, sin embargo, es que por haber sido una cantidad tan voluminosa de poéticas, estas se quedaron en ambas antologías a la espera de alguien que se centrara, por ejemplo, de forma individual para estudiarlas. El

vacío de la crítica literaria en Venezuela es grande y más aún con lo que ha ocurrido dentro de la universidad pública y su deterioro durante los últimos quince años; en el caso del género poético son menos aún los profesionales dedicados a la revisión y al ejercicio crítico de estos materiales. En su libro Marcotrigiano intenta dedicar una página a cada poeta, como una pequeña semblanza o texto crítico de entrada, además de una selección corta a sus poemas, resaltando aspectos relevantes en la obra de cada autor. Sin duda, estas dos obras son las más importantes para entender este período de la poesía venezolana.

Con respecto a las tendencias temáticas marcantes en las obras de este período, Saraceni menciona “lo cotidiano”, una cotidianidad, además, que busca ser “reescrita” también desde formas del absurdo, donde yace, a su vez, una “poética de la derrota y el fracaso” que “tiene en Rafael Cadenas, Miyó Vestrini, Hanni Ossott, Armando Rojas Guardia, por mencionar algunos nombres, sus antecesores más importantes”; por otra parte, Saraceni apunta el caso de poetisas como Carmen Leonor Ferro, donde habrá una especie de “reescritura de la herencia” con respecto a lo italiano, siguiendo la línea de otras poetisas como Márgara Russotto; la “errancia”, “la casa familiar”, el “origen” y la “restitución del pasado” serán temas ampliamente tocados, a la vez que existirá en diversos de estos procedimientos literarios un uso de la intertextualidad en espacios que se figuran exóticos:

...imaginarios culturales ajenos y/o exóticos —el medieval, el mitológico—, así como la presencia de la intertextualidad, la cita literaria o musical, la referencia histórica o a la cultura cibernética como una forma de reflexionar críticamente sobre la identidad, el amor, el oficio poético, la condición femenina, la cultura mediática (SARACENI, p. 37)

Siguiendo esta línea de la intertextualidad, para la autora lo más resaltante de esta generación es que crea una “reflexión sobre el lenguaje”, atendiendo una mirada crítica a la lengua, presentadas de manera “heterogénea”. Este rasgo colisiona con cada uno de los autores a ser revisados en esta investigación, como una poética que en sus libros anteriores ya era metarreflexiva, un ejemplo de esto es lo que ocurre en *El largo viaje a casa* (1994), de Verónica Jaffé, obra donde los textos nominados como “Lecturas” hacen alusión directa a textos en cursiva que son traducidos del inglés y del alemán al español, provenientes de poetisas como Ingeborg Bachmann, Elly Waard o Marilyn Hacker. El libro de Jaffé es pionero en el montaje de una poética apropiativa en Venezuela, donde el tránsito se mezcla con la referencia, la cita, y una especie de cuaderno de traducciones en proceso; lo mismo ocurre con la obra *Manual para los días críticos* (2001), de Luis

Moreno Villamediana, debido a la inclusión de materiales que dialogan con el proceso de traducción.

Para Marcotrigiano, por otro lado, existen seis rasgos en los cuales catalogar a los poetas de este período. El primero de ellos corresponde a “una voz que se oculta tras la máscara de un personaje definido” (MARCOTRIGIANO, p. 23), lo que genera cierto “enmascaramiento”, y donde aparecen, por cierto, las tres primeras obras de Beverly Pérez Rego: *Artes del vidrio* (1992), *Libro de cetrería* (1994) y *Providencia* (1998). El segundo rasgo destaca a los “herederos de la exterioridad puesta en boga por los poetas de los ochenta”, o “lo conversacional” (MARCOTRIGIANO, p. 24). El tercer rasgo recaería en autores que poseen “un código sencillo, sin rebuscamientos, muestran su interioridad matizada con ironía” (MARCOTRIGIANO, p. 24). El cuarto rasgo representaría a poetas que toman el tema de la tierra –como herencia de Ramón Palomares o Luis Alberto Crespo– y lo traslada a su obra. El quinto grupo correspondería a poetas que tocan el “poema de corte existencial” (MARCOTRIGIANO, p. 25). Y finalmente, un sexto grupo que corresponde a “libros de difícil ubicación” (MARCOTRIGIANO, p. 26), donde se encuentra, por cierto, el primer libro de Luis Moreno Villamediana: *Cantares digestos* (1996).

Establecer una línea temporal con respecto a las modificaciones de índole estética que se han trazado entre este período y el presente actual de la poesía venezolana no es uno de los puntos a tratar dentro de este trabajo, aunque sí lo es el rastreo de obras que toquen la apropiación en alguna de sus formas. Las obras de Verónica Jaffé, Luis Moreno Villamediana y Beverly Pérez Rego, desde siempre causaron una interrogante en el lector común, y esto fue evolucionando en sus trayectorias hasta llegar a los proyectos actuales, los cuales serán revisados en los siguientes capítulos.

Aunque existen diversas antologías de poetas venezolanos, aún permanecen algunos vacíos para la articulación crítica de una tradición que agrupe a los autores desde operaciones textuales y formales como marcas destacadas de sus obras, bien sea a través de divergencias o puntos de encuentro. Esta cuestión es planteada en un texto imprescindible de Luis Miguel Isava: “De la crítica de la poesía en Venezuela” (2016), en el que es emprendido un minucioso rastreo de referencias respecto a la actividad poética en el país: “Desde la perspectiva del ‘archivo’, que constituye el punto de partida de toda crítica seria, puede decirse que en Venezuela ha estado faltando un aspecto imprescindible para el estudio sistemático de su poesía” (ISAVA, 2016, p. 8).

A su vez, Isava subraya que la falta de grandes tirajes de las obras (incluso su reedición y la ausencia de obras completas), como también el deterioro de conservación de su “archivo”, hacen la tarea crítica más difícil. En este sentido, propone una revisión y *(re)configuración* de la tradición poética venezolana, a través de una relectura que “resultaría necesario[a] [para] repensar a la luz de nuevas producciones poéticas, a la luz de nuevas teorías y métodos de aproximación crítica” (ISAVA, 2016, p. 8).

De las antologías mencionadas por Luis Miguel Isava, dos de ellas son de las más sobresalientes: una por otorgar una perspectiva crítica detallada de la poesía venezolana del siglo XX, como lo es la *Antología histórica de la poesía venezolana del siglo XX, 1907-1996* (2001), publicada por la Universidad de Puerto Rico y organizada por el escritor y ensayista cubano Julio Miranda, cuyo prólogo compone uno de los estudios más significativos de esta tradición poética; la otra, editada más recientemente por la Editorial Equinoccio de la Universidad Simón Bolívar, es *En-obra. Antología de la poesía venezolana 1983-2008* (2008), compilada por la poeta e investigadora Gina Saraceni, quien propone en su panorama algunas voces allegadas al siglo XXI, dando una representación más actualizada de tres décadas. Añado a estas dos antologías, una reciente publicación realizada por la editorial Pre-Textos: *Rasgos comunes. Antología de la poesía venezolana del siglo XX* (2019), la cual fue compilada y prologada por Antonio López Ortega, Miguel Gomes y la propia Gina Saraceni, como también la antología *Navegación de tres siglos: antología básica de la poesía venezolana, 1826-2002* (2003), organizada por Joaquín Marta Sosa.

La referencia a estas antologías es ineludible a la hora de enfrentar la pregunta sobre las características de la poesía venezolana y las formas que esta ha tenido a lo largo de los siglos XX y XXI. La aparición de las obras que me competen en esta investigación escapa de definiciones simples, estas vienen alimentadas por una diversa intertextualidad que ya identificaba Luis Miguel Isava en el texto: “La desbordante pulsión de la palabra poética” (2000). El grupo de poetas que forma parte de este análisis son aquellos cuyas obras apropian, reescriben y traducen materiales de la cultura, cruzando sus textos con operaciones excéntricas que sacan a la poesía de un solo cuadro de referencia y la ponen a dialogar con otros lenguajes y tradiciones. Con base a esto, me centraré en el análisis de los textos: *Friedrich Hölderlin: cantos hespéricos según la edición histórico-crítica de D.E. Sattler / traducción y versiones libres (en lienzo y poemas)* (2015), de Verónica Jaffé (1957); *Otono (sic)* (2017), de Luis Moreno Villamediana (1966) y *El hilo atroz* (2021), de Beverly Pérez Rego (1957), los cuales ejercen la apropiación, poniendo en

entredicho la figura autoral, a la vez que la traducción como una forma recreativa en conjunto.

Verónica Jaffé, nacida en Caracas en 1957, es poeta, traductora y artista de familia alemana, ha publicado una serie de libros que establecen una relación particular con el oficio de la traducción, la extranjería y las artes plásticas; entre este compendio de obras están: *El arte de la pérdida* (1991), *El largo viaje a casa* (1994), *La versión de Ismena* (2000), *Sobre Traducciones. Poemas 2000-2008* (2010); este último volumen recoge traducciones de poemas que figuran un diálogo de materiales visuales como lienzos, cartones y madera. Cada una de estas obras preceden sus más recientes libros: *De la metáfora, fluida* (2019), *Fugaz lagartija* (2024) y *Poesía, traducción, libertad* (2024). A su vez, Jaffé ha traducido del alemán al español a Else Lasker-Schüler, Gottfried Benn y Friedrich Hölderlin. También es destacable su ensayo: *Metáforas y traducción o traducción como metáfora. Algunas metáforas de la teoría de la traducción literaria* (2004).

De los procesos escogidos para examinar en este corpus, la traducción *Friedrich Hölderlin: cantos hespéricos según la edición histórico-crítica de D.E. Sattler / traducción y versiones libres (en lienzo y poemas)* (2015) es, sin lugar a dudas, el más complejo. La poética de Jaffé incursiona en la traducción como umbral multiforme, no solo en lo referido al texto escrito, sino también a los hilos que este tiende entre lo visual y lo material. Con esto, la traducción pasa a ser un contrapunto para el traspaso de un idioma a otro, pero también de un soporte a otro –de un texto a un lienzo o a la inversa–, haciendo del poema un *objeto* con características que lo convocan como gestos.

La metáfora, para Jaffé, es la posibilidad de traducir. En virtud de esto, el libro transfigura a Hölderlin desde las versiones en alemán de los *Cantos Hespéricos*, traídas de la edición elaborada por D.E. Sattler. Estas son llevadas a una partitura *literal* en español y, seguidamente, a unas exploraciones *libres*, donde los poemas de Jaffé son conjugados en una “transposición-apropiación” (ISAVA, 2015, p. 13) con una serie de mapas y distintos materiales plásticos, todos hechos por la misma Jaffé y registrados a partir de fotografías. Por consiguiente, estas operaciones ocasionan una “desfiguración del artefacto ‘libro’ tanto en su textualidad como en su identidad” (ISAVA, 2015, p. 18); allí *collage*, *arte objetual* y *mapeado* se funden con la poética de Hölderlin, la cual avanza intervenida por Jaffé.

Luis Moreno Villamediana, nacido en Maracaibo en 1966, es poeta, narrador y ensayista, ha publicado hasta la fecha los libros: *Cantares digestos* (1996), *Manual para*

los días críticos (2001), *En defensa del desgaste* (2008), *Eme sin tilde* (2009), *Laphrase* (2012), *Otono (sic)* (2017), *La persona regresa, o novela* (2023) y *Las partes sueltas* (2024). Su obra se alimenta de diferentes tradiciones literarias, caracterizándose, de alguna manera, por una babelización de registros que confluyen como técnicas de reescritura en una especie de poema-narrativo; el cual llega, muchas veces, a autoparodiar el discurso “poético”, además de metarreflexionar singularmente sobre sus procesos.

Otono (sic) (2017) confronta desde el principio la noción de “libro” como recuento del *sujeto*, generando una borradura de este, puesto que se ve irrepresentable y es, en última instancia, el lenguaje mismo en desencuentro. Este canal atraviesa la extranjería como tópico, aunque también diferentes lenguas en juegos onomatopéyicos. En consecuencia, la lengua resulta un mecanismo fluctuado en el que se *reversionan* traducciones; por ejemplo, las realizadas del poeta norteamericano Mark Strand, o los consecuentes guiños a poetas como Dante Alighieri. Moreno Villamediana establece irrupciones que procuran erigir una desviación genérica en la que lo ajeno prevalece como *propio*, incrustando citas que cuestionan la idea de un solo autor, la propiedad y el quebrantamiento de los moldes convencionales de la poesía. En virtud de esto, la extranjería se convierte en forma poética a través de una máquina que solo aloja lenguaje.

Beverly Pérez Rego, nacida en Halifax, Canadá, en 1957, es poeta, socióloga, traductora y músico venezolana. La mayor parte de su infancia la pasó entre Canadá y Brasil, aunque se estabilizó en San Juan de Puerto Rico para luego llegar a Venezuela, donde comenzó a publicar su obra, la cual está compuesta por los libros: *Artes del vidrio* (1992), *Libro de cetrería* (1994), *Providencia* (1998), *Grimorio* (2002), *Escurana* (2004), todos contenidos en *Poesía reunida* (2006); a estos se suma el volumen *El hilo atroz* (2021). Pérez Rego ha traducido autores como Anne Waldman, Mark Strand y Louise Glück, premio Nobel de Literatura⁶ en el 2020. Su poesía, siendo de un carácter hermético y oscuro, revela un bilingüismo –entre el inglés y el español– en desencuentro, “un mundo ambiguo” (PANTIN & TORRES, 2015, p. 128) donde sonoridad y canto adquieren un protagonismo absoluto. Su propuesta promulga una herencia que reclama espacios en un

⁶ Luego de la aparición del libro *Ararat* (2008) en la editorial Pre-Textos, cuya traducción fue realizada por Abraham Gragera, la traducción hecha por Beverly Pérez Rego es, en orden cronológico, la segunda en lengua española; el volumen titulado: *Louise Glück: poesía selecta / traducción de Beverly Pérez Rego*, fue publicado en Caracas, durante el año 2008, por la Universidad Metropolitana, cuya dirección editorial llevaba el también poeta venezolano Igor Barreto.

canon patriarcal, haciendo de la escritura hecha por mujeres y su tradición un terreno en pugna.

En su obra *El hilo atroz* (2021), publicada casi después de quince años de silencio, Pérez Rego emprende construcciones coautoreales en un sentido apropiativo, cuya desfiguración o reivindicación de tradiciones literarias sucumben como referencias encriptadas. Estas trazan una modulación en tensión, por la cual pasan procedimientos de la poesía hispanoamericana y anglosajona, con un énfasis especial en la escrita por mujeres en español –esencialmente la producida en el modernismo de América Latina– y en inglés –de donde provienen traducciones de Virginia Wolf y Jane Kenyon, por ejemplo–, creando rincones en que los productos verbales rompen parámetros a través de ambas lenguas para unirlos como hilachas.

Pensar este conjunto de poetisas con relación a su propia tradición genera un espacio de abertura al acervo poético venezolano. Su interrelación en el tiempo, dada la cercanía de publicación de las obras, es importante para este análisis en retrospectiva. Es por ello que el aparato crítico que propongo busca examinar el mecanismo de hechura de las obras, a la vez que establecer vínculos entre estas y la propia tradición venezolana a través de una encrucijada de lectura donde la apropiación será uno de los ejes principales en tanto elemento estético.

1.7 EscribirEntreMundos: traducción y apropiación más allá de lo nacional

Para esta aproximación teórica se hacen imprescindibles algunas nociones que trabaja el crítico alemán Ottmar Ette en su libro *EscreverEntreMundos. Literatura sem morada fixa* (2018), en tanto que este busca una apertura fuera de lo nacional para una literatura que se haya en tránsito, sin fronteras, pero que no por ello deja de tener ciertos límites que la hagan definible. A su vez, Ette es enfático en la relación entre la traducción y este tipo de obras, de tal forma que los aspectos translingües estarían albergados en obras que también conjugan la traducción como método y forma de hacer a partir de una pulsión creativa. Entiendo aquí el aspecto translingüe a través de una representación que se da muchas veces en la traducción de la experiencia extranjera, pero también en la propia traducción como mecánica dentro de las obras.

En este sentido, Luis Moreno Villamediana, Beverly Pérez Rego y Verónica Jaffé, cada uno a su modo, emprende una serie de procedimientos donde la apropiación yace como centro de manera recurrente a través de la traducción. La traducción pasaría por un

canal dialógico donde lo teórico tiene una enunciación marcante, lo veremos cuando sean presentadas algunas de las versiones realizadas en las obras, pero también cuando se muestren, desde ellas, teorías de la traducción, y su afinidad estética, como es el caso de Luis Moreno Villamediana con respecto a la transcreación de Haroldo de Campos, o con Verónica Jaffé con relación a las formas de traducción de Hölderlin y el famoso texto de Walter Benjamin “La tarea del traductor”. Acerca de estas estéticas procedimentales en la poesía venezolana contemporánea podemos afirmar que:

...se identificam como entremundos em trânsito, sobrepostos, caracterizados por complexas linhas de delimitação. A ciência literária associada com esse procedimento compreende-se, nesse sentido móvel, como uma área do conhecimento interessada em vetorizações de proveniência variada e que atua de forma transareal, cujas linhas de tradição por sua vez podem muito bem ser relacionadas com uma ciência *literária* sem morada fixa. (ETTE, 2018, p. 17)

De esta forma, el análisis requerido para este tipo de obras debe ser ecléctico, móvil, pues su propia delimitación está hecha desde aspectos que atraviesan la migración, las lenguas y un más allá de las literaturas nacionales, en medio de una red globalizada a la que el teórico intenta nominar. En efecto, habría en estas literaturas una expansión de la tradición nacional como integración y de la lengua: “Há muito tempo a língua materna, para dentro da qual uma pessoa é ‘nascida’, não é mais obviamente equiparável com a língua que determinadas autoras e autores tornam a sua língua literária douradora ou temporária” (p. 40), y aquí vendría a colación el fenómeno de la “literatura mundial” que parte de Goethe y que se propaga, en el sentido de Ette, hasta una “escritura sin morada fija”, como traduzco literalmente aquí a través del portugués. Esta literatura se ve “esquiva” a lo nacional: “de fato não precisa questionar mais a presença de limites, mas ao contrário, frequentemente os multiplica – abre a concepção de literaturas nacionais que, de modo extremamente insatisfatório se tem subsumido sob o conceito de ‘literaturas migrantes’” (p. 41). Es así como hay en esta serie de movilidades una observación donde la traducción se hace imperante, jugando un papel central para entender lo ajeno en lo propio y a la inversa:

Isso significa não apenas que no futuro nós deveremos dirigir nosso foco mais intensamente a fenômenos de tradução e transmissão de todo tipo e, a partir desta perspectiva, focalizar, quase que a partir do movimento de “fora”, as instancias – supostamente estabelecidas de maneira tão firme – de campos literários (nacionais) individuais, mas simultaneamente também compreender as línguas e territórios da literatura como espaços de migração e imigração para expressões de “língua estrangeira” e “cultura estrangeira”, nos quais o “alheio” lampeja como parte do “próprio” sem todavia perder seu “alheamento” no “próprio”. Objetiva-se principalmente investigar como tais elementos tornam-se familiares em outro lugar, portanto deslocados de forma translocal ou transareal, modificam e enriquecem a língua

(da literatura) receptora – totalmente no sentido de Walter Benjamin sobre a “tarefa do tradutor”. (ETTE, 2018, p. 43)

En efecto, es a partir de esta idea de traducción y de transposición con lo extranjero que trabajan las obras de Luis Moreno Villamediana, Beverly Pérez Rego y Verónica Jaffé. Desde distintas posturas, el intento por la explicación del desplazamiento viene dado como una apropiación de distintas tradiciones literarias, que buscan, en cada obra, una semántica que tantea diversos límites, los cuales pasan por la traducción creativa en el medio de los poemas, pero también por versiones que se hacen de versiones, a la vez que estas pueden, en algunos momentos, estar atravesadas por referencias a la teoría de la traducción. Sin embargo, no es solo el desplazamiento, la migración o la extranjería como tópico lo que aquí yace, sino también una pregunta por la lengua, una reflexión por la literatura y por lo propio, e incluso un alejamiento resguardado en la propia idea del tránsito.

En los análisis que serán presentados en los capítulos a seguir esto podrá distinguirse de forma puntual, por ahora quisiera agregar que, como explica Ette, esta concepción va más allá de una simple idea de migración, pues esta literatura quiere hacerse presente “com seus espaços e movimentos que se sobrepõem mutuamente, as literaturas do mundo possibilitam observar e ao mesmo tempo testar criativamente, a partir de diversos pontos, processos de inclusão e exclusão, tradições e quebras de tradições, procedimentos multi-, inter-, e transculturais” (p. 44). Así, Ette crea un lazo entre las literaturas “sin morada fija” y las literaturas “del mundo” que pueden “abrir filologías” en esta “fase de globalización acelerada” (p. 45).

En consecuencia, en las obras a estudiar la figura autoral posibilita una alternancia fuera de lo nacional mediante la apropiación de autorías que le son propicias desde la traducción y, más concretamente, desde su fusión como parte de la reescritura en los textos. Así, el sujeto poético busca ser “traductor” de materiales en una suerte de translingüismo que abarca otras naciones, otorgándole a los poemas una cualidad extraterritorial, foránea, que explícitamente actúa en un contexto lingüístico dislocado para generar una tradición literaria innovadora hecha como evidencias de materiales, por medio de los que, en una continua referencia y cita, se reconstruye un concepto diverso de autor donde la variación, la alteridad y la extranjería se hacen presentes continuamente.

CAPÍTULO II:

ZONA DE OBRAS: LA APROPIACIÓN EN LA POESÍA VENEZOLANA

2. 1 Tentativa histórica de casos apropiativos: siglos XIX y XX

Hay una línea muy tenue donde la apropiación pasa de la parodia al homenaje y a la inversa. La apropiación vendría, con esto, a revelar no solo estrategias del autor, su pensamiento, una ruta para entender su *ars* en función, sino también para establecer una idea de su reciclaje estético, más aún si este se refiere a la traducción como práctica, donde generalmente todo lo extraído como material es homenaje. Si lo que está en el intermedio es una “versión” de una lengua a otra, el título de cómo esta es producida ya demuestra mucho. No es descabellado pensar esto cuando el maestro de las letras venezolanas Andrés Bello (1781 - 1865) afirma en pleno siglo XIX que sus versiones son siempre “infieles”, pues no alcanzan el nivel de la lengua de origen para expresarse:

Se ha pretendido que el traductor de una obra antigua o extranjera debe hacer hablar al autor que traduce como este hubiera probablemente hablado, si hubiera tenido que expresar conceptos en la lengua de aquel. Este canon es una verdad incontestable; pero sucede en él lo que con todas las reglas abstractas: su aplicación es difícil (...) de esta especie de infidelidad adolecen a veces aun las mejores traducciones (BELLO, 1985, p. 40)

La afirmación de Bello me interesa, ya que viene a ser el gran inaugurador de esta estética apropiativa, basta solo con observar los títulos de sus versiones: “A LA NAVE – Oda imitada de la de Horacio o Navis, Referent”; “A OLIMPO – Imitación de Víctor Hugo”; “LOS DUENDES, Imitación de Víctor Hugo”. En su poesía, excesivamente culta y llena de referencias, este procedimiento se presenta de forma determinante, pues la traducción se ve como el *defecto* y no como la proposición de un logro definitivo; sin embargo, allí, en ese intermedio del traspaso, en esa dificultad, surgen “las mejores traducciones”. El asunto es que Andrés Bello crea un espacio textual para ubicar la fuente, con su nombre, en medio del ejercicio de una mecánica de la traducción, que bien podría haber sido concebida fuera de ser, por ejemplo, “imitación”. Aquí el nominativo ya pasa a ser un artificio textual en tanto entendemos que el texto funciona como una mera aproximación y no como un arte acabado, pero ciertamente apropiado por su misma condición de “imitación”.

En el texto “La traducción en América Latina: propia y *apropiada*”, de George L. Bastin, Álvaro Echeverri y Ángela Campo (2004) se diserta sobre las prácticas

apropiativas por medio de la traducción en Andrés Bello, José Martí y Jorge Luis Borges, para los autores: “la apropiación es una modalidad creativa de la traducción tendiente a consolidar la identidad de la colectividad a la que pertenece el traductor” (p. 72). Me interesa, como punto de partida de este capítulo, el primero desde sus “imitaciones”, ya que estas “implican, como veremos, agregar elementos al contenido original. Igualmente consisten en eliminar partes que desde su perspectiva no tenían ninguna trascendencia en el texto” (2004, p. 73). De esta forma, la traducción le sirve a Bello para hablar desde sus experiencias personales, como un eco, a través de la forma como molde: “Es lo que hace Bello con la traducción del poema de Víctor Hugo *A Olympe*, que el escritor venezolano utiliza para expresar todo el sufrimiento experimentado en Inglaterra debido a sus actividades políticas” (2004, p. 73). En este sentido, y a partir de la gran reelaboración que esto representa, se produce un cambio en la recepción donde “Este tipo de apropiación hace que en muchos casos, como el de Bello y su traducción del poema de Víctor Hugo, los críticos consideren que la traducción sea superior al original” (2004, p. 74).

A su vez, entre los años 1924 y 1925 fueron publicados una serie de textos en el periódico *El Universal* por el poeta Luis Enrique Mármol (1897 - 1926), los cuales posteriormente fueron reunidos en un libro llamado *Pastiches criollos* (1953). Se trata de una obra singular y poco discutida del autor, que es uno de los mayores representantes de la vanguardia en Venezuela. El libro está construido a través de ejercicios verbales donde Mármol intenta imitar y apropiarse de la voz de diversas personalidades de la intelectualidad venezolana de la época, donde aparecen poetas, narradores, ensayistas. En este sentido, los “pastiches” poseen una morfología mutable, pues van generándose en un intermedio en el cual, muchas veces, la técnica de hechura busca aproximarse a cierto espectro paródico entre las estructuras apropiadas.

En la entrada a la obra, aparece una carta del escritor Pedro Emilio Coll a Mármol, donde este apunta: “Revela usted en sus ‘pastiches’ el más fino y comprensivo espíritu. Burla burlando, leídos con atención, son, a mi entender, la mejor crítica que tenemos de los estilos y pensamientos de los escritores venezolanos de nuestro tiempo” (COLL, p. 139). Esta observación es clave para comprender que no se trata apenas de meras parodias, sino que los textos buscan proponer un paraje crítico⁷. La presentación del

⁷ De esto es consciente el investigador Álvaro Contreras (2016) cuando señala: “Mármol no solo parodia el discurso poético de sus compañeros de generación. Existen otras experiencias de escritura inmediatas y disponibles en las cuales el autor encuentra la oportunidad de realizar una evaluación estilística. Me refiero a sus pastiches sobre la narrativa criollista, las temáticas del romanticismo y decadentismo hispanoamericano, las imágenes paisajísticas del modernismo, el estilo descriptivo de las notas sociales

nominativo “A la manera de” en conjunto con el nombre del escritor apropiado, surge como emblema, a lo que viene después el poema o el texto en prosa. Lo curioso es que dentro de los propios conjuntos se ejerce una autorreflexión del acto de apropiar:

GLOSA

A la manera de Agustín Aveledo Urbaneja

Tremendo empeño este de verter en la rotunda frase, en el enjundioso concepto, nuestra propia impresión sobre la obra de otro. Morbosa manía, más bien, que si nos es difícil dar encadenamiento lógico, arquitectura maciza, a lo que paulatinamente se fue moldeando dentro del propio espíritu, ¿cómo ha de ser más arduo ir recreando con amplia, íntima comprensibilidad, la emoción de verdad o de belleza que condensara la ajena creación?

Admirable esfuerzo, que se escapa a la penetración del lector, cuando lejos de la fría glosa, del tribal comentario, anima la página de crítica igual calor espiritual, medulosa complexión y serena unidad que a la obra del artista o del hombre de ciencia... (MÁRMOL, p. 140)

En virtud de esto, el acto de “recrear” es una suma de estilos que como un conglomerado va apareciendo, como comenté, en forma serial, dentro de un soporte periodístico. Allí se ven nombres importantes como los poetas Andrés Eloy Blanco, Jacinto Fombona Pachano, J.T. Arreaza Calatrava, o el novelista Manuel Díaz Rodríguez, entre otros; Mármol llega, incluso, a crear un “autopastiche”. Sin embargo, lo interesante con respecto a la morfología textual desde la que opera Luis Enrique Mármol es que este va generando un libro “transgenérico” a la vez que apropia, pues sus fuentes, o, mejor dicho, sus herramientas de composición posibilitan la unción de un aparato textual extrañísimo para la época, donde la conjunción entre la prosa y el verso es apenas uno de sus pasos, porque la riqueza en los modos hacer forjan una lectura particular: lo dramático, lo poético, lo prosaico. Sin duda esta es la primera obra que mayor articula las nociones de apropiación en la primera mitad del siglo XX en Venezuela, siendo, además, absolutamente moderna, sin caer en el espíritu vanguardista de los llamados “ismos”.

La verdad es que el personaje del “traductor” en la historia de la poesía venezolana es intrigante, ya lo vimos con Andrés Bello. Se habla bastante del papel que

periodísticas (sobre matrimonios, y necrologías), las retóricas de los discursos de actos culturales, breves piezas teatrales, el género historiográfico y la forma ensayística del positivismo” (p. 21). Con ello Contreras explicita que está lejos de ser apenas un “ejercicio filológico mimético”, colocando a la apropiación en diálogo con cierta “influencia”. Tal vez desde mi punto de vista la apropiación esté menos arraigada a la influencia y más hacia esa posibilidad que él expone de ver a Mármol desarticulado de una línea de semejanzas. De hecho, su escritura vendría a convertirlo en la figura del escritor como apropiador en Venezuela, incluso desde el ojo público y la implicación que esto compete, con la diversidad de manejo de estilos y formas a ser exploradas como mecanismos diversos y camaleónicos en la escritura nacional.

desempeñaron en el siglo XX, por ejemplo, Hanni Ossott (1946 - 2002), Guillermo Sucre (1933 - 2021), Rafael Cadenas (1930), Reynaldo Pérez Só (1945 - 2023), Alfredo Silva Estrada (1933 - 2009), Mágara Russotto (1946), llegando hasta la famosa versión de Juan Antonio Pérez Bonalde de “El Cuervo” de Edgard Allan Poe. Es decir que la relación de la poesía venezolana con la traducción es estrecha, cercana, corre como aguas de un mismo río. En favor de esto, el tercer caso apropiativo, es del siglo XX y propone en el medio no solo la práctica de la traducción, sino que la complejiza y la parodia.

Me refiero a una obra de 1929, titulada: *La Yerba Santa* y firmada por Ota Susi, anagrama de Salustio González Rincones (1886 - 1933), obra en la cual el autor de origen andino ficciona e inventa lenguas de distintas etnias indígenas del país, algunas ya desaparecidas: Timoto-cuicas; Bobures; Pemones; Achaguas; Kirikires; Wayuús; Motilones; Ayamanes; Quinimaris y Torondoyes. El procedimiento es atravesado por las notas de un traductor y profesor llamado Ottius Halz, que hace las versiones y estudia la complejidad de tales composiciones. El corpus, como la narrativa, es lúdico, movedizo y llega, incluso, a apropiarse de formas populares venezolanas como el corrido y la copla, creando una yuxtaposición entre lo cosmopolita y lo “propio” e identitario, aunque en esta exploración González Rincones nunca deje de ser satírico, erigiendo, además, un poema que apunta a ciertas características de la ciencia ficción, datado del año 3030.

El proceso ejecutado por Salustio lleva al límite la metatextualidad: cada poema en lengua indígena inventada posee a su vez dos versiones traducidas al español de las cuales, según expone Julio Miranda (2001), la primera se trata de una “traducción literal al castellano” y la segunda de una “versión más literaria”. Este argumento puede debatirse sobre la primera –o mejor sobre las primeras versiones traducidas de cada texto– por su condición oral, de versificación más “popular” en rima, con un tono, si se quiere, sencillo, menos “erudito” que las segundas versiones “más literarias” o elaboradas. Cada una de estas versiones posee sus respectivas notas al pie de un traductor ficcional, en las que se desarrolla una teoría del origen de cada texto y a las que se agregan, a su vez, un tono de crónica sobre lo expuesto anteriormente en los poemas y una justificación de las versiones. González Rincones, en su apropiación ejercida a las formas populares como estructuras, y a la leyenda, por ejemplo, de Mare Mare⁸ como canto reescrito, amplía un repertorio estético y propone cómo reescribir la desaparición histórica poscolonial, a la

⁸ Leyenda y danza tradicional del pueblo Kariña.

vez que homenajea la tradición con formas que en su tiempo eran vistas como géneros menores:

LA YERBA SANTA

A Samuel Darío Maldonado

in memoriam.

Caído de cara al suelo junto al barranco
He visto al hombre blanco.

Entre dos rocas morenas junto al barranco
Herido el hombre blanco.

El mar que grita siempre junto al barranco
Aullaba al hombre blanco!

Las olas como perros azules junto al barranco
Muerden al hombre blanco...

Como un recién nacido junto al barranco
Parecía el hombre blanco.

En el cielo como un zamuro vuela sobre el barranco
Mirando al hombre blanco.

Yo curé sus heridas y luego en el barranco
Me atacó el hombre blanco.

Y me robó las perlas... Porque yo en el barranco
No maté al hombre blanco.

Y lo eché a los perros azules del barranco
Cuyo morder es blanco?

*

El varón blanco está caído sobre la arena – donde el mar
cuaja la sal al quedar preso.

El varón blanco está herido – yaciendo entre dos rocas
y la espuma tiñe con sangre.

El varón blanco oye al mar que aúlla – como la selva cuando
la azota la tempestad.

El varón blanco ha sido mordido por olas – que saltan sobre
él como perro.

El varón blanco se ve tan pequeño junto a las rocas – que,
como un recién nacido no habla.

Sobre el varón blanco, en el cielo – vuela un zamuro averiguando
si tiene los ojos ya muertos.

Al varón blanco sané las heridas con yerba santa y al estar curado me atacó.

Y me robó el collar de perlas que para ti tenía! – Por qué no lo maté cuando yacía sobre la arena

Y lo eché a las olas que siempre tienen hambre – y muerden a las rocas como perros?

*

Hat tit kuaes chi ingué kuyen karayu – Marakoi ingu –
Tiji mahuin taimaré.

He tit 'kuae kushinuk nuye chikariyon – Kumbai au sikon
– Tiji mahuin taimaré.

Hu tot kiae kobok ku tunch kiu mosa – Kiu hutn nanda
– Tiji mahuin taimaré.

He tit pi an ma fash kiu hutn naksom – Nanseuk om
– Tiji mahuin taimaré.

Hei tit keunt an mukeu ki es aras – Shambu kamas
– Tiji mahuin taimaré.

Ha tit kiu kei chivatsari ingué marundek chi – Kuaes
inguatí – Tiji mahuin taimaré.

Hei ki munbuh guaéui mahen kur ismeun – Fintch
nachun – Tiji mahuin taimaré.

Ho tit stingui ki kianguri chara mucuchapi – Teus inguati
– Tiji mahuin taimaré.

Ha tit matu shapu mabutasch kiu hutu nanda – Humbai
cgara – Tiji mahuin taimaré.

*

Hemos traducido este poema con la forma que tiene para dar idea de su peculiar métrica, que es la frase “el varón blanco...” al principio de cada verso y al final *que he visto con estos ojos que mirarán después dentro de la tierra*. El profesor Ottius Halz ha hecho notar un punto no resuelto aún satisfactoriamente. Siendo el poema escrito en lengua de los Timotes, tribu que habitaba cerca de la Sierra Nevada de Mérida, cómo es posible que se hable del mar? Fue que en las edades pretéritas el mar llegaba hasta la Sierra Nevada? O se trata de un lago andino? Nos parece que el *Tiji mahuin taimaré* con que termina cada estrofa y que hemos traducido por *he visto el hombre blanco* podría significar también *he visto cautivo, al hombre blanco* en cuyo caso, el canto sería de algún Indio Timote que fue preso por los ribereños del Lago de Maracaibo (*Bubures, Pemenos o Kikirikies*) – o por algún Conquistador o Misionero – y estando a las orillas del “mar” trabajando en la pesca de perlas, le aconteció lo que relata el canto. Nos contentamos con emitir esta hipótesis lingüística, recordando lo que decía Voltaire de la etimología: *Una ciencia en donde las vocales no sirven para nada y las consonantes para mucho menos...*

(Nota del T.)

(GONZÁLEZ RINCONES, 1929, pp. 5-9)

La narrativa trazada alrededor de cada una de las notas al pie es quizá uno de los recursos más llamativos de la obra, en ella Salustio crea “máscaras ficcionales y personajes” como “el innominado traductor, el erudito alemán Ottius Halz, el fugaz Sir Sawy Lost, el saturniano: anagramas de Salustio los tres” (MIRANDA, p. 68), entre otros. En consecuencia, la voz poética indaga un universo alterno que registra las épocas como documento móvil en esta primera parte, cuyo eje es el período de la conquista en Venezuela, su violencia, así como el mestizaje de los habitantes del territorio, sobre el que se especula por medio del origen de estos cantos “orales” las realidades en continuidad mostradas. A partir de ellos el propio “profesor Ottius Halz” actúa como observador, explorador y archivador; puede leerse en el poema “Guacharaca” en la nota al pie: “Este canto fue recogido por el Profesor Ottius Halz cuando hizo su tercer viaje de exploración por las regiones del Apure, de boca de un indio que fue también uno de los lanceros de la Independencia” (GONZÁLEZ RINCONES, 1929, p. 40). No obstante, a esto se suma la noción de una poética elaborada en el texto: “Encontramos este poema rústico y pastoral como la génesis proverbial malicia llanera que ya conocían los Achaguas, hoy extintos, y cuya lengua desapareció por completo” (GONZÁLEZ RINCONES, 1929, p. 40), lo que forja una importante pista a la hora de razonar sobre la invención de la lengua desarrollada en la obra: no teniendo posibilidades de encontrarla como rastro, no queda otra opción que inventarla.

Las situaciones narradas en las notas al pie no solo plantean una crónica –paródica o no– de los procesos históricos de la conquista en el territorio venezolano, sino que crean una poética de la traducción. En el poema “Quinimari” el traductor añade, además de la versión en lengua indígena inventada del “Quinimari”, un texto en “Japonés antiguo” porque “tal canto bélico tenía gran semejanza lingüística con otro japonés antiguo” (GONZÁLEZ RINCONES, 1929, p. 31). El traductor funciona como máscara: reflexiona y teoriza sobre las versiones del profesor Ottius Halz. González Rincones ejerce una curiosa apropiación histórica, a la vez que paródica, produciendo con ello una obra casi inclasificable del período venezolano de vanguardia.

No obstante, esta no es su única obra donde la traducción aparece; ya dejando de ser apenas una parodia, pasa a transformarse en un proceso recreativo. Esto es evidenciable en *Viejo Jazz* (1930), libro del año siguiente, también firmado por su anagrama Otal Susi, en el que traducirá poetas franceses del siglo XVI, como Pierre de

Ronsard, o como Lamartine. El libro contiene, además, un texto titulado “Moisés salvado de las aguas - imitación a Víctor Hugo”, firmado por Andrés Bello. De esta manera, se trata del reciclaje de una versión anterior, la cual el autor deja intacta. No obstante, no es el único caso, pues con los poemas “Los duendes” y “Fantasmas” ocurre lo mismo. Así, el papel del traductor resulta en una serie de homenajes a la tarea de Andrés Bello como traductor de Víctor Hugo, mientras su autor ejerce la traducción de otros poetas de la tradición francesa.

A decir verdad, el procedimiento adquiere mayor complejidad si se observa con detalle la forma en la que son presentadas las versiones: primero vendría el poema “Moise sur le nil”, de Víctor Hugo, luego una versión de González Rincones y, finalmente, la versión de Andrés Bello, que funcionaría como un cierre. Las interpretaciones pueden ser variables, pero todo conlleva a la transposición de una versión sobre otra, creando una estela de traductores entre finales del siglo XIX y el siglo XX en Venezuela. De hecho, el libro funciona como una especie de “progresión”, porque luego el traductor va extrayendo textos de autores más cercanos a su época, como Baudelaire, Verlaine o Mallarmé. Ya en una segunda instancia, vienen unos poemas de cierre del propio González Rincones. En efecto, no hay una separación entre el acto de traducir y de crear, como tampoco de generar un homenaje a partir de la apropiación de una traducción en los textos. Sin embargo, su obra como apropiador se extiende, incluso, hasta *Cantando en germinan* (1932), donde también hay una equivalencia entre su trabajo como traductor y creador, sumando, esta vez, obras dramáticas y manteniendo géneros populares como el corrido y las rimas, propias en su poética. Por consiguiente, toda esta fase final de la obra de Salustio González Rincones representa un paradigma para el estudio de la apropiación dentro de la tradición venezolana.

Otros casos como parte de un proceso de reescritura a considerar son los hechos a través del poema “como forma epistolar”, así lo referencia el investigador venezolano Arturo Gutiérrez Plaza (2010), con respecto a “Carta de Salustio para su mamá que estaba en Nueva York” (1907), texto que buscaba una “Conciencia puesta al servicio del desmontaje y escenificación, en clave humorística, de los códigos culturales vigentes en la Caracas aldeana de comienzos del siglo XX” (GUTIÉRREZ PLAZA, 2010, p. 297). De esta “forma epistolar”, a modo de “‘reescritura’ o ‘recreación’ del poema de González Rincones es ‘Carta a Udón Pérez’ de Andrés Eloy Blanco, fechado de 1925” (GUTIÉRREZ PLAZA, 2010, p. 298). El investigador venezolano referencia también a un poema de Luis Enrique Mármol dedicado a la madre de Andrés Eloy Blanco fechado

de 1919: “Carta a Rosario Blanco Meaño”. Según comenta Gutiérrez Plaza, Jesús Sanoja Hernández ya ha señalado las similitudes entre el poema de González Rincones y el de Blanco. Como es posible evidenciar, queda como una pregunta abierta, esta suerte de reelaboraciones y transformaciones por medio de la reescritura de la forma epistolar en el poema dentro de las tres primeras décadas del siglo XX venezolano que aquí sirven como un antecedente a los procesos apropiativos.

Por otra parte, es importante señalar que, aunque no se trata de un poeta que podríamos definir exactamente como un “apropiador” indiscreto como ocurre en el caso de González Rincones, ciertamente los textos de Ramos Sucre actúan bajo una serie de transposiciones de diversas corrientes literarias e históricas que los hacen poseer una cualidad particular. El investigador venezolano Juan Cristóbal Castro (2024) indaga en lo que denomina como “gestos duchampianos” en la obra del autor cumánés, explicando que en sus libros se da una suerte de “montaje anacrónico”. Cristóbal Castro expone:

En *Trizas de papel*, que luego reescribe para el siguiente trabajo llamado *La torre de timón*, encontramos textos de otros géneros: un ensayo sobre Humboldt, un artículo en un periódico (“Sobre poesía elocuente”), una reflexión teórica (“Filosofía del lenguaje”), un homenaje que diera en una escuela (“Plática profana”). Así es curioso que en un libro, considerado como de poemas en prosa, incluya escritos de otras naturalezas discursivas, genéricas, con el propósito no solo de desarreglar los lugares disciplinarios, formales y hasta culturales en donde las prácticas del momento inscriben o reparten los textos, sino de abrir una heterogeneidad en el marco mismo de la organicidad del libro de supuestos “poemas”

[...]

El segundo gesto duchampiano que realiza es la reescribir la obra de Humboldt en el texto publicado en 1923 “Sobre las huellas de Humboldt”, uno de sus primeros trabajos poéticos en lo que será un arte peculiar de la glosa. El trabajo fusiona el comentario crítico, irónico, con la reescritura. (p. 3)

De esta forma, Juan Cristóbal Castro irá desentrañando algunos de los elementos ejecutados a manera de montaje por José Antonio Ramos Sucre. Sin embargo, aquí me interesa señalarlo como un potencial antecedente a la práctica de la reescritura y, sobre todo, a la instauración de un “montaje” en tanto forma, porque, como será visto más adelante, los autores a ser trabajados en esta investigación atraviesan en muchos casos distintas disciplinas no solo desde la imagen poética, sino también desde la plástica para la hechura de sus obras. Ramos Sucre se coloca, de este modo, como un pionero en el ordenamiento referencial a través de una literatura plagada de erudición y cultismos; así, tal y como expone Cristóbal Castro: “el poeta se concentra en el archivo mítico, imaginario, de la cultura occidental para desmontarlo, dispersarlo, desarreglarlo” (p. 7).

A su vez, en este período aparece también una figura muy importante y curiosa de las letras venezolanas: Rafael Bolívar Coronado (1884 - 1924), al que Juan Pablo Gómez Cova (2024) denomina falsario, debido a sus autorías inventadas, plagios atribuidos y demás operaciones donde el sistema literario es burlado, parodiado o satirizado. Gómez Cova narra una serie de casos en los cuales el nombre de Bolívar Coronado se vio imbuido en algún altercado, aunque especialmente cabe resaltar el ocurrido con el escritor venezolano Rufino Blanco Fombona y una disputa que casi termina en un asesinato por una suma de nueve títulos que Bolívar Coronado le usurpó al autor venezolano:

La osadía y el desparpajo de este falsario consiguieron hacer que el poderoso Blanco Fombona tragara el anzuelo. De forma insólita y –duele decirlo– bochornosa, este avezado polígrafo no cotejó los textos con los originales, tampoco consultó con especialistas y, desesperado por publicar manuscritos históricos inéditos, se apresuró a darlos a la imprenta. De este modo, la Editorial América se envaneció al crear la “Biblioteca Americana de Historia Colonial” compuesta de nueve flamantes títulos que verían por primera vez la luz, sin sospechar que todos eran fraudulentos. Mientras el embaucador Bolívar Coronado regresaba a su pensión madrileña dando tumbos debido a las carcajadas, el embaucado Blanco Fombona saciaba parte de sus ansias de prestigio editorial, sin imaginar que estaba siendo la víctima más prominente de un crimen literario de dimensiones colosales. (GÓMEZ COVA, 2024, s.p.)

Esta no sería la primera ni la última vez que el autor plagiario venezolano haría una de las suyas, pues anécdotas no le faltaron. El punto aquí es que Bolívar Coronado también “inventó autores”, y creo una diversidad de excusas intelectuales para hacerse nombre desde allí como falsario, por ejemplo, “antologías poéticas, ensayos de sociología, tratados geográficos, biografías, libros de crítica literaria” (GÓMEZ COVA, 2024, s.p.). Si lo pensamos desde la actualidad diríamos que es un autor absolutamente moderno, más allá de la discusión ética sobre el plagio o no, que plagiario era, como hemos podido observar, su estética radica en la eclosión de una serie de discursos que (des)ordena desde diversas autorías, poniendo en juego el sentido de la “función autor”: “Su crítica iba dirigida a la ‘autoridad’ emanada del libro como objeto, como dispositivo cultural” (GÓMEZ COVA, s.p.).

Un poeta interesante de mencionar en cuanto lleva a cabo una serie de gestos apropiativos e intertextuales es José Barroeta (1942 - 2006). Aunque hubo una primera entrega de su obra reunida en el tomo *Obra poética 1971-1996* (2001), fue justo después de su muerte de cuando se publicó en España, a través de la editorial Candaya en el 2006, un nuevo volumen de su obra reunida, cuyo título, homónimo a su primer libro, integraría una obra más: *Elegías y olvidos*, datada de ese mismo año. La edición cuenta con una presentación del poeta venezolano Eugenio Montejó (1938 - 2008) y con un prólogo del

crítico y profesor, también de origen venezolano, Víctor Bravo (1949). La obra contiene los volúmenes: *Todos han muerto* (1971), *Cartas a la extraña* (1972), *Arte de anochecer* (1975), *Fuerza del día* (1985), *Culpas del juglar* (1996) y, el ya mencionado, *Elegías y olvidos* (2006).

La obra de José “Pepe” Barroeta no es precisamente fácil de desentrañar. En sus adentros el poeta ejerce un manejo del lenguaje casi como disección; una exactitud que asombra y que se irá perpetuando cada vez más a lo largo de sus libros, se trata de “versos dados”, como los denomina Montejó, por medio de Marina Tsvetáieva. En verdad, la apuesta de Barroeta es la de un retorno hacia el núcleo primitivo, hacia un lugar de proveniencia, llámese “Pampanito”, “aldea” o “Vagancia City”. Pero esto no solo figura su fundamento narrativo —el cual eventualmente se tensiona a través del hilar mantenido en los libros—, sino también su estructura de textual. La construcción del poema de Barroeta es, diría, clásica, no hay, de lleno, una exploración que pueda considerarse “experimental”. Existe en la poesía barroeteana una interrelación basada en la dicotomía local-cosmopolita, con respecto a otras poéticas de los años 70 en Venezuela. La proliferación presencial de poetas como el Conde de Lautréamont, Charles Baudelaire, o el mismo César Vallejo, quien puede ser leído, a partir de la obra de Barroeta en clave de reescritura por medio de su poema “La violencia de las horas”, hacen de los moldes textuales una interpelación plural:

Todos han muerto.

Murió doña Antonia, la ronca, que hacía pan barato en el burgo.

Murió el cura Santiago, a quien placía le saludasen los jóvenes y las mozas, respondiéndoles a todos, indistintamente: “Buenos días, José! Buenos días, María!”.

Murió aquella joven rubia, Carlota, dejando un hijito de meses, que luego también murió a los ocho días de la madre.

Murió mi tía Albina, que solía cantar tiempos y modos de heredad, en tanto cosía en los corredores, para Isidora, la criada de oficio, la honrosísima mujer.

Murió un viejo tuerto, su nombre no recuerdo, pero dormía al sol de la mañana, sentado ante la puerta del hojalatero de la esquina.

Murió Rayo, el perro de mi altura, herido de un balazo de no se sabe quién. Murió Lucas, mi cuñado en la paz de las cinturas, de quien me acuerdo cuando llueve y no hay nadie en mi experiencia. (VALLEJO, 1985, p. 110)

Los dos primeros autores apuntarían más a una base aural: simbolismo, decadentismo y una atmósfera de sadismo y erotización que vulnera parte de las “buenas costumbres” de la moral occidental, en tanto que Vallejo pasaría a ser un fantasma de disposición, entramado y, en ocasiones, forma textual. No obstante, nada de esto es meramente deliberado: vemos el interlocutor del saludo, “José”, partiendo de una

distribución nominal donde lo “local” toma alusión y cartografía “lárlica”, como bien menciona Montejo refiriéndose a la poética de Barroeta en comparación con la del chileno Jorge Teillier. Así que la tan citada “Eglé” de Barroeta es, de alguna manera, producto de una escritura residual y dialógica con la vanguardia latinoamericana:

Todos han muerto.
La última vez que visité el pueblo
Eglé me consolaba
y estaba segura, como yo,
de que habían muerto todos.

Me acostumbré a la idea de saberlos callados
bajo la tierra.
Al comienzo me pareció duro entender
que mi abuela no trae canastos de higo
y se aburre debajo del mármol.

En el invierno
me tocaba visitar con los demás muchachos
el bosque ruinoso,
sacar pequeños peces del río
y tomar, escuchando, un buen trago.

No recuerdo con exactitud
cuándo empezaron a morir.
Asistía a las ceremonias y me gustaba
colocar flores en la tierra recién removida.

Todos han muerto.
La última vez que visité el pueblo
Eglé me esperaba
dijo que tenía ojeras de abandonado
y le sonreí con la beatitud de quien asiste
a un pueblo donde la muerte va llevándose todo.

Hace ya mucho tiempo que no voy al poblado.
No sé si Eglé siguió la tradición de morir
o aún espera. (BARROETA, 2006, p. 107)

Es importante acotar que Barroeta se aparta de la retórica política de este período y de la década anterior, buscando otros orígenes que, como bien menciona Rafael Castillo Zapata (2013), ya habían sido explorados por poetas como Caupolicán Ovalles (1936 – 2001) –pensando en la figura del padre– o en operaciones que integraban lo rural, como es el caso de Ramón Palomares, ambos antecedentes inmediatos de Barroeta. Castillo Zapata muestra estas conexiones con otros poetas como Luis Alberto Crespo (1941), aunque habría que añadir, por ejemplo, otro antecedente cercano al primer libro de Barroeta, como lo fue *El círculo de los tres soles* (1968), de Rafael José Muñoz (1928 -

1981), pensando, también, en una ruralidad-cósmica, como también en lo animal en tanto espacio y metáfora.

Ahora bien, no es mi intención plantear aquí un aparato literario jerárquico, sino todo lo contrario: veo a José Barroeta como digno heredero de una tradición europea y latinoamericana que supo leer y de la cual, además, supo apropiarse y *deglutir*. José Barroeta es, si se quiere, uno de los grandes antropófagos venezolanos. Pero el caso de Barroeta no toca la traducción, aunque sí el ensayo, por lo que es viable analizarlo como un “escritor-crítico”, según las nociones de la crítica brasileña Leyla Perrone-Moisés (1998), en tanto *ensaya* sus postulados y trabaja creativamente con estos. Es por ello que el “padre” que Barroeta busca explicar por medio de Antonio Arráiz, Enriqueta Arvelo Larriva, Pedro Francisco Lizardo, Vicente Gerbasi, Ramón Palomares y los demás poetas mencionados en su ensayo *El padre, imagen y retorno* (1992), instaurará no solo un tópico en la poesía venezolana, sino también una lectura acerca de la problemática de la ruralidad y la modernidad en el país.

Mientras *Todos han muerto* (1971) traza una serie de obsesiones a las que Barroeta retorna a lo largo de sus libros, como por ejemplo el juego con la historia y una especie de *descubrimiento*, donde veremos la imagen de Cristóbal Colón reinterpretarse una y otra vez —pienso aquí en los textos “Cristóbal Colón”, o en el posterior “Yo, el almirante”—, en *Fuerza del día* (1985) su tentativa escritural será develar fuentes y materiales que el propio Barroeta utiliza para la composición de su poética.

Esta obra, dividida en tres partes tituladas: “Formas del caballo y del agua”, “Costumbre occidental” y, por último, la homónima al libro, “Fuerza del día”, conjetura una serie de poemas cuyo mecanismo entraña una transposición que llega a resultar paródica al lector. Me refiero, especialmente, al poema “Códigos”, en el que Barroeta expone: “SEGUNDO y es verdad fui a la vez un poeta romántico / y modernista” (353), al que le siguen poemas como “Canto a mí mismo”, una suerte de pórtico a Whitman, al que podría sumarse, también, lo ocurrido en los poemas titulados “El huésped” y “El huésped (segunda versión)”, en el sentido en que ambos textos pasarían a ser un espejo de “retorno”.

En *Fuerza del día* (1985) se encuentran dos poemas que me parecen centrales a la hora de establecer estos vínculos con su ópera prima: “BROTHER DELUXE 1350”, dedicado a Rafael José Muñoz, y “Homenaje a Vallejo”. Quiero pensar estos conjuntos como “rasgos comunes” que José Barroeta deja a los lectores para la exploración de su obra, no solo desde el ensayo ya citado, sino también desde su labor creativa. Así, el

primer texto dedicado a Rafael José Muñoz creará el golpe y tipeo de una *máquina* de escritura que dimensiona la voz del poeta de Guanape:

La máquina de escribir va soñando y aparecen
 cosas: °° “ Bs\$%&()=¿?#1/2. Tú sabes como noche de
 nadie
 y la máquina empieza. Wqjketrxhyv.
 EL PÁJARO Y LA MEMORIA ERAN IGUALES A TU
 CUELLO:
 un capitán de tierra firme: mi desespero semejante
 al tuyo: un cuerpo solo: un poeta sin ojos.
 EL OCHO ESTÁ SEPARADO DE LA NUCA POR EL
 AMOR.
 Mi ejército es ambiguo
 retroceder
 sin embargo
 tiene oro.
 LA SERRANÍA COMPONE EN EL CIELO TUS
 MUSLOS.
 I no parece nada y el OCHO vuelve a viajar
 con su neumonía del diez por ciento.
 TÚ ERES MÁS LOCA QUE YO DEL UNO AL DIEZ Y
 QUIERO DARME GOLPES

EN SEÑAL DE CARÍO.

Las comillas y las aves odian los cuerpos.
 Estoy seguro de que tu hijo se llama PEDRO
 de que eres fértil yerma o amante mía.
 ESTOY SEGURA DE QUE NO VENDRÁS.
 Yo soy la máquina y te amaré desnuda
 mano a mano
 DESNUDA
 sin la amarga tapa de los poetas.
 Nunca seré sincera: tendré tabuladores
 letras juntas (frkjñjkkixqyrt) delirios y comas
 de terror. Te llevaré siempre al vacío de un alfabeto
 de unas teclas donde el amor es desamparo
 precipicio.
 A LA UNA Y CUARTO SALGO PARA BAGDAD
 CON UN POETA ENFERMO EN LOS OJOS. (BARROETA, 374-375).

Lo curioso de esta *máquina* de escritura “adolecida” es que alcanza el delirio característico de algunos de los textos de Rafael José Muñoz, apuntando, además, a una matemática deliberada de la lengua, la cual “enumera” y trabaja entre mayúsculas y minúsculas. Se me hace que Barroeta interpreta a Rafael José Muñoz como Rafael José Muñoz, y no como lo hace inicialmente con Vallejo, pues la estructura prosaica – recordando que el texto “La violencia de las horas” es parte de los *Poemas en prosa* de Vallejo– no aparece allí, aunque sí tomará fuerza en su libro siguiente, *Cartas a la extraña* (1972).

En Venezuela la tradición del poema en prosa es amplia, solo basta con traer a colación los nombres de José Antonio Ramos Sucre (1890 - 1930), Francisco Pérez Perdomo (1930 - 2013), Ida Gramcko (1924 - 1994) o Antonia Palacios (1904 - 2001). Mi lectura se basa en que no hay un velo entre José Barroeta y el lector. Si leemos con detalle, el uso de mayúsculas presente en “Códigos” enumera su *ars*, como también en los otros dos textos que acabé de citar, donde se yuxtaponen las poéticas de Rafael José Muñoz con un homenaje a Vallejo, entendiendo a este último como un “precursor”.

Yo quería escribir pero no pude
 tenía la voz cerrada VALLEJO. Me había metido
 en una cantina sucia como la madre
 nada ni el corazón ni los huesos podían decir.
 Me preguntaban y respondía con lágrimas
 con cabezas rojas, celestes.
 Yo quería dar y jugar y soñar un mano a mano
 con la muerte
 y me gustaba más la nada que el olvido.
 Yo no te pregunto cómo será tu muerte de poeta
 enterrado entre nosotros.
 No puedo y me cierro en los huesos de esa mujer
 tan larga
 tan extensa y tan vieja en los cielos de uno.
 La tierra no ha comenzado todavía, POETA,
 tú te pareces a la muerte y a lo que viví. (BARROETA, p. 379)

Sería inadmisibile afirmar que estas escrituras residuales configuran la escritura de José Barroeta. Lo cierto es que tanto Rafael José Muñoz como César Vallejo aparecen, además de lo rural, por su diálogo intrínseco y, claro, en función del montaje de una elegía en coro como aparato retórico. Lo mismo ocurre con la mención a Cristóbal Colón como personaje en reiteración: este es apenas una metáfora del descubrimiento y del viaje hacia lo primitivo, hacia la aldea que tanto procura la voz barroetana con sus fabulaciones marinas.

Como ya mencioné, un libro pionero en los casos apropiativos es *El largo viaje a casa* (1994), de Verónica Jaffé. Los textos apropiados –las versiones– vienen a acompañar una sensación de extranjería que se alberga en el paisaje de Iowa. La crítica Carmen Virginia Carrillo en su texto “Extranjería y bilingüismo en *El largo viaje a casa* (1994) de Verónica Jaffé” (2015) expresa: “Para el yo lírico, la apreciación del extranjero no es objetiva, su otredad interfiere en la percepción que tiene de la realidad; su mirada está condicionada por las vivencias. Esta experiencia implica, en sí misma, una traducción” (s.p.). La proposición de una temática donde la extranjería, al mismo tiempo que la traducción y la lengua, se metarreflexionan entre los textos poéticos, hacen de esta obra

una de las más interesantes de los años 90 en Venezuela. Además, como en el caso de Luis Moreno Villamediana y de Beverly Pérez Rego, la apropiación y la extranjería se manifiestan, uniendo sus puntos con la traducción, como si en ese tránsito translingüe se generara otra lengua lejana a la materna, otra tradición, otro tipo de viaje. Jaffé, a su vez, lo resalta Carmen Virginia Carrillo, expone su origen judío en el poema, tema, por cierto, ya tratado en *El arte de la pérdida* (1991). Las “lecturas”, o si se quiere, “transposiciones”, van intercalándose a lo largo del libro:

LECTURA 1

El texto en cursiva es una traducción del poema “Esa boca”
de *Un atlas del mundo difícil* de Adrienne Rich

Cuando alguien que conozco sueña con la infancia,
sueña con tormentas en el mar de Ocumare,
con las olas de siete metros reventando en malecones,
sueña con oscuros horizontes, con las furias.
Y comenta algún detalle de la vida familiar.

*Esta es la boca de una niña, el sabor
que las hijas, los varones no, adquieren:
estos son los labios, poderosos timones
atravesando masas de alga,
el amargo, implacable sabor de la niña,
sabor a mar entero, sus brazadas: este es el sabor.*

[...] (JAFFÉ, 1994, p. 12)

La transposición llega a operar dentro de la narrativa del poema en dos niveles: lo escrito por la autora y lo tejido a partir de la versión de Adrienne Rich. En efecto, el nominativo “lectura” y la expresión “traducción”, como también el señalamiento a la “cursiva” como forma integradora y de apropiación, hacen de estos textos un caso único en la poesía venezolana de finales de siglo XX e inauguran, a su vez, nuevas rutas de lectura. Aquí no solo se trata de bilingüismo, uno que ya se había sostenido, por ejemplo, en poetas como Rafael Cadenas y ciertos tramos de *Los cuadernos del destierro* (1960), o que había expuesto Márgara Russotto en su famoso poema “Caracas 1958”, ni tampoco en la extranjería –y en algunos casos bilingüismo– que ha sido tratada en obras como las de la propia Russotto, Carmen Leonor Ferro (1962), Erika Reginato (1977), Alejandro Sebastiani Verlezza (1982), Gina Saraceni (1966), por pensar en una estela ítalo-venezolana, mientras que por otro lado están las obras de Odette da Silva (1978), Natasha Tiniacos (1981), Claudia Sierich (1963), Arturo Gutiérrez Plaza (1962), Geraldine

Gutiérrez Wienken (1966), Adalber Salas Hernández (1987), Alejandro Castro (1986), Santiago Acosta (1983) o Sofía Crespo Madrid (1995), por mencionar algunos nombres.

El largo viaje a casa apuesta por una descripción geográfica del paisaje estadounidense, interceptada por algunos espacios del paisaje venezolano, de forma prosaica, en versos cortos, donde se van encriptando las referencias a las versiones. Con un total de 11 transposiciones la autora venezolana se apropia y reestructura los versos de Elly Waard, Marilyn Hacker, Adrienne Rich y Elizabeth Bishop –voz bastante marcante en su primer libro–.

Por otra parte, el caso mencionado por Miguel Gomes (2017) del libro *Diario de John Robertson* (1996), de Blanca Strepponi (1952) es, como el libro de Jaffé, pionero en tanto su ejercicio de apropiación. Esta obra genera una mezcla del género del diario con la poesía, mientras que en esa hibridación la voz de la autora llega a enunciarse en un juego de espejos con la del propio Robertson. El procedimiento aquí es la reescritura al testimonio que Robertson dejó como parte de su lucha en la Guerra de Independencia de Venezuela. Explica la autora que el título original era “Journal of an Expedition 1400 miles up the Orinoco and 300 up the Arauca (Londres, 1822)”, escrito bajo el pseudónimo de J. H. Robinson, a lo que añade que la obra pasó desapercibida en Londres, siendo rescatada en Venezuela por el médico José Rafael Fortique. La operación textual, de cualquier forma, no solo es el resultado de la lectura y traducción de Fortique, sino de ciertas crónicas de la época, lo que le da al libro un aura distinta:

Tomé literalmente del diario de Robertson algunos pasajes, mientras que numerosos detalles fueron extraídos de crónicas de la época. Las cartas son de mi entera invención. En cuanto a la idea del exilio de Dios como origen del mal, proviene de los cabalistas judíos del siglo XVI. (STREPPONI, 1996, p. 10)

Por consiguiente, estos “pasajes” fueron “tomados”, en tanto que las crónicas funcionaron como un paisaje en detalle y la ficción se trabajó en formato de carta; tales fue la estrategia textual de la autora. Todo esto, sea dicho, en una obra poética escrita durante los años 90 en Venezuela. Para Miguel Gomes (2017), se trata de “un complejo ejercicio intertextual” (GOMES, p. 94), a lo que amplía que no es casual que un libro como este aparezca en una época donde surgieron tantos cambios “drásticos” en la “sociedad venezolana”. La fuerza de este diario recae en su reescritura de la historia como superposición alegórica al presente venezolano. El calco histórico no es una mera maniobra épica, sino que su manifestación estética atraviesa la vida de un hombre que se perdió, al fin y al cabo, por un sueño de libertad. El ensamblaje explicado al principio de la obra revela un deseo de la autora de reconocimiento de las fuentes, a la vez que un

llamado a la lectura y ampliación de este período histórico del país. Algo que es innovador y debe ser mencionado, finalmente, es la estructura textual con base al diario, fungiendo como textos que se presentan de esta “forma” en verso:

El Jefe Supremo, Simón Bolívar, me ha nombrado Director General de los
Hospitales de la Nueva Granada.
Tengo firmes esperanzas de llevar a buen término mi trabajo.

Esta es una guerra de exterminio:

atravesando la llanura
galopando por la maleza
escalando la montaña
el espectáculo es monótono:

pila sobre pila
de huesos humanos
de ambos sexos
y de todas las edades

Enceguece bajo este sol
inclemente la luz
de la muerte (STREPPONI, 1996, p. 19)

Un libro fascinante de este período, el cual trabaja con la apropiación y, especialmente, con la traducción, es *Sextinario* (1999), de Ana Nuño (1957), también pionero en este tipo de procedimientos. Se trata de una obra arriesgada, rara y única, que busca a partir de la forma de la sextina generar un corpus de escritos ajenos y, en algunas ocasiones, propios. En verdad, son más las versiones y traducciones las que abundan en la obra, procurando en las raíces de la sextina un aire de contemporaneidad. El lector podrá pasearse por versiones a Petrarca, que son presentadas como unas “variaciones” (se trata de tres textos), como también de una antología que va dentro de la obra y que tendrá versiones a Arnaut Daniel, Dante Alighieri, Petrarca, Ungaretti, Luis de Camões, Joan Brossa, Edmund Spencer, T.S. Eliot, W. H. Auden, Elizabeth Bishop, Jacques Roubaud, Miguel de Cervantes, Jaime Gil de Biedma, Bernardo Schiavetta y Manuel Padorno. A su vez, al final hay unas notas con el origen de los textos versionados.

Indudablemente, cuando de apropiación y traducción se trata, tanto el libro *El largo viaje a casa* (1994), de Verónica Jaffé, como el *Sextinario* (1999), de Ana Nuño, son los casos que mayormente distingo como resaltantes e imprescindibles en la segunda mitad del siglo XX, puesto que son iniciadores de una poética que mezcla la creación y la traducción con gestos apropiativos en Venezuela. La integración de versiones dentro de sus obras como parte de una composición provoca que el marco del núcleo del poema

y su significación cambie. Asimismo, la elaboración de “notas” y una poética de la lectura –e incluso de la traducción– hacen de ambas obras un caso particular. Cada una, a su manera, establece una poética que desarrolla operaciones donde la traducción infunde una significación: Verónica Jaffé más hacia la “lectura” y el viaje, y Ana Nuño más inclinada hacia la “sextina” como forma, medida y continuadora de una tradición. En un ensayo titulado “Regresar al comienzo: Ana Nuño, la sextina y la tradición”, el poeta venezolano Néstor Mendoza expone:

Sextinario, único en nuestra poesía venezolana, tiene una triple rareza y un triple propósito. Es una poética, un poemario y una antología. Y añado otra cualidad: la traducción («aprender otra lengua es el más efectivo cambio de forma de pensar que conozco», reitera Nuño en alguna entrevista). Estos cuatro elementos se involucran con una manifestación métrica de casi nulo entusiasmo en este balbuceante siglo XXI. Quien se ha atrevido a ofrecer esta extraña pieza de orfebrería medieval no suele ser reconocida (o, al menos, conocida) como poeta. No es frecuente verla (no está, no la he visto) en los índices o sumarios de las compilaciones de poesía venezolana. Explicaré lo obvio: *Sextinario* es un libro *de y sobre* sextinas. Si necesita un adjetivo, sería el de *polivalente*. Está la poeta, la investigadora, la traductora y la compiladora. (MENDOZA, 2017, s.p.)

Me parece que debe ser resaltada la idea de que el libro sea “una poética”, “un poemario” y “una antología”, todo esto se mezcla, sin embargo, en la hechura, aunque cada uno de estos elementos esté en la obra a manera de segmento. Y es que esa cualidad de ser “poeta”, “investigadora”, “traductora” y “compiladora”, tendría mucho que ver con los tránsitos del “nomadismo estético” (FERNÁNDEZ MALLO). No hay una figuración aquí de separación, antes bien, todo se une en la realización de una obra híbrida, extraña, interdisciplinaria. Por otra parte, Mendoza explica que “Ana Nuño supera cierta ojeriza que desconfía o duda de las formas tradicionales” (2017, s.p.), argumento muy a priori si se piensa que, a pesar del libro estar hecho por medio de una forma meramente tradicional, el mecanismo en que esta se reordena cambia: poemas propios, variaciones y traducciones, todo como un vaso comunicante. Es por ello que la insistencia a la revisión de esta obra dentro del texto de Mendoza es tan importante; incluso llega a crear una pequeña estela de esta con otras dos: *Oír a Darío* (1996), de Darío Lancini y *Guitarra del horizonte* (1991), de Sergio Sandoval (heterónimo de Eugenio Montejo). El *Sextinario* complejiza un ejemplo sobre la apropiación, desarticulando nominalmente la función del “poemario”, pero llevándola, paradójicamente, a cuestras; como se lleva también a cada una de las voces que integran el libro en su estética, un coro plurilingüe hecho de “huellas”. De todo esto la autora es consciente cuando apunta en el prólogo:

Este es un poemario, de más está decirlo, ajeno a la convención que rige este formato actualmente. No solo no he buscado escribir un conjunto de sextinas unitario, coherente,

centrado –que cada quien escoja la suya, la que más le guste, sin miedo a violar el conjunto–, sino que he querido convocar el espacio de la memoria que es el propio de la forma poética reuniendo una mínima pero representativa antología de sextinas, escritas en un amplio periodo, que abarca desde finales del siglo XII hasta los más recientes años noventa. Las traducciones, cuando las hay, son mías. (NUÑO, 1999, pp. 12 - 13)

Como es posible observar, la “convención” está abolida y lo que se busca, por el contrario, es salirse de la “unidad”. La poética del *Sextinario* roza muy de cerca la apropiación en tanto se compila, se traduce y se reordenan voces dentro del libro, proponiendo nuevas formas de hacer dentro del canon de la poesía venezolana:

Joan Brossa

Cent nou diapositives

Paisatge. Banderes. Vaca.
Els rails (agulla). Pont. Urna.
Finestral. Envelat. Vista.
Armari. Brollador. Noia.
Muntanyes. Font. Oques. Casa.
Camp de blat. Flors. Vaivé d'ones.

Plaça. Gos. Contrallum. Ones
(negatiu). Màscares. Vaca.
Avets (solstici). Actor. Casa.
Plantes. Vidriera. Urna.
Ou. Cotxe. Paraigües. Noia.
Dos guants. Carnaval. Mur. Vista.

de Roma. Sardanes. Vista.
Edificis. Cavall. Ones.
Carrer de nit. Una noia.
Un Vell. Camp d'herba. Gat. Vaca.
Retrat de Frègoli. Urna.
Pérgola Pallasos. Casa.

Molí de vent. Jardí. Casa
de la Vila. L'arbrat. Vista
damunt el pla. Núvols. Urna.
Onze de Setembre. Ones
i roques. Masia. Vaca.
Parell de bous. Cap de noia.

Posta de sol. Penell. Noia.
Clars-obscurs. Viarany. Casa.
Bosc. Salt d'aigua. Poble. Vaca.
Fira de galls dindis. Vista
de Girona. Portal. Ones.
Mar de bonança. Concurs. Urna.

Ciento nueve diapositivas

Paisaje. Banderas. Vaca.
Los rieles (aguja). Puente. Urna.
Ventanal. Entolado. Vista.
Armario. Surtidor. Chica.
Montañas. Fuente. Ocas. Casa.
Campo de trigo. Flores. Vaivén de olas.

Plaza. Perro. Contraluz. Olas
(negativo). Máscaras. Vaca.
Abetos (solsticio). Actor. Casa.
Plantas. Vidriera. Urna.
Huevo. Auto. Paraguas. Chica.
Dos guantes. Carnaval. Muro. Vista

de Roma. Sardanas. Vista.
Edificios. Caballo. Olas.
Calle de noche. Una chica.
Un viejo. Campo de hierba. Gato. Vaca.
Retrato de Frégoli. Urna.
Pérgola. Payasos. Casa

Molino de viento. Jardín. Casa
consistorial. Oquedal. Vista
al solar. Nubes. Urna.
Once de setiembre. Olas
y rocas. Masía. Vaca.
Pareja de bueyes. Cabeza de chica.

Puesta de sol. Veleta. Chica.
Claroscuros. Sendero. Casa.
Bosque. Chorro. Pueblo. Vaca.
Feria de pavos. Vista
de Gerona. Portal. Olas.
Calma chica. Concurso. Urna.

Horta. Joana. Ocells. Urna.
 Castell de focs. Noi i noia.
 Estació. Parc de Güell. Ones.
 Record de Grècia. Casa.
 Els moletons d'un ramat. Vista
 panoràmica. Gorg. Vaca

Horta. Joana. Pájaros. Urna.
 Fuegos artificiales. Chico y chica.
 Estación. Parque de Güell. Olas.
 Recuerdo de Grecia. Casa.
 Las ovejas de un rebaño. Vista
 panoràmica. Hondonada. Vaca.

Vaca pasturant. Far. Urna.
 Vista. Mosca de prop. Noia.
 Casa. Detall. Un pou. Ones.

Vaca paciendo. Faro. Urna.
 Vista. Mosca de cerca. Chica.
 Casa. Detalle. Un pozo. Olas. (NUÑO, pp. 66 - 69)

Para el año 2000, nuevamente Verónica Jaffé publica una pieza extraña, que da a entender una relación mucho más estrecha con la traducción. Se trata de un texto titulado *La versión de Ismena*, donde Hölderlin pasa a ser centro de su operación. El libro, sustentado como un poema dramático, posee versiones fragmentadas hechas a partir de las versiones que hiciera Hölderlin a la *Antígona* de Sófocles, contando, además, con poemas que acompañan las versiones, los cuales reflexionan sobre “la ciudad”: “Lo demás son comentarios que una Ismena podría hacer hoy, en esta ciudad, al pensar en su hermana”. Jaffé expresa que el acto de traducir “fragmentos reproduce [...] la imposible fidelidad, la obligada, la doble traición de un traductor” (JAFFÉ, 2000, p. 5). Con ello, la autora procede a traducir una traducción, forjando otro de los procesos más complejos de la poesía venezolana de inicio del siglo XXI. En estos poemas “citadinos”, también se van creando metarreflexiones sobre el acto de traducir, a la vez que hay una llamada lista de agradecimiento y una bibliografía con textos acerca de temas de la literatura clásica; traducciones y poemas, que componen una suerte de collage de fuentes que la autora deja al lector en el cierre de la obra.

Estructuralmente hablando, la traducción se coloca a la par de la operación creativa, toma un valor dentro de la fuente clásica y se “actualiza”. Los poemas que acompañan las versiones, ya definidos como “comentarios”, llegan a ser reveladores, actuando secundariamente y dejando a la traducción en un papel principal. La errancia de Hölderlin y su versión, de la cual la autora habla en el prólogo del libro, por la cual fue burlado entre sus contemporáneos, se convierte en un potencial del procedimiento. Los personajes, por otra parte, producen un diálogo, puesto que las estructuras del poema dramático y de los demás textos poéticos no está separada, se leen en unísono con notas a pie de página, por ejemplo:

ISMENA
 [...]
 Y también, como por más fuertes somos dominadas
Tenemos que oír esto; ¡y aún está más duro!

*Así pido a aquellos que abajo están
Que me perdonen, que esto me suceda,
Y dejo actuar a los que lejos van,
Pues emprender lo inútil es sinsentido.*

Los que lejos van,
oh dioses de la vida y del Hades,
Erinias, quizás Perséfone tan reina
del dolor y de la fuente oscura
hija llorada por su madre infértil
de sombría Deméter.

Cercanas nosotras traductoras
que mujeres somos dominadas
por fuertes brazos sombras malditos
solo hablamos con cierta rabia violencia
a nosotras sin orden ni poderío
pequeño puñal mío
después del sinsentido
después de los muertos. (JAFFÉ, 2000, p. 12)

El poema dramático, trecho de la traducción, va presentándose en cursiva, mientras que luego la autora introduce un poema que dialoga con el mito y, en algunos casos, la noción de tragedia, pero del cual también en ciertos tramos se aleja: “escapo al mito y siento / como siente la brisa ligera / del pasado / como siente / rioja lejana la piedra en el río / una traductora” (JAFFÉ, 2000, p. 13). Sin embargo, es importante llamar la atención sobre esos personajes que se presentan como “traductoras”, y es que en otros momentos el papel de la mujer es resaltado de forma más heroica. Así, palabras como “hermana”, “heroína” se muestran en una barbarie y un desastre continuo de lo relatado en la tragedia, donde Tebas va transformándose en Caracas: “Tebas ciudad mi Caracas / Tebas no tiene ruinas visibles / Tebas murmulla en los ríos escondidos / en sus corrientes ismenas” (JAFFÉ, 2000, p. 63). Este libro de Jaffé da continuidad a su poética de la traducción, añadiendo otros paradigmas, como lo son el poema dramático y el trabajo con el tema de la escritura femenina, o más concretamente, del personaje de la traductora en clave de mujer.

2.2 Tentativa histórica de casos apropiativos: siglo XXI

Aunque *Manual para los días críticos*, de Luis Moreno Villamediana, fue publicado solo hasta el año 2001, su escritura data del año 1997, cuando obtuvo el Premio Internacional de Poesía Juan Antonio Pérez Bonalde convocado por la Casa de la Poesía. Este libro, cuyos poemas se alejan del tono conversacional, tiene una cercanía con *El largo viaje a*

casa de Verónica Jaffé. En verdad, las poéticas de Jaffé y de Villamediana se acercan más en su forma procedimental que estructural, con esto quiero decir que los poemas de Villamediana poseen, por ejemplo, una matriz irónica, una torcedura en el lenguaje que lleva muchas veces a una “deformidad” lingüística, acaso sardónica, donde los códigos de la belleza asociados al discurso poético son desnaturalizados.

Esta obra, escrita con una particular sintaxis, donde ya se percibe una cierta anulación del sujeto que será trabajada en obras siguientes, contiene una sección de cierre imprescindible para la investigación, cuyo título es “Alturas de Babel ‘o nadie mire hacia abajo’”. En ella, Villamediana asume el ejercicio de la traducción y se apropia de diferentes poetas, a partir de títulos que remiten a sus fuentes, pasando por nombres como Emyr Humphreys, Estesícoro, Mallarmé, Robert Frost, James Wrigth, A.R. Ammons, Mary Oliver, Simon J Ortiz, Kenneth White, Claude Roy, Manuel Bandeira, Miquel Martí i Pol, Wallace Stevens y Wisława Szymborska. Así, Villamediana construye, por ejemplo, “El cacto, según Manuel Bandeira”, o “Brisa marina en el rostro de Stéphane Mallarmé”, títulos con los cuales el lector puede crear una asociación directa y entender, dado también el nombre de la sección, que se trata de versiones y no de poemas propios. La vinculación de la transposición creativa en medio de un libro de poemas, como en el caso de Jaffé o de Ana Nuño, es algo que no se había realizado hasta entonces en la tradición nacional, exceptuando el caso de Salustio González Rincones en la segunda mitad del siglo XX. La mayor parte de los autores apropiados por Villamediana pertenecen a la poesía norteamericana, aunque también se destaca el nombre de Manuel Bandeira. Lo interesante, en todo caso, es que existe una desterritorialización en el discurso poético, el cual no se ciñe a un espacio específico; ya en poemas del libro como “Exilio”, se siente una observación extranjera, una falta de reconocimiento: “aquí el viento me habla en una lengua / que oigo a diario, pero no reconozco” (VILLAMEDIANA, 2001, p. 25).

De allí que se me haga inherente afirmar que, si los libros *El largo viaje a casa*, de Verónica Jaffé, y *Manual para los días críticos*, de Luis Moreno Villamediana, poseen otro hilo conductor, es justamente por llevar a la extranjería como tópico. El paisaje en esta obra de Villamediana está disuelto en lo íntimo, en el monólogo y en una serie de asociaciones que están discretamente distantes de las cosas, y cuya objetividad no llega a ser necesariamente sin sentimiento, sino que, por el contrario, proporciona una diversidad de afectos. En suma, esa distancia desde la cual el sujeto parte, es donde se produce el ejercicio de la traducción y apropiación, dando cabida a una seguilla de textos que se ordenan en el tono del libro desde esta mecánica, como un collage del que se escogen los

últimos recortes, y que integra estos trechos, de forma subterránea, a la poesía venezolana. Asimismo, aunque estas versiones son “fieles”, hay una “adaptación” a la sintaxis usada por el autor en la obra, que comprendería espacios en blanco y signos de puntuación (puntos y coma, paréntesis), proporcionando un molde ligeramente distinto al texto de llegada, como una suerte de encaje estructural:

O Cacto

Aquele cacto lembrava os gestos desesperados da estatuária:

Laocoonte constringido pelas serpentes,
Ugolino e os filhos esfaimados.
Evocava também o nosso seco Nordeste,
carnaubais, caatingas...

Era enorme, mesmo para esta terra de feracidades excepcionais.

Um dia um tufão furibundo abateu-o pela raiz.

O cacto tombou atravessado na rua,
Quebrou os beirais do casario fronteiro,
Impediu o trânsito de bondes, automóveis,
carroças,

Arrebentou os cabos elétricos e durante vinte e quatro horas privou a cidade de iluminação e energia:

– Era belo, áspero, intratável.

Manuel Bandeira

El cacto, según Manuel Bandeira

El cacto recordaba los gestos desesperadamente de una estatua.

(Laocoonte constreñido por las serpientes,
Ugolino y los hijos hambrientos);
evocaba también el seco Nordeste,
caranderías, caatingas;

era enorme, aun para esta tierra
de excepcional fecundidad;

un día un tifón bravío abatió de raíz;
el cacto cayó atravesado en el camino,
quebró los bordes del pueblo fronterizo,
impidió el paso de automóviles, carrozas y
tranvías,
reventó cables eléctricos; por veinticuatro horas
privó a la ciudad de luz y de energía;

era bello, áspero, intratable

(MORENO VILLAMEDIANA, 2001, p. 91)

Tribu (2011), de Gabriela Kizer (1964), acopla, a partir de versos de largo aliento, un coro de voces devenidas de diferentes épocas: T.S. Eliot, Homero, Virgilio, Montaigne, entre otros; manifestando una escritura “impropia” (RIVERA GARZA, 2013) que aloja en la presentación de la cita en cursiva al lector –con el nombre de la fuente– la construcción de un origen tribal. Podría decirse que el aparato textual de Kizer busca ser “rastreado” como matriz. En efecto, la voz es una fórmula de cruces textuales que la autora va acoplando con versos de su autoría.

En el prólogo al libro, Kizer expresa que este fue concebido por medio de “la idea de la unidad central de la literatura que Borges trae de Shelley, Emerson y Valéry” (KIZER, p. 4), aunque, añade, le fue más “cautivadora” la idea de Shelley: “los poemas del pasado, del presente y del porvenir como episodios o fragmentos de un solo poema infinito erigido por todos los poetas del orbe” (KIZER, 2011, p. 4). Por ello, Kizer va enlazando “estrofas, versos, frases de la tradición religiosa y literaria occidental” (KIZER, 2011, p. 4) para la composición del aullido de una “tribu” como “corriente subterránea”.

Tal corriente lleva en su flujo una unción particular con la fuente-nominal-autoral, de la que se apropia sucesivamente en su aparición. Esta no se encuentra separada del cuerpo textual sino instalada allí, sobreviniendo en breves frases, cuyos autores se van mostrando y, a la vez, difuminando en breves saltos, como una especie de collage referenciado, cuya lógica de resonancias apunta a un gran poema epocal. Así, como explica Gina Saraceni (2021): “más allá de las autorías reconocibles que aparecen en el libro como tímidas señales”, estas se van haciendo “mutaciones que señalan cómo la reescritura de la literatura habilita otra cosa que no estaba antes de su nuevo registro y abre paso a la circulación de ecos y llamados y al ensamblaje de nuevas formas” (SARACENI, s.p.).

En este cúmulo, podemos leer, por ejemplo, en el primer poema de la quinta parte de la obra, un texto que articula tres citas seguidas de T.S. Eliot, Pessoa y Baudelaire, y que luego vuelve al flujo de Kizer para desembocar, finalmente, en Rilke y en Pessoa, de nuevo. Sin dejar de atenuar una reflexión en el movimiento, lo que realmente desestabiliza la mirada del lector es que los nombres llegan, hasta cierto punto, a parecer prescindibles, pues el encadenamiento del poema es lo que va prevaleciendo por delante:

Y si tomaras una pequeña muestra de esa agua
 conocerías la cantidad proporcional de sales disueltas
 llamada tal vez salinidad, o agua dulce, dulcísima,
 cuando un gran río rodeaba la tierra como un poderoso abrazo.
El río aún está dentro de nosotros; el mar es también el borde de la tierra. T.S. Eliot
Y quién sabe, quién sabe si no partí otrora, antes de mí, de un muelle; si no dejé,
navío al sol oblicuo de la madrugada, otra especie de puerto. Pessoa
Resígnate, alma mía: duerme un sueño de bruto. Baudelaire
 Y cómo resignarme allí donde el timbre se invierte, se confunde
 y es a mí a quien chupa la *riente boca*, como si más allá Rilke
aquella hora marítima en que las presas son asaltadas
y el terror de los apresados huye hacia la locura. Pessoa (KIZER, p. 41)

No existe, como vemos, una arritmia que aminore el ensamblaje, sino que el artefacto en su armonía parte de una seguidilla de citas en cursiva reveladas por referencias que están, literalmente, a su lado, pero que yacen en letras más pequeñas. Así, el nombre como figura de autor, acaba descentralizándose en favor de una confluencia coral, pues el largo poema llega a ser atravesado por fragmentos de mitos amerindios. El lector no deja de percibir estas referencias, las cuales posibilitan una cualidad semántica a ese collage lingüístico, que lo llevan a construirse cita tras cita, proponiendo una vuelta al origen de la palabra como tribu y canto:

Y el primer ser que cantó en la morada terrenal de nuestro primer
Padre, el que por primera vez entonó su lamentación en ella,
fue la pequeña cigarra colorada.

*Y la perdiz colorada también
canta ahora en las afueras del paraíso de nuestro Padre.* Mitos de los Guaraní
(Pero muerto está solo quien piensa en las cigarras). Montale

*Y así se hacía el «comer tierra»:
Cuando algún discurso no era tenido por muy cierto, decían:
«si es verdad lo que dices, come tierra».* Mitos del México antiguo (KIZER, p. 50)

Un texto que también ejerce estructuralmente un ejercicio de apropiación es *Gesto quebrado* (2011), de Leonardo González Alcalá, quien transpone las formas de *Poemas de una psicótica* (1964), incluyendo su gramática, véase el uso de “i” en vez de “y”, por ejemplo, además de los poemas en prosa. Miguel Marcotrigiano (2013) señala que se trata de uno “de los más honrosos homenajes que pueda hacerse a una voz como la de Ida Gramcko” (s.p.), con lo que se convierte en uno de los primeros jóvenes autores venezolanos en ejercer este tipo de prácticas en los albores del siglo XXI, a quien luego se sumará, por ejemplo, Willy McKey con su poética combinatoria en *Paisajeno* (2010), donde el cómic, lo multimedia y los diversos soportes son transformados en una obra performática.

Ya en obras como *Las horas claras* y *Nosotros los salvados*, ambas del año 2013, Jacqueline Goldberg (1966) emprende un proceso de construcción que implica un trabajo con documentos, de rasgos historiográficos, sobre todo en *Nosotros los salvados*, donde a partir de una serie de testimonios de sobrevivientes del Holocausto en Venezuela, reordena y enlaza una obra de rasgo documental, en la que funge como una “curadora-transcriptora” —que nos recordaría la categoría de “autor-curador” de Vila-Forte—, pues ninguno de los testimonios transformados en forma poética son de su autoría:

No son míos estos poemas. Vienen de voces tomadas, recuperadas, usurpadas. Sus autores huyeron de una masacre, son sobrevivientes, salvados, testigos, revividos. Soy apenas transcriptora, escucha en lo cóncavo de su dolor, su memoria, su decir, su olvido. (GOLDBERG, 2013, p. 5).

Así, es importante señalar que los libros de Goldberg poseen una composición mutante: la multiplicidad de exploraciones y la integración de distintos materiales como links, noticias, recetas médicas, textos de origen documental, entre otros, hacen de ella una de las autoras venezolanas más resaltantes de las últimas épocas. Gina Saraceni (2020) apunta que su obra busca “tensar los límites entre ficción, documento, invención, autobiografía, para propiciar intercambios y contagios entre ellos” (SARACENI, 2020, p. 27).

Esto es visible también como caso apropiativo en *El cuarto de los temblores* (2018), texto compuesto por una serie reflexiones poéticas, citas y referencias sobre el

temblor, fusionadas con diagnósticos médicos y memoriales. En este sentido, la autobiografía dispone un eje central donde la enfermedad es, en distintas direcciones, una extensa indagación de sí misma; esta ha acompañado en carne propia a la autora, se trata de un *temblor* congénito sin ningún tipo de definición. El devenir biográfico y genealógico contamina su recuento a través de diferentes textos que difuminan la escritura y el cuerpo en aras de enunciación. Así, aparecen una cantidad de referencias procedentes del cine, del periodismo y de la medicina, las cuales son inscritas en distintos tramos para la construcción de una narración fragmentada –aunque en progresión cronológica– de la enfermedad. Allí, la investigación produce que estas referencias, algunas de ellas también literarias –Susan Sontag, Mario Bellatin, Clarice Lispector, Elias Canetti–, transfiguren a sus autores en personajes como anomalías desalojadas de lo *propio*, puesto que Jacqueline Goldberg edifica su *caligrafía* desde los otros, indagando en la reversión de ciertas autorías y complejidades múltiples.

Es posible establecer una unción con esta idea de *transcripción*, pensando en el “Libro tercero” de *El cuarto de los temblores*, en el que aparecen referencias a Jacques Derrida o a Soren Kierkegaard, ambos autores de textos que abordan el temblor como matriz temática: *¿Cómo no temblar? y Temor y temblor*:

[...]

Busco Temor y temblor de Soren Kierkegaard, nadie tiembla allí. Se habla de que cuando el hombre se entrega a los placeres de este mundo, siente con temor y temblor las funestas e imprevisibles consecuencias que implica el designio divino.

«Pero hay una cosa que me llena de pavor y me hace temblar hasta la médula, a saber: pensar que se pueda perder del todo la razón y con ella la finitud entera — cuyo agente de cambio es cabalmente la razón—, y que entonces en virtud del absurdo se recupere justamente esa misma finitud perdida. El hecho de que me espante tal pensamiento de poca importancia y deleznable, al revés, lo considero el único prodigio».

Tanta reflexión.

El temblor no conjetura.

El temblor es. (GOLDBERG, 2018, p. 152).

Así, van sumándose una serie de citas llamadas “Temblores en prosa”, que parten de Anne Carson, Rafael Cadenas, Virginia Woolf, Antonia Palacios, Vicente Huidobro, entre muchos otros. Esta indagación, incluye, además, “una bibliografía incompleta, no consultada y, a decir verdad, ya innecesaria sobre el temblor” (GOLDBERG, 2018, p. 165). Como vemos, la cita se fundamenta como pieza ineludible, a la vez que esta es el

motor de la *inespecificidad*, pues en su interior se mueve el tema central: el temblor. Se trata, en verdad, de una recolección de la lectura, a la vez que la superposición de esta con la autobiografía, apegada, más que al *testimonio*, a la poesía, al recorte y a la transparencia de su conjetura y ensamblaje.

Un texto que merece la pena ser mencionado de este período de los noventa se titula *Mooreanas* (1994), de Gabriel Araujo, rastreado por Marcotrigiano (2002), quien expresa que se trata de una decena de poemas escritos con largo aliento, cuyo estilo da cuenta de la voz poética de Marianne Moore, dejándose llevar por la “sustancia poética de otra voz” (MARCOTRIGIANO, p. 285).

Por otra parte, otra debida mención es *Sombra de Paraíso. Astillas en tres cuerpos de lenta lectura* (2015), un libro bastante raro de la poeta Claudia Sierich, el cual va acompañado de los grabados de Lihie Talmor. Esta obra tiene la particularidad de ser una obra híbrida, entre la prosa, el verso y la imagen, donde además confluye una reflexión tendida sobre el acto de traducir. En este sentido, se muestra translingüe trayendo palabras del alemán acerca de las cuales va disertando su semántica. La autora, al trabajar como intérprete y traductora, va dando una serie de testimonios de su relación con la lengua en una composición particular en la poesía venezolana actual. Aunque el libro solo tiene una apropiación directa a un texto poético de Luisa Richter, el cual aparece en dos columnas a modo de traducción espejo, como también un pequeño trecho traducido de Peter Handke, la obra está plagada de referencias literarias por todas partes; hay epígrafes a Eugène Guillevic, Fernando Pessoa, Martin Heidegger, Maurice Blanchot, Verónica Jaffé, Ferreira Gullar, por mencionar algunos nombres. Aquí la reflexión sobre la extranjería, la elisión de vivir entre lenguas y la literatura plaga la mayoría de los bloques en prosa; en este sentido, se confunde con el ensayo y la narrativa, se trata, en suma, de un libro transgenérico, único en su estilo. Sierich, que ya con *dicha la dádiva* (2011) venía insertando palabras de otras lenguas como el griego y el alemán en sus textos, alcanza otro ritmo reflexivo en que se poetiza el acto de traducir *Sombra de Paraíso. Astillas en tres cuerpos de lenta lectura*, a la vez que un matiz apropiativo por medio de la traducción, rasgos por los cuales merece ser parte de este grupo de casos.

Otro procedimiento apropiativo que debe ser destacado es el ocurrido en la obra *Canto de luz negra (1993 - 2016)* (2018), del poeta Santos López (1955), cuya propuesta estética siempre ha tenido una relación central entre la poesía y la mística. En virtud de ello, para cualquier acercamiento a su obra, deben llevarse en consideración estos ejes, y diría que no como algo separado, sino como una significación que los *unifica* en una

misma dirección. En efecto, en este grupo de poemas el papel de la voz autoral partiría de un híbrido, de un mirar “bifocal” que proviene de distintas vertientes de la espiritualidad y la literatura, pero también de una “tradición” que no está esencialmente ligada a la palabra escrita, sino a un estado interior. La “tradición”, entonces, no es meramente “literaria”, sino que, tal y como expone Eduardo Antonio Azcuy, en su ya clásico volumen *El ocultismo y la creación poética* (1982): “los autores ocultistas, los poetas y los místicos participan de la Tradición y [...] la Tradición no es otra cosa que *la supervivencia colectiva de una estructura primitiva de pensamiento*” (AZCUY, p. 59). O en palabras de Ezra Pound (1961): “tradición no significa ataduras que nos ligen al pasado: es algo bello que nosotros conservamos” (POUND, p. 19).

Entender la concepción de esta “estructura primitiva del pensamiento” sobre la que Santos López opera no es tarea sencilla. En primer lugar, porque esta obra es, desde un principio, concebida como “impropia”, es decir: “colectiva”. Y, en segundo lugar, porque las operaciones textuales presentadas como apropiaciones, con enfática especificidad en sus fuentes, atraviesan distintas épocas y corrientes literarias llegando, incluso, a apropiarse de la “Tablilla X” del *Poema de Gilgamesh*. En consecuencia, lo orgánico en tanto superposición y montaje traza una bitácora cuyo horizonte semántico se hace vasto. De este modo, la ejecución del entramado deshace, en la nota introductoria de la obra, la imagen de un autor único, debido a que allí es narrado que gran parte de los poemas incluidos en *Canto de luz negra* están elaborados por medio de unos “papeles” que entregase el antropólogo Gilberto Antolínez a Santos López para que este último los “reescribiera”:

Me dijo: “reescribe eso”. Eran muchas hojas de papel escritas a mano con grafito; yo miré aquel manuscrito: era la misma letra, el mismo trazo, pero todo estaba hecho un caos. Y agregé: “mientras yo estaba en el Amazonas haciendo trabajo de campo en los pueblos indígenas, un amigo mío llamado Solórzano me dio esa carpeta. Nunca supe qué hacer con ella. Ahora te dejo a ti esa tarea”. (LÓPEZ, 2018, p. 6)

Esta articulación plural, hermanada a los pueblos indígenas de la Amazonía desde cierta “anonimia de autor” por la que pasan estas notas, da a entender un punto céntrico de la poética de Santos López –que puede nominarse con el prefijo *etno*, según el concepto acuñado por Jerome Rotenberg (2010)–, este reposa en la posibilidad de distinguirla como una vuelta a lo originario, pero no apenas desde una idealización imaginativa, sino desde la proporción de una sensibilidad vegetal, faunética, ligada a

aquello que por antonomasia se reitera en la continuidad perenne de lo metafísico: todo en el conjunto es cambio y transfiguración de polaridades.

En esta heterogeneidad simbólica, la fragmentación de la “luz negra” de los textos estaría extrapolada al “trabajo de campo” en que fueron recopilados. La intención de la reescritura aquí es ensayar el trazo de una “estructura”, pero no cerrarla. Por eso varios poemas terminan con la frase “(incompleto)”. La vacuidad a la que nos aproxima su “limitación” es paradójica: saltamos entre voces de “cantos incompletos”, que generan la sensación de estar frente a un texto antiguo, en simbiosis con otras lenguas, y cuya potencia se decanta a medida que el tono en salmodia va acercándose a lo político. En esta hazaña estructural, el propio Santos López se ve como un vehículo o medio, y no como un “autor” o “firma”:

Estructuré cinco cantos que organicé según la temática: el amor espiritual (*Canto al amor escondido del amor*), la experiencia de la ayahuasca como medicina del alma (*Canto primitivo*), el exilio esencial (*Canto al exilio*); un canto oscuro, enigmático y averbal (*Canto de luz negra*) y un canto sobre la vulnerabilidad del ser humano como víctima (*Canto a las víctimas*); solo dos poemas (*Mandamiento* y *Katabasis*) son de mi autoría. De mi arbitrio también son los títulos, la escogencia de los epígrafes y las dedicatorias, y algunos recursos como el uso del *Ellos* –para aludir a los ancestros, siguiendo algunos patrones del manuscrito– que me permitieron orquestar este libro que titulé *Canto de luz negra*.

–Estos poemas no deberían llevar firma, yo soy tan solo un vehículo, un medio, solo transmito lo que me ha sido dado.
Sirvo de instrumento. (LÓPEZ, 2018, p. 7)

La tachadura a la “función autor” –volviendo al concepto de Foucault– crea una mayor fuerza a la expresividad de la etnopoética de Santos López, en la que podríamos identificar al poeta más cercano al chamán en un canto mutuo: “El ‘chamán’ es, cada vez más, el modelo y el prototipo del poeta” (ROTENBERG, 2010, p. 108). Reflexionar sobre este ordenamiento no es algo que ataña a formas literarias apenas, aunque este se vea, posteriormente, arraigado a la uniformidad de un libro de poemas impreso. Además, la cualidad de estos *cantos* se hace interpretativa al espacio icónico a través de las imágenes de las barajas de tarot que contiene la obra, cuya autoría, como el montaje del libro, pertenecen a Sabrina Cabrera Mendoza; un tarot que no deja de exhibir símbolos místicos, históricos y literarios en su figuración, el cual es titulado como “Oráculo del Silencio”. Con un total de siete barajas tituladas: “I – Los ancestros”, “II – El alma”, “III – La madre natura”, “IV – El viaje”, “V – El exilio”, “VI – La violencia”, “VII – El silencio”, a estas se suman, además, dos ilustraciones Carlos Zerpa: la silueta de Alicia, el personaje de

Lewis Carroll, de espaldas, con un cuchillo entre las manos, el cual, además, vemos en otra página convertido en el espacio-silueta de un poema caligramático translingüe de Santos López. Sobre tal procedimiento de heteroglosia, Daniel Medvedov (2022) apunta: “En el texto poético de Santos López encontramos ecos de varias lenguas: japonés, indonesio, caribe o kariña” (s.p.). Medvedov realiza, a su vez, una traducción y comentario de este enigmático tejido lingual con que cierra el libro, el cual se articula al texto titulado “Visitación del poeta Vicente Huidobro”: el lenguaje del poeta como “pequeño Dios” es un arma de doble filo. En este sentido, las barajas son precedentes a cada canto, proporcionando con su fisionomía una maniobra de montaje con lobos, el Ojo de Horus, Arthur Rimbaud, Leonardo Da Vinci, la hoz y el martillo, la esvástica nazi, etc. El tarot como “Oráculo” pasa a simbolizar una narrativa alterna a los cantos, descifrándolos desde una línea histórica y ancestral.

En cuanto a las apropiaciones mencionadas en las notas finales, estas transitan por la obra de Sor Juana Inés de la Cruz, José Emilio Pacheco, William Blake, Ezra Pound, Jorge Luis Borges, un hadiz profético y, como ya mencioné, el *Poema de Gilgamesh*. Ahora bien, desentrañando a fondo esta “estructura” y “organización”, vemos que la inclusión de otros materiales que parten de lo literario e histórico hasta los “papeles” entregados a Santos López instaura un ejercicio curatorial. Sin embargo, como expresa Rotenberg: “La poesía, donde sea que se encuentre entre los ‘primitivos’ (literalmente *en todas partes*), implica un sentido extremadamente complicado acerca del empleo de materiales y estructuras. En todas partes implica la manipulación (fina o tosca) de múltiples elementos” (ROTENBERG, 2010, p. 94), y en el caso de *Canto de luz negra* estos elementos participan como un caleidoscopio simbólico de hibridación cultural y semántica mágico-religiosa.

Tenemos, entonces, un proceso de reescritura que compete los rasgos de una *etnopoética* sumada a la narrativa de imágenes –en un trabajo colectivo– de un tarot como telón de fondo, por la que se filtran diversas apropiaciones literarias, a la vez que una evocación a Vicente Huidobro y a Lewis Carroll que nos traslada al poema-cuchillo –el cual no deja de parecer también un mapa en su forma– translingüe con el que la obra termina.

Lo que ocurre en *Ayes del destierro* (2021), de la joven autora venezolana Sofía Crespo Madrid (1995), es un caso interesante de apropiación. La propia estructura del poema inicial es un diálogo directo con, en primer lugar, José Antonio Ramos Sucre, y luego con Rafael Cadenas y *Los cuadernos del destierro* (1960) –dada su situación de

exilio durante la dictadura de Pérez Jiménez– en clave femenina, allí la experiencia del exilio pasa a ser un reencuentro con la tradición poética, pero también una realidad palpable de la autora, quien vive desde hace algunos años en España. Cadenas se transforma, a partir de la estructura en prosa y de la construcción con tinte “surrealista”, en un molde de escritura anterior que atraviesa el reciclaje, la apropiación y el intercambio en un rastreo que va desde lo nominal a la “imitación” y, al mismo tiempo, “transformación” definitiva:

Yo pertenecía a un pueblo de grandes comedores de serpientes, sensuales, vehementes, silenciosos y aptos para enloquecer de amor.

Pero mi raza era de distinto linaje. Escrito está y lo saben –o lo suponen– quienes se ocupan en leer signos no expresamente manifestados que su austeridad tenía carácter proverbial. Era dable advertirla, hurgando un poco la historia de los derrumbes humanos, en los portones de sus casas, en sus trajes, en sus vocablos. De ella me viene el gusto por las alcobas sombrías, las puertas a medio cerrar, los muebles primorosamente labrados, los sótanos guarnecidos, las cuevas fatigantes, los naipes donde el rostro de un rey como en exilio se fastidia. (CADENAS, 1991, p. 45)

Yo pertenecía a una casta de mujeres dolidas, seducidas por el musgo y las voces del estruendo.

En nuestra sangre corría la enfermedad del olvido y aprendíamos a tejer en el aire, aunque para nadie. Todas sabían el significado de partir y de partirse, desde adentro. Todas atesoraban pequeñas cucarachas en los rincones.

Pero mi raza era de distinto linaje. Sabíamos hablar una lengua sin huesos. Yo concebía el amor dentro de las cavernas, entre la humedad y el silbido.

Yo no podía partirme. Entonces ya no pertenecía y ninguna mujer me pertenecía. Tuve que abandonarlas a todas. (CRESPO MADRID, 2021, p. 16)

Es importante aclarar que dentro de la tradición venezolana son pocas las veces que se ejercen este tipo de recreaciones; tal vez porque algunos poetas simplemente han seguido otros caminos, y no se ven como parte de una “tradición nacional”. De cualquier forma, la operación de Crespo Madrid no solo está cerrada a Venezuela, sino que se expande, de allí que el llamado “destierro” inicial sea un potencial tema de su ejercicio apropiativo. Sus referencias se manifiestan rítmicamente, de forma dilucidada e inteligente; funcionan como residuos que van siendo ordenados para la interpretación del lector. María Ángeles Pérez López atina en su prólogo cuando expone:

Y busca para decirse tantos caminos como podrían bajar de los pies de la poesía: poemas en prosa y verso, aforismos, diálogos de gran intensidad con Darío, Lezama, Aníbal Núñez, Roberto Bolaño o Juan Gelman (de quien se reescribe, con gran belleza, el poema “Confianzas”), tonos de lo popular y del silencio, postales de la memoria familiar. (PÉREZ LÓPEZ, 2021, p. 9).

Otros ejemplos que son importantes de mencionar son el poema “En el patio de las escuelas menores”, el cual referencia con una nota de pie de página a Fray Ruíz de León. Y es que, en efecto, la contaminación de otras tradiciones de distintas épocas es congénita al desarrollo de la obra. Por su parte, el poema mencionado por Pérez López de Juan Gelman toma mayores proporciones políticas que los iniciales referidos a la estructura prosaica de Rafael Cadenas, este texto que pasa de ser titulado “Confianzas” a “Desconfianzas”, y que no posee una referencia, sino que se espera una interpretación del lector, juega con la paradoja de la revolución, trayéndole a la apropiación un sentido meramente político, sobre todo si lo observamos con referencia a la situación venezolana actual. Aunque los textos iniciales toman el molde de Cadenas, por el tono surrealista hay algo que se extravía y que aquí llega a ser direccional, sin embargo, igualmente por tratarse de una transposición, su mecanismo es profundo, llegando a proporcionar una interpretación sobre el desarraigo:

se sienta a la mesa y escribe
 «con este poema no tomarás el poder» dice
 «con estos versos no harás la Revolución» dice
 «ni con miles de versos harás la Revolución» dice

y más: esos versos no han de servirle para
 que peones maestros hacheros vivan mejor
 coman mejor o él mismo coma viva mejor
 ni para enamorar a una le servirán

no ganará plata con ellos
 no entrará al cine gratis con ellos
 no le darán ropa por ellos
 no conseguirá tabaco o vino por ellos

ni papagayos ni bufandas ni barcos
 ni toros ni paraguas conseguirá por ellos
 si por ellos fuera la lluvia lo mojará
 no alcanzará perdón o gracia por ellos

«con este poema no tomarás el poder» dice
 «con estos versos no harás la Revolución» dice
 «ni con miles de versos harás la Revolución» dice
 se sienta a la mesa y escribe (GELMAN, s.p.)

me siento a la mesa y escribo
 con este poema no harás la revolución
 no dormirás el hambre
 con estos versos no dejarás de ser extranjera
 no vivirás el tiempo de a sorbos
 ni despertarás a la fecha en el pasaporte
 con este poema no desmentirás la revolución
 ni alcanzarás la palabra inocente
 con estos versos no podrás despedirte de nadie

ni besar a tu madre no tendrás asilo en la nostalgia
no conjugarás presencia o espera

me siento a la mesa y escribo (CRESPO MADRID, 2021, p. 39)

En efecto, en el libro la propia condición de desarraigo es la de una lengua extranjera que parece reiterarse en falta: “La lengua siente nostalgia y todo verbo es destierro” (CRESPO MADRID, 2021, p. 42). Es imprescindible resaltar que la apropiación se hace marcante cuando se trata de textos que tocan una condición de extranjería, de tránsito, de desplazamiento, como si esos propios movimientos, además de afectarle a la lengua y al lenguaje del poema, propusieran la posibilidad de tomar materiales ajenos para hablar de esta experiencia⁹.

Con *El silencio es una bailarina* (2021), Geraldine Gutiérrez-Wienken (1966) grafica una lengua en reparación imbuida en gestos apropiativos. La connotación primeriza: *el silencio es una bailarina*, no compete a una imaginaria “surrealista” ni mucho menos “incoherente”, sino a la opacidad de lo hermético como suma del tránsito. En efecto, más que la expresión del tránsito de un paisaje –que a veces se nomina como estacionario desde Bogotá–, o de un lugar específico, será la entrada a una “metamorfosis”, que pasa desde lo animal (pienso en el poema XII y la imagen de la “la polilla”) hasta una *traducción* algo “libresca” de los hechos, en la que señalaría las *fuentes* que aparecen al final como reescrituras, notas, ensayos, préstamos, apropiaciones, maneras de anclar un abordaje de *arraigo*, y que concatenan nombres como los de Edmond Jabès, Giorgio Agamben, Idea Vitale, Vicente Gerbasi, María Zambrano, Ingeborg Bachmann, Santa Teresa de Jesús o Anne Carson, cuya toma de posesión con respecto a la apropiación está más marcada, específicamente, en los textos: poema VI (María Zambrano, *Hacia un saber del alma*), poema X (Ingeborg Bachmann, *Malina*), poema XXIII (Santa Teresa de Jesús, *El libro de la vida*), poema XX (Anne Carson, *La*

⁹ En una obra más reciente, y posiblemente la más madura hasta la fecha publicada por la autora, *Aunque me extinga* (2024), Crespo Madrid ejecuta juegos relacionados con la tradición poética latinoamericana, a través de los nombres de autores como César Vallejo o Miyó Vestrini, como ocurre, por ejemplo, en el poema XII, uniéndolos, dando sentido a cierta extranjería y pérdida de folios, documentos, en su propia experiencia. Esto llega a ser muy llamativo, pues ya es una presencia autoral que, además, llega a identificarse con procedimientos que atañen a esta investigación, como es el caso de la obra de Beverly Pérez Rego y su obra *El hilo atroz* (2021). Sofía Crespo Madrid llega a declarar en una poética sobre su obra, aparecida en el volumen *Las mujeres en la poesía venezolana* (2024), que “Todos estos paisajes referenciados y referenciales no existen, viven en la memoria que he tejido con lenguaje. Iré en busca de nuevos cielos, pues me son dados. Así también las glosas, que trabajan por una y consuelan al mismo tiempo. No concibo la escritura sin la intertextualidad, parte de ese hilo atroz, como escribiría Beverly Pérez Rego” (p. 160). Más adelante referenciaré un texto escrito por la autora y la poeta Eleonora Requena sobre la obra de Pérez Rego.

belleza del marido y un ensayo narrativo en 29 tangos), provocando un reciclaje de fuentes en el cierre al lector, a la vez que una poética de la extranjería. A través de estas referencias, de los 35 poemas numerados del libro y de las tres adendas finales: “Partituras bogotanas [Carrera 13 / Calle 63]”, “Maneras de provocar” y “Pequeño incendios”, la lengua interactúa con dos herencias: una “chamánica”, “primitiva”, y la otra “violenta”, hija de la “barbarie” y de la “guerra”.

No pretendo decir, si acaso es el español o el alemán, alguno de los idiomas que yace separado en la figura de esta danza de un lado o de otro. Me parece, por el contrario, que es su coalición a través de la experiencia extranjera de la voz al oír su “idioma” la que pretende rehacerse desde el mero trazo de unas notas, puesto que la experiencia migratoria de los coetáneos, por ejemplo, se formula como biografía, reflejo y sentimiento de pérdida, aunque también como constatación del viaje. Por consiguiente, no es inadmisibles afirmar que la ya mencionada adenda titulada “Partituras bogotanas [Carrera 13 / Calle 63]”, es una reproducción anteriormente “cantada”, o que la voz, o, mejor dicho, la bailarina lingual, se mueve de *lugar* para expandirse fragmentariamente:

5.32h

aunque no quiera comprender cuanto hilo de Ariadna
es menester el laberinto

5.48h

si oyes tu idioma en calles nubladas
entre lo ambiguo y el canto
sostén el contraste

5.49h

en la naturaleza no existen los colores según Cézanne
solo existen los contrastes (GUTIÉRREZ-WIENKEN, p. 71)

En virtud de ello, estas “partituras”, en tanto cartografías expresivas, nos hacen como lectores retroceder al poema VIII:

Si oyes tu idioma en Bogotá o en Berlín. Sereno
camina junto a él
huérfano mutilado marginal – resiste. Sostén
el relato de una
nuestra realidad es un accidente intacto. Sobreviene
como una dicción tras otra
en una decisión. Si oyes tú. Se desigual la vida
divide
[...]
—Entonces tú ya no vas a decir más:
Guerra y paz
—No, nunca más

—Es siempre guerra. *Es ist immer Krieg. Es ist immer Krieg* (GUTIÉRREZ-WIENKEN, p. 23)

Allí, la manifestación de una “guerra” que atraviesa el extrañamiento y lo “huérfano” del sujeto y la historia, se figura materialmente por medio de la imagen de los corchetes y los puntos suspensivos (en otros textos será desde los paréntesis o los guiones). Esta deformación irá adquiriendo un síntoma agramatical, donde enlazará preguntas sugerentes a su sistema de signos. En este sentido, esta obra singular de tránsito lingüístico y extrapolación de continuas referencias posee un “quiebre del sentido, [que] remite a la muerte del campo mayor, que vendría a ser la agonía misma del proyecto nacional” (GOMES; LÓPEZ ORTEGA; SARACENI, p. 29).

Pienso especialmente en el “lo”, artículo neutro sobre cuya superficie la voz *escribe* intentando ser entendida:

Lo siento sin causa
 Lo, carece de significado cabal
 Lo, pequeño anfibio
 suelta musgo sobre verde. Lo
 está observando(me)
 monda mis nueces
 escoge apetito y cefalea
 Lo, perro guardián
 nostalgia objetos familiares
 Lo, mosaico roto a medias
 Lo, causa perdida
 los mordisquea muda de lugar
 el resto de los días (GUTIÉRREZ-WIENKEN, p. 37)

En tal movimiento, el trazo de una comunicación en retrospectiva se fusiona como fuente de cierre y experiencia histórica, y aquí me refiero, sobre todo, a poetas cuya imagen hace una clara evocación al exilio y al desplazamiento, como Edmond Jabès y María Zambrano, puesto que no están allí solo como metáfora, sino que adquieren una mayor fuerza si nos preguntamos qué “comunica” la lengua poética que los aglutina en su doblez y en su condición de cita, referencia, nominación. Esta lengua poética, entonces, se repliega en estos nombres y, en su proceder formal, es coreógrafa de la ficción que cada desplazamiento enarbola desde su quehacer literario e histórico.

Durante toda la obra percibiremos esta errancia de la lengua por su *contraste* entre espacios y recuerdos cifrados, por su perenne registro, por su bífida búsqueda en *cuadernos* y estaciones *traducidas*. No se trata de especular acerca de tal estructura como una poética solo flexionada al lenguaje, estaría lejos de serlo si entendemos que su *narratividad* viene dada por “tajos” *enigmáticos* que no sobrevienen como explicación de

los alrededores que la circundan y la circundaron. Estos “tajos” también van involucrándose con un *afuera* desde su “función” solitaria, a la vez que la sabremos llena de apropiaciones, notas y citas.

Con la aparición de *Magdalena en Ginebra, La concubina y otras voces de fuego. Poesía reunida* (2022), de la poeta Carmen Verde Arocha (1967), se hace evidente otra mecánica de la reescritura que atañe a una “variación” o “reversión” continua y propia entre los libros como sucesión. Su obra resulta, en muchos sentidos, mutable: sin ser necesariamente hermética, barroca o anhelante de “innovadoras” arquitecturas formales, no es del todo discernible en lo que explícita, pues el lector siempre está en transición bajo arquetipos que, dependiendo desde qué cultura sean extraídos como significante, podrían generar una gama de semánticas. Esto proporciona que su palabra esté en una “atemporalidad”, un juego “ritual” y una transposición geográfica. Hay, en sus poemas, “saltos” sucesivos en los que asistimos a una graduación especial, pero también mitológica-ritualista desde un cuadro en que el “yo” se deshace debido a esa constante intromisión de elementos. Como un atlas volátil, la voz se transfigura, cambiando sus máscaras en una “restauración”, “edición”, “reversión” y “variación”.

No obstante, no es apenas en esta transición sobre lo quiero hacer énfasis, sino también en una afirmación en la que la poeta reconoce a la propia tradición literaria como una “ancestralidad”, cuyo linaje pasaría por voces como José Antonio Ramos Sucre, Andrés Eloy Blanco, Fernando Paz Castillo, Elizabeth Schön o Enriqueta Arvelo Larriva en tanto “herencia”, a lo que seguidamente añade: “Nunca será una voz inédita porque uno siempre es la remembranza de otros, como diría Borges: que ya lo han soñado a uno, que ya sabían que uno va a estar aquí, continuando esa tarea. El alma se expresa a través de símbolos” (VERDE AROCHA, p. 530).

De tal manera que estamos frente a una propuesta estética que se reconoce en una tradición y que, sin embargo, se descentra en su hechura por no quedarse circundada en un ideario “nacional” dentro de las proporciones que enmarcan su obra, a la vez que, fuera de sus propios libros, Carmen Verde Arocha ha fungido de editora de voces como Juan Liscano, Rafael Arráiz Lucca, Eleonora Requena, Gina Saraceni, Blanca Elena Pantin, Edda Armas, Gabriela Rosas, Geraldine Gutiérrez-Wienken, Elizabeth Schön o Alejandro Sebastiani Verlezza, por dar algunos nombres, y que algo de esto podría tener que ver con esta idea de movimiento, cambio y “variación”.

Por ello, tanto *En el jardín de Kori* (2015) o en *Canción gótica* (2017) hay una gran inquietud por estas operaciones de “reescritura”, que tendrán como centro a la propia

edición. Por un lado, hay algo que me inquieta en la continua referencia a “versiones” de poemas que poseen el mismo título, donde consigo —desde una propuesta hermenéutica— hacerme una imagen de la “mano” de la editora; mientras que, por otro, se reitera ese tránsito entre lo local y lo universal, que el propio Luis Miguel Isava en el prólogo al texto expone.

Asimismo, no deja de ser interesante el componente político que Miguel Gomes (2022) en un agudo ensayo señala: “Las dimensiones políticas del ritual en Verde Arocha dejan de ser sorprendentes por esa razón, naturalizando el registro cada vez más habitual en sus versos de un malestar nacional. *En el jardín de Kori* lo hacía patente con sarcasmos esporádicos: ‘Estamos en Venezuela por si acaso’, pero en *Canción gótica* las dudas se disipan”. Y es justamente en estos dos últimos volúmenes donde son retomadas por la autora algunas estrategias textuales que atañen a los procedimientos de las llamadas “versiones”, que ya vienen desde *Mieles* (2003), como ocurre, por ejemplo, con el poema “La concubina (Primera versión)”, el cual aparecerá en *Canción gótica* (2017) como “La concubina (Segunda versión)” y “La concubina (Tercera versión)”, y cuya reducción es notable en decrescendo, estableciendo vínculos que, en un lector que se acerque a las obras de manera separada, generará intriga¹⁰.

Estamos hablando de una diferencia de publicación de más de una década entre un texto y otro; sin embargo, no siempre la operación de estas “versiones” se lleva a cabo de esta manera, incluso, dentro de la propia obra *En el jardín de Kori*, hay textos como “Temperamentos (Primera versión)” y “Temperamentos (Segunda versión)” que son casi disímiles, aunque aparezcan uno seguido del otro:

Temperamentos (Primera versión)

Ser una sombra tan tenue como el humo
Moverse con sigilo

Y que el ruido sea un ángel
un revoloteo de grillos azules
que a duras penas se pueda distinguir del amor

El amor con su collarín blanco
de lobo agotado y melancólico
con manos temblorosas
abre los ojales de mi vestido
y me levanta la falda hasta al borde de la cama

El ritmo nos cambia el temperamento

¹⁰ Esto también se hace evidente en otro poema contenido en *Mieles* titulado “Miel para un caballero (Primera versión)” que aparecerá, a su vez, reversionado dos veces en *Canción gótica*.

Los violines con sus melodías
que se cruzan unas a otras
soslayan la tristeza

¿Qué fuego es este?
Si lo toco se demacra

Hay fuerzas furiosas que forman el deseo
El deseo se apretuja se madura se exprime

En el bosque seremos suaves al palparnos
ansiosos por amar llamemos a los lobos
fieles a sus parejas
cuidan de sus manadas
afinan el apetito todo el tiempo
enseñan a enterrar los huesos
a lavarnos de adentro hacia afuera
Sebastián Bach templaba el sufrimiento
El cuerpo es lo último que hallamos al tocarnos (VERDE AROCHA, 2022, p. 170)

Temperamentos (Segunda versión)

Nombrar el agua sin hablar de su miedo

Aire y tierra insisten en forzar la culpa
al fuego hay que dejarlo intacto en su quebranto
sudor arena en la mañana
piedra dulce que cierra los ojales y las calas

La lengua se tizna al afinar

Dejemos la puerta abierta para templar el miedo

El temperamento aprieta transfigura
Es herencia

Corsé atado a nuestra sombra (VERDE AROCHA, 2022, p. 171)

El corte en la segunda versión es sugerente a la propia materia del poema. Si en el texto anterior la mención al elemento “fuego” (“¿Qué fuego es este? / Si lo toco se demacra”) hacía más alargados los versos y las estrofas, figurándose en los cuerpos como “fuerzas furiosas” que atraviesan el deseo; en el segundo texto, los otros tres elementos: “agua”, “aire” y “tierra” lo subliman: “al fuego hay que dejarlo intacto en su quebranto”. En efecto, es la distinción del “ritmo” lo que explicita la voz: “El ritmo nos cambia el temperamento”. Y aunque entre la sucesión de un texto y otro ambos de lejos parecen formalmente apartarse, su narrativa interior los concatena. Por otro lado, no es del todo casual la mención a Bach ni la articulación del verbo “afinar”: en el primer texto se “afina el apetito”, mientras que en el segundo es la “lengua” la “afinada” al “tiznar”, valga decir,

que esta se oscurece. No hay que olvidar que la propia raíz del término “temperamentum” posee una relación directa con palabras como “medida” y “tiempo”, claves para la producción rítmica. En ambas estructuras el diálogo es estrecho mediante una distancia que les es justa en una significación amparada al ritmo de los elementos naturales enunciados.

Además de estas “versiones”, en el libro *Canción gótica* se presentan otros nominativos que nos recodarían, inicialmente, a esta maniobra en decrescendo, como sucede, por ejemplo, entre los textos “Amarillos (Primera versión de una poética)” y “Amarillos (Segunda versión de una poética)”, o en el caso del texto “Halagos”, que pasa a llamarse en su seguidilla “Halagos (variación)”.

Una obra que ejerce un trabajo particular con las referencias y que merece digna mención es *Los hilos subterráneos* (2020), de Alejandro Sebastiani Verlezza (1982). La premisa de este texto es ser su hechura, quiero decir, no una desembocadura ontológica presentada en flujo al lector, sino el retajo como hechura. Su rastreo de materias orgánicas hace de la cimentación nominal una coordenada de lecturas y experiencias. Este libro dispone, en ejercicios íntimos, su umbral: “me dio por soltarle las fechas a mi diario del año 2011” (SEBASTIANI VERLEZZA, 2020, p. 9). Seguidamente, en la nota de entrada, el autor anexa que se trata de una “rapsódica confluencia” como “foto carnet”. Es decir: ¿un diario retratado en verso y prosa? A decir verdad, la pulsión de las formas aquí busca decodificar una poética subyacente, apropiativa.

Esta proporciona diferentes tipos de conexiones con trabajos anteriores de Alejandro Sebastiani Verlezza, en los que el ejercicio de la poesía aparece como migración de soporte, sujeto y lenguaje: *Posdatas* (2011), *Canción de la encrucijada* (2016), *Partir* (2018), a los que se suma el diario *Derivas* (2013) y, también, sus obras como artista visual. Los poemas en prosa de *Posdatas* (2011), cuyas letras minúsculas se van descomponiendo en artefactos sonoros en verso, mayormente trabajados en los dos siguientes volúmenes, solidifican la aparición intermedia de un testimonio de lecturas e imágenes.

Todo esto, de alguna manera, pasa a ser comprimido desde un registro formal de contenido en una reescritura. Así, la reconstrucción, la intervención y la transfiguración de ese *diario* anterior incluso al publicado en el año 2013, crean una idea de desestabilización. De este modo, es como si cada uno de los textos antecesores hicieran una contribución de miradas posibles; como si, acaso, la “foto carnet” fuera el centro del recorte, un collage de procedimientos.

La mixtura será, pues, la gran síntesis de la obra, que no solo convive en el juego de transposición genérica, sino también en las capas referenciales: el poema como encuadramiento cinematográfico; el poema como reciclaje de materias verbales; el poema como arquitectura urbana; el poema como figuración continua de la noción de taller, por donde son instaladas distintas citas, nombres y poéticas infiltradas, como las de Octavio Armand, Vicente Gerbasi, Igor Barreto, Alfredo Silva Estrada, entre otros. Estas poéticas ordenan los versos como grietas resonantes, mientras que los trazos en prosa llegan a parecer, algunas veces, marcos escenificados (entre paréntesis):

el centelleo
va cruzando
la zanja neuronal
desemboca en la glotis
y vaga
insomne
vuelto sonido
por las migajas del yo
*

(me inclino por explorar los instantes de esa otra vida, la interior, quisiera simplemente adentrarme en lo que Gerbasi llamó «documento de los sentidos») (*i sensi, i sensi, sempre i sensi*)

(SEBASTIANI VERLEZZA, 2020, p. 37)

Allí pueden ser vistas otras interferencias, como la referida a un taller con el poeta Igor Barreto, donde se comenta una traducción hecha de Tomas Tranströmer por Roberto Mascaró:

en el taller de Igor Barreto leemos al poeta sueco Tomas Tranströmer; se podría decir que es una poesía «diferente», con evocaciones en apariencia más sencillas, cerca de lo portuario; a veces hay paisajes solitarios, lacónicos; parece como si Tranströmer no se preocupara por «hacer poemas», así lo percibo desde la traducción de Roberto Mascaró; hay textos que parecen como salidos de su libreta, anotaciones de viajero, observador de experiencias interiores y psicológicas; en un despiste, se podría decir que los poemas de Tranströmer pecan de parques, pero no, siempre hay sorpresas guardadas, giros que cambian el curso de la percepción, algo así pasa en «Elegía»:

*Abro la primera puerta.
Es una gran habitación soleada.
Un camión pasa por la calle
y hace vibrar la porcelana.
Abro la puerta número dos.
¡Amigos! Ustedes bebieron la oscuridad
y se hicieron visibles.
Puerta número tres. Una estrecha
habitación de hotel.
Vistas a un callejón.
Un farol que reluce en el asfalto.
El hermoso residuo de las experiencias.*

(SEBASTIANI VERLEZZA, 2020, pp. 59 - 60)

Habría que ir, en definitiva, al libro *Superficies* (1980), de Octavio Armand, para observar cómo los paréntesis son presentados aquí en hilos, incluso en su autorreflexión incesante, ya no desde el ensayo, desde la poesía o desde el diario, sino a través de ese cúmulo en aras de una «foto carnet». Esto devendría, además, como el efecto producido de una identidad elidida en fragmentos traídos del español, del inglés y del italiano, cuya resonancia funge como raíz perdida. Una raíz de autotraducciones y ludismos lingüísticos (véase el ejemplo en la muestra de la *vita di Aldo Boldini*), de (*mínimas migraciones*) y de residuos que se numeran a través de meses, canciones y libros; una vida en tránsito donde lo literario se refunde en una ciudad borroneada de violencia.

El poema-foto sale a retratar(se) en su proyecto: un diario en verso que parece, en algunas ocasiones, un soliloquio propagado de anotaciones y escrituras en reordenamiento. Es, efectivamente, este reordenamiento lo que revela su lente de lectura: disposición de una onomatopéyica oralidad que aparece y se esfuma entre anécdotas mezcladas por distintos tramos, como si por un lado estuviéramos leyendo la experiencia de un día, y por el otro su traducción *poética*, comportándose como molduras y capas de un mismo cuadro.

En el fondo, el *diario* calca el paisaje similar a una sutura: “a veces encuentro paisajes agradables, como para perderse un rato en ellos, / autopistas, caminos sutiles, llenos de escaleras, pero suena el teléfono una y otra vez” (SEBASTIANI VERLEZZA, 2020, p. 21). Allí, el poema se dice a sí mismo “conversacional” en la coreada identificación de su movilidad: la ciudad Universitaria, el Guaire, Sabana Grande. Cada locación hurga la visión del *habla sola* que se prescribe en los fragmentos: “tengo tiempo queriendo atraparla/ es la multiplicidad de los lugares / por aquí siempre viene un Solo / ensimismado” (SEBASTIANI VERLEZZA, 2020, pp. 22 - 23). De esta manera, el *diario* yace como la plástica hechura en *otros*: “la leve intuición/ (en algo se parecen al collage) / estar ante la superficie / triza sobre triza” (SEBASTIANI VERLEZZA, 2020, p. 26), en tanto que la poesía su realidad sonora: “yo solo quiero / mezclar todas estas voces / sus conversaciones / sonidos volátiles / culos sobre sillas / interjecciones / todo en un solo centelleo / varias voces cabalgando sobre mi línea” (SEBASTIANI VERLEZZA, 2020, p. 23). Esta obra encara cada una de estas posibilidades, fluctuando una mixtura a ser explorada como un rasgo de la poesía venezolana actual a través de la apropiación, la mixtura, el collage y lo transgenérico.

El Libro de la Muriente (2020), del joven poeta Rogelio Aguirre (1997), explora temas donde la apropiación toma partido como ejercicio político, incluso desde su figuración como documento u expediente. Aguirre se vale de temas como el tráfico de la gasolina en la frontera colombo-venezolana, abordando el personaje de la Muriente, especie de máscara desfalcada y violentada en el medio de los textos, que será llevada a un juzgado. Durante la obra somos partícipes de una continua sensación de ahogo a través de un paisaje en ruinas, en el cual la voz ostenta una continua percepción de falta y de carencia, al mismo tiempo en que la frontera, lejos de ser un borde imaginario de aviones y aeropuertos, se planta en un límite geográfico material, térreo, donde el sujeto cruza debido a las fallas de una utopía deshecha en busca de supervivencia y de productos básicos.

Para ejecutar el entramado, Aguirre transpone, apropia y reconstruye textos a partir de diversos materiales que van, por ejemplo, desde los poemas del venezolano Eugenio Montejo, hasta los del peruano Javier Heraud y su afamado texto *El río* (1960), en tanto experimenta con moldes jurídicos como el expediente para la armazón de un juicio que no escapa de lo literario, desdibujando límites discursivos. Así, un poema como “Adiós al siglo XX” de Montejo es aquí apropiado, desmontado y reversionado como “Caliche” –piedra calcinada en el barro–. En el centro de tal transposición, la voz se traviste para cruzar la frontera, evidenciando la sintomatología provocada por la violencia estatal a los cuerpos, y poniendo en clave una lengua-esquizoide que trae a reminiscencia otros poemas de Montejo como “Setiembre” o como “Islandia”:

Soy la misma de ayer,
cerrojo en mano, jaula de septiembre,
la misma de ayer, doctor,
la cartógrafa de la Catorce,
la heredera de esa costumbre de trazar
páginas con la muerte.

Son mis radiantes años en versos,
ramas tipificadas a orillas de una plaza,
Ley severa, doctor, Ley amada como Islandia,
su semblante roto alejado de mí.

Fantásiosa sombra oriental,
aunque el sol no parta esperanzada cierro mis ojos,
contemplo el horror de este mundo:
acuosas bolsas amontonadas en aceras
donde reunimos pimpinas,
donde cultivamos flores fétidas,
espesas como el hedor de otro vertedero.

Mocos y lágrimas hunden mis párpados
antes de que arribe la Montaña visionaria,
de que se me inflamen los ganglios
y ponerme la peluca no pueda.

Desconozco la hora de llegada,
me distraen sus palabras,
sus pétalos intactos,
sus falsas gotas escurridas,
los focos, las luces,
alumbrada semejante soy siempre
no sé cuándo naceré,
nada alcanza en este mundo.

Voy con mis cordones desamarrados,
la nariz ensangrentada, el asfalto,
católica caminata.
Adiós cautivo doctor,
por los siglos que pasaron pude reconocer
la calle Stalin, la calle Freud,
presurosa soy La Muriente,
recojo testimonios de madres,
de padres abortos.

Yo cruzo la calle Marx como una frontera,
sentenciada bala lagrimal, tuertos mis ojos,
arqueadas melodías estremecen el ritmo de mi zapateo.

Ahora no cabe más soledad,
los míos descansan
en la tierra que abandono,
sueñan marchitos
entre trago y diluvio. (AGUIRRE, 2020, pp. 7-8)

La denominada “calle Marx” vendría a hacer frente al fracaso como una escisión secular y utópica, a la vez que el cuerpo zapatea, trayendo evocaciones a las poéticas de Néstor Perlongher o de Carmen Berenguer, en medio de una pudrición que a lo largo del libro se constatará en imágenes que descarnan una barbarie donde palabras como “moscas”, “vómito” o “vertedero” son centrales en la atmósfera. Los poemas constituyen, de este modo, una periferia en que se “labura” desde oficios ilícitos, y donde la *Lex* es norteadora por figuras como vacas, camiones, grifos quebrados y un vaivén de sujetos en tránsito en los que yace expresamente el tráfico de gasolina como una actividad ejercida, incluso, por menores de edad, y donde la apropiación como ejercicio literario le sirve de espejo a este paisaje en deterioro:

verás venir la pimpina, el colmillo,
verás crecer la fuente,
verás alimento, verás plata y encerrada asfixiarás,
you'll be like a blind person watching a silent movie, dice Simic,

sentado en la acera con otras bestias municipales
hablando de números y familia.

Los niños vivirán atados a la camioneta, con suerte a la gandola,
tus hijos tragarán octanos para acallar gastritis,
tú misma serás ciega, tú misma en oferta aceptarás un hogar,
ya sin fieras, sin pasos, sin olores,
blanca, negra,
impaciente bajo tierra. (AGUIRRE, 2020, p. 19)

Esta exploración siempre se verá amparada por figuras poéticas introducidas en las partituras, como ocurre aquí con Charles Simic, o en otros tramos con Sylvia Plath, Roberto Piva, Olga Orozco o Sara Uribe, esta última clave para entender el proceso de transfiguración del documento jurídico en el cierre final de la obra y el montaje de textos en su continua referencialidad. En verdad, el gran leitmotiv es la lectura del folio de sentencia del personaje de la Muriente, que a mi modo de ver es un “camuflaje”- “maquillaje” –en la acepción de Severo Sarduy– de la voz que deglute y apropia. En virtud de esto, la Muriente es el lenguaje mismo ataviado de las mixturas entre literatura y derecho, donde los símbolos en simbiosis ganan y pierden significado en la utilización de algunos nombres-prótesis para balbucear lo indecible de un espacio rural dentro de la poesía venezolana contemporánea, donde lo urbano no se asoma, como tampoco un lugar idílico al cual regresar. *El Libro de la Muriente* apropia elementos literarios dentro de la elaboración de un expediente jurídico, lo que es interesante para observar la figura del autor en el poema y su función como un entramado casi incognoscible, pues mientras se “sentencia” hay, por otro lado, la búsqueda de una composición coral para reunir los restos de una frontera quebrantada.

Una obra muy llamativa e interesante cuando se trata de pensar la figura de la función autor es *Parasitarias* (2020), de Alejandro Castro (1986). La ejecución de la intertextualidad con evidentes operaciones apropiativas demuestra, en primer lugar, la tachadura literal del nombre de los autores apropiados, a la vez que el autor va construyendo algunos textos con ciertos aires a los estilos de quienes apropia. De esta manera, Castro logra emular y poner en marcha una máquina de parodias u homenajes, los cuales se van cruzando con las dinámicas textuales que ya le son características a *Parasitarias* por sus rasgos resguardados en una lengua de juegos científicos.

En verdad, el nombre es propicio a esta recolección de minucias que se van desalojando desde las partituras tomadas, en palabras de Gina Saraceni, Castro “inventa un grado cero de la lengua, una lengua con barro, lengua murciélaga y parásita [...] que mezcla carne, biología, llagas, literatura, que se come a sí misma para sonar como suena

un grito dentro de una caverna” (2020, s.p.), y cuyo juego con el área de las ciencias potencia aún más esa reconstrucción hecha a partir de otras voces, donde veremos los nombres de Antonio Gamoneda, Luz Machado, Emira Rodríguez, Joan Manuel Serrat, William Shakespeare, Vicente Huidobro, Luis de Góngora, Pablo Neruda, Jorge Luis Borges, entre otros. En efecto, estos nombres que aparecen tachados llegan a explicitar también algunos fragmentos en cursiva que acompañan a los textos de Castro, quien va creando con la partitura ajena. El tachado ciertamente es atrayente, pues al mismo tiempo que representa una anulación, es también una forma de llamar la atención sobre la imagen del nombre de autor, véase por ejemplo que ocurre con Juan Luis Martínez y la tachadura de su propio nombre en *La poesía chilena* (1978)¹¹. A su vez, los propios títulos de los poemas son sugerentes a cuál fue el texto apropiado, y estos van acoplándose en este lenguaje de naufragios.

Pienso que a la articulación de este paisaje isleño y de esta lengua de cuevas que propone Alejandro Castro, se suma una exteriorización apropiativa, en un sentido material, por medio de la “función autor” tachada, concretando con ello una forma de apropiar que se dimensiona en las propias lógicas del libro. En verdad, hay en la succión de las bacterias, en lo animal y en lo mineral como absorción de los cuerpos, una metáfora a la absorción de las palabras ajenas. Un ejemplo de ello es el poema “Embriaguez de la muerte”, homónimo al de la poeta venezolana Luz Machado, en el que puede leerse, además, una cierta presencia anterior del poema de Machado, que es bastante extenso y que es uno de los más reconocidos de la autora dentro del canon venezolano. Aquí la direccionalidad de la voz va a una “Cueva”, quien será receptora, y a quien se le pedirá “restos”, o incluso un “cadáver”. Ante la proposición temática del poema de Machado y la voz del amante, parece haber quiebre, incluso un “alfabeto despiadado”. La “casa de piedra junto al mar” y su fábula mineral en la que dos cuerpos se desintegran en tal recinto, en la voz de Castro ya nace como “Cueva” para carcomer. Si observamos estas alegorías desde un punto de vista textual, “residual”, sumado a la tachadura del nombre de Machado, la expansión de la voz es una contrariedad, a la vez que una continuación, de

¹¹ 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. El tachado como figura autorial: Juan Luis Martínez y Juan de Dios Martínez –juego heteronímico también trazado en *La nueva novela* (1977)– 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 y de alguien que está buscando un espacio en la tradición, o viceversa.

allí que la tachadura no sea apenas un gesto, sino una representación de los mecanismos de la escritura al ser apropiada mediante la firma y lo que esta sopesa, pues mientras aparece, por ejemplo, el nombre de Machado tachado, también algo del de Castro se reafirma como un juego de homenaje:

Vete, húndete, sé grieta apenas, un agujerito
cada vez más pequeño y mezquino.
Yo cuidaré el rencor y la noche,
tengo un corazón pletórico,
no conozco la muerte ni le temo.

Vete tranquila, Cueva, déjame a mí.
Dame los restos, haré con ellos una casa de piedra,
un templo que sobreviva mil años,
donde vayan a peregrinar los amantes desgraciados,
los que no tienen patria ni lengua ni fe,
los que no creen en nada ni en nadie.

Dame el cadáver, yo lo cuido, lo embalsamo,
lo untaré de yerbas antiguas, lo cubriré con un trapo
que llamarán sagrado y hará milagros.

Dame a mí lo que no entendiste, yo me encargo,
escribiré en tus paredes un alfabeto despiadado,
jeroglíficos sencillos para nuestra estirpe maldita.

~~Luz Machado~~ (CASTRO, 2020, p. 64)

Finalmente, hay dos obras que concatenarían, hasta cierto punto, su perfil con lo ocurrido en el *Diario de John Robertson* (1996), de Blanca Strepponi, por tener estrecha relación entre lo histórico y lo literario, aunque cada una en su justa medida por caminos y formas distintas: una es *Welserland* (2021), de Víctor Manuel Pinto (1982), y la otra *Nuevas cartas náuticas* (2022), de Adalber Salas Hernández (1987). Sin duda, se trata de las obras más maduras que han ofrecido hasta ahora ambos autores. No es de extrañar que la apropiación esté en el medio como un enriquecimiento referencial, acaso una propia piratería lúdica de la experiencia histórica, la desposesión y la ironía. Por un lado, *Welserland* hace de la crónica de las Indias y de sus registros un soporte de habla, a la vez que por otro transfigura y superpone tiempos y personajes. César Panza (2022) en su ensayo “Aufhebung. Sobre Welserland, de Víctor Manuel Pinto” expone:

Welserland entonces podría tratarse sobre cómo la pura geografía y el paisaje americano distorsionarían mediante poderíos telúricos el temperamento, en vías de ascenso y depuración, del espíritu del pueblo alemán; un breve episodio en donde lo real arrollaría a la razonable, un impasse donde lo civilizado degeneraría en barbarie, como si el espacio liso e inmaduro, física y políticamente, de América hubiese embrujado y corrompido la estriada vitalidad, casi moderna, de estos banqueros de Augsburg, en

ese aspaviento nómade que implicó su gobierno sobre la provincia de Venezuela durante unos oscuros diecisiete o dieciocho años. (s.p.)

A la vez, Panza expresa que el hilo que conduce la obra está entramado entre los años 1528, 1561, 1817, 1821 y 1902, y que es allí donde habrá un diálogo entre el “Nuevo Mundo y el Viejo Mundo”: “Su inicio cuenta desde el arribo de los europeos, cuenta alguna de las conmociones españolas, pasa por la unificación británica del sistema colonial, luego por el estallido y reacomodo independentista, hasta la extraordinaria traslación de la hegemonía político-económica hacia el foco norteamericano” (PANZA, 2022, s.p.). En este sentido, se trata de una poética histórica, de exploración y de parodias verbales. *Welserland* debe verse lejos de la “imitación” y es, pensando en sus apropiaciones, la instauración de una poética que se vuelve más antropofágica, caníbal, y menos “influenciada”, en tanto lo referencial no decae en una firma, sino en un movimiento abrupto de cambio, actualización y reescritura de la historia a partir de la violencia colonial. El documento se transforma, de esta manera, en una especie partitura apropiativa —el dato, la fecha, el nombre— creando con ello una especie de collage de ciertos personajes y acontecimientos —reales o ficticios— de la conquista de América, de la Guerra de Independencia o de mitos populares —indígenas y de la tradición oral— que tienen como centro la historia venezolana de distintos períodos:

De ciertos flujos de escritura no se puede esperar verdad literal, no importa si se presenta como crónica o ensayo; así como tampoco puede relegarse al poema o al drama al terreno del puro código alegórico, universos de la simbología o exposición de la intimidad. Y es en este particular donde *Welserland* es singularísimo en una especie de bribonería estilística o de sagacidad transgenérica, precisamente en época de posverdades y propaganda: las formas que toman sus textos no son estables, mutan a gran velocidad. (PANZA, 2022, s.p.)

Para su desarrollo, Pinto recurre a diversas técnicas de hechura que pasan por bloques en prosa, los cuales imitan el “tono” histórico de ciertos documentos, a la vez que son desacralizados, incluso con una pulsión erótica, mostrando una pizca “humana” y menos “momificada” de la historia; aunque todo esto con un lenguaje propio, que procura actualizar los arcaísmos sin dejarlos de lado, “construyendo un género transverbal, transgénero, translingüístico, transtemporal en el que la prosa y la poesía, el archivo y la imaginación, la historia y la reescritura, la tradición popular venezolana y la historia de la colonización europea” (SARACENI, 2022, s.p.). Las apropiaciones abundan en la obra, aunque estas no siempre se presentan de forma directa, por lo que su procedencia emula de alguna manera la piratería o el saqueo como una maniobra estética: de esta forma podemos estar atravesando fragmentos reescritos desde José de Oviedo y Baños, o un

poema como “Jokili con tambor”, que tendrá una estructura y sonido similar al poema “Pesadilla con tambor” –escrito cuando Andrés Eloy Blanco estaba en prisión durante el régimen de Juan Vicente Gómez–, solo que los personajes insertados serán “Carlos V”, o “Nicolás El Barrabás”, por ejemplo, transponiendo los tiempos y dejando el “oro” como una materia oscura por la que se corrompe y se ejerce la violencia. Asimismo, un poema como “Der Führer”, trabajará para serle “contrario” al tan citado poema del canon venezolano *¿Duerme usted, señor presidente?* (1962), de Caupolicán Ovalles. Esto puede verse de desde su frase inicial, la cual es antónima al poema de Ovalles:

Mein Führer asesino nunca duerme.
Mira flores rojas en su palacio blandiendo solo su sica peruano,
bebiendo solo su sangre santera.
Der Führer realmente come flores.
Fuma sus capullos secos & piensa al lanzar al aire una morocota
de la olla al final del arcoíris de los partidos ya aniquilados (PINTO, p. 262)

No obstante, hay, por otro lado, un diálogo estrecho con otro texto de Ovalles, *Elegía a la muerte Guatimocín, mi padre, alias el Globo* (1967), procurando otras maneras de establecer conexiones con la tradición que no sean reiterativas, véase el verso: “Mein Führer ebrio es lo mejor que he visto”, en comparación con el de Ovalles: “mi padre ebrio es lo mejor que he visto”. Son destacables, además, la reescritura del Acto V, escena II, de Otelo, o la reescritura al libro *Alector y Bethilde (dos colegiales)* (1976), de Pedro Luis Hernández, titulada como “La virgen Elvira”. Estas referencias se refunden en la narrativa de *Welserland* y, seguramente para un lector del área histórica, habrá muchas más, como por ejemplo los trechos –algunos directamente tomados de la correspondencia de Páez con Bolívar– reunidos en la obra bajo el nombre de “Bizarro”, cuyo diálogo se enmascara entre los personajes Aquiles y Quirón. De esta manera, quien se presenta como autor en *Welserland* es una lengua que deshace el discurso histórico y lo expande, lo actualiza y lo disemina por otros recovecos, a la vez que intenta deglutir en el acto de apropiar la “letra” y una serie de “formas” que van hasta el diseño editorial, conjugando el blanco y el negro, la prosa y el verso. *Welserland* es, sin duda, una de las obras que más ha hecho práctica del proceso apropiativo dentro de los últimos años en la poesía venezolana, de allí su complejidad y su dificultad para el lector.

Por su parte, Adalber Salas Hernández ensambla en *Nuevas cartas náuticas* (2022), a partir del tópico del mar, una serie de procedimientos donde la apropiación es central y donde, además, hay un cierto translingüismo conjugado a una tradición culta. La revisión de Salas Hernández está elaborada como un arqueo de occidente, cuyo norte

procura un significado universal. Así, lo histórico es nominado para ver qué tantas facetas posee el mar en su “traducción”, “derivación”, “variación”, “recolección”. De esta manera, Salas Hernández versiona a Ovidio, a la vez que habla, por ejemplo, en un poema siguiente, de cómo es el mar para los kariña, etnia indígena venezolana. Lo interesante es que, en la seguidilla de textos, por muy lejanos que parezcan en su tradición, estos van acoplándose, pues el mar funciona como conductor mayor de los mismos. Miguel Gomes (2022) señala acerca su condición transgenérica:

En lo que atañe a sus aspectos más visibles, el volumen se presenta como un recorrido por autores clásicos o modernos, occidentales o no; una miscelánea que, gracias a alusiones, citas, traducciones, paráfrasis o parodias, incluye a escritores tan variados como Mark Twain, Isidoro de Sevilla, Plinio el viejo, Pero Vaz Caminha, Pigafetta, Coleridge, Virgilio, Camões, Patrick Lafcadio Hearn, Olaudah Equiano o Amiano Marcelino. A la par de poemas líricos, épicos o tragedias, encontraremos manuales, tratados, crónicas, noticias, documentos jurídicos o transcripciones y glosas de mitos amerindios. (GOMES, 2022, s.p.)

A su vez, Gomes menciona la relación de esta postura historiográfica a partir del proceso ejecutado por Blanca Strepponi. Asimismo, la superposición temporal es una metáfora de la propia condición nómada de la escritura, esta solo va deslastrándose entre los poemas que pasan de bloques en prosa al verso, de la traducción a una nueva dicción entre versiones continuas; esto puede verse claramente en el poema “Qui periit, non periisse potest”, de Ovidio, donde el autor inicia el texto directamente en latín a medida que va traduciéndolo al español, ejerciendo una costura lingüística, lo que deja a todas luces el ensamble:

Me miserum, quanti montes voluntur aquarum!
Iam iam tacturos sidera summa putes.
Quantae diducto, subsidunt aequare valles!

[...]

Nam modo pupúreo vires capit Eurus ab ortu,
ahora Zephyrus sero vespere misus adest,
ahora golpea gelidus Boreas bacchatur ab Arcto,
ahora Notus arroja su frío a la reyerta.
El piloto está perdido, no sabe cuándo navegar
con el viento, cuándo virar. Su arte está
pasmado ante estos males. Estamos acabados:
no hay esperanza de salvación.
Una ola me empapa el rostro,
el agua casi arrastra el grabador
en el que justo ahora hablo.
El mar oprime mi espíritu. (SALAS HERNÁNDEZ, 2022, p. 44)

La antigüedad de algunos textos, provenientes de diversas lenguas que pasan por el latín, el portugués o el inglés, hacen de la lectura una manera de “nado” y de “braceo”. La experiencia de la lectura como un gran pastiche, donde la traducción está en el centro –y no de casualidad, teniendo en cuenta la labor como traductor de Salas Hernández–, producen una cierta rareza entre la reiteración de sus fuentes, que se presentan al lector entre paréntesis antes de los poemas o fragmentos apropiados. En efecto, Salas Hernández se vale de un papel de autor-curador (VILA-FORTE, 2019) para la producción y unión de esta serie de textualidades que yacen como trechos, fragmentos que unidos “traducen”, como expone Miguel Gomes, en clave de *ready made*, poniéndolo en diálogo con Oswald de Andrade¹².

En virtud de esto, obras como *Welserland* y *Nuevas cartas náuticas*, cada una a su manera, en su transposición historiográfica y en sus modos de apropiar, vendrían a fundamentar otro tipo de autor dentro de la tradición poética venezolana de inicios del siglo XXI: aquel que busca mitos populares, obras literarias clásicas, géneros menores, registros del pasado colonial, para constituir su obra. Si bien, por un lado, Víctor Manuel Pinto hace de la apropiación un proceso más “gestual” y más acentuado en lo oculto, en la referencialidad que yace secreta, Salas Hernández se muestra al lector desde su posición como traductor; ambos constituyen un paradigma del trabajo con lo histórico singular y novedoso.

Como es posible contrastar en este recorrido, a partir de los casos expuestos de algunas obras, existe una corriente subterránea de ejercicios apropiativos dentro de la

¹² En una entrevista realizada por el propio Miguel Gomes a Adalber Salas Hernández, a propósito de otro de sus libros [*a love supreme*]. *Shakespeare: variaciones* (2018), publicado cuatro años antes de *Nuevas cartas náuticas*, que funciona también como un llamativo caso apropiativo y digno de mención, el autor explica acerca del acto de la elección de traducir a Shakespeare: “Shakespeare como sinónimo de lo literario, de lo inamovible de la literatura. Entonces la tentación de traducirlo y retraducirlo, de versionarlo y envenenarlo, se hace irresistible. Reescribir a Shakespeare es una manera oblicua de dialogar con la tradición poética venezolana, de apropiarse de él desde ella, de contaminarlo con una lengua que le era enteramente ajena” (SALAS HERNÁNDEZ, 2018, s.p.). Este enunciado deja en evidencia la práctica de Salas Hernández con el poema y con la traducción, siendo el mismo traductor, entre otros, de Marguerite Duras, Antonin Artaud, Charles Wright, Mário de Andrade, Hart Crane, Pascal Quignard, Mark Strand, Lorna Goodison, Louise Glück, Yusef Komunyakaa. El encuentro, como vemos, con esta apropiación, o esta poética que traduce en clave musical, hacen de la obra un trayecto continuo, translingüe; su brújula es la de figurarse al poema traducido, versionado y “variado” como un *jam*: “La idea de tomar algunos sonetos de Shakespeare y traducir cada uno numerosas veces se sintió como una suerte de jam, como si estuviera tocando improvisadamente con un fantasma, con el espectro que había escrito los poemas sobre los cuales yo ejecutaba variaciones” (SALAS HERNÁNDEZ, 2018, s.p.). De allí que la variación se sume como una columna vertebral del texto, a la vez que la traducción busque estar en la posición del acto creativo y recreativo de manera continua: “En mi caso, [*a love supreme*] puede ser leído, entre otras cosas, como una larga carta de amor al oficio de la traducción” (SALAS HERNÁNDEZ, 2018, s.p.), lo que dejaría a la lengua en una suerte de tránsito en ese devenir, fluir de las variaciones: “[*a love supreme*] es el pasaporte que certifica que soy un ciudadano de Babel” (SALAS HERNÁNDEZ, 2018, s.p.)

poesía venezolana, la cual pasa por el pastiche, la traducción, la reescritura, la forma como homenaje y parodia, hasta llegar a libros donde se listan referencias o se constituyen autorías plurales; es justamente desde allí donde busco observar los poetas a analizar, teniendo en cuenta que algunos de sus contemporáneos también ejercen la apropiación.

La traducción, la reescritura y la interacción con otras lenguas y lenguajes será central, como también la extranjería, es así evidenciable en Verónica Jaffé, Luis Moreno Villamediana y Beverly Pérez Rego, como fue también evidenciable, desde inicios del siglo XX, en los pilares Luis Enrique Mármol y Salustio González Rincones y, yendo un poco más atrás, en Andrés Bello, puesto que la apropiación se tornó una práctica que operó hacia dos ejes: la traducción y el pastiche, este último en un sentido fragmentario, a forma de crítica u homenaje. Luego, más recientemente, aparecen obras de tinte histórico, cuya lúcida observación al pasado genera una diferencia en la forma de apropiar desde el formato, registro y exploración (la crónica de Indias, la crónica de viajes o el diario); en otro sentido tendríamos un coro de voces traídas de la tradición literaria occidental, cuyas firmas yacen allí como autoría plural. Por otro lado, se ejerce también la construcción desde el testimonio, como también desde la traducción y la recreación como unción. E incluso existe una cierta aproximación a una forma de bibliografía creativa, en aquellas obras que realizan la inclusión de listas de referencias. Además, las firmas alcanzan una potencialidad elocuente para crear diálogos con otras tradiciones poéticas, emergiendo una dislocación con respecto a lo que podría definirse como “venezolano” en plena globalización. En síntesis, el camino de la apropiación dentro de la poesía venezolana es errático, en el sentido en que no busca una obra simétrica, cerrada a una autoría específica, sino que se abre a la diversidad, a lo nuevo, convocando otras maneras de hacer poesía, en especial cuando se trata de una relación de esta con la traducción, no solo de una lengua a otra, sino de una experiencia extranjera.

CAPÍTULO III:

VILLAMEDIANA: EL MONTAJE TRANSLINGÜE

3.1 Apropiaciones nominales, digestiones verbales

La poesía de Luis Moreno Villamediana escapa de definiciones simples. Sus operaciones atraviesan ejes temáticos poco comunes, envueltos en lo simbólico y lo formal, que provocan tensiones con aquello que se entiende por “estético” dentro del discurso poético. Desde *Cantares digestos* (1996), el autor arroja una serie de figuraciones del cuerpo, donde este como materialidad es mostrado desde la excreción, lo grotesco y lo disforme. Esto acaba por afectar, a futuro, parte de su obra en tanto estructura como representación fragmentaria. Este libro inicial es clave para pensar lo escatológico como una desfiguración sintáctica, a la que tanto ha aludido el autor durante parte del acervo de entrevistas que veremos más adelante.

Cantares digestos se aleja de la poesía meramente cotidiana de los años 90 en Venezuela, presentando una observación particular del sujeto hacia sí mismo en la que, fuera de un narcisismo, hay una parodia, un cierto humor que se fuga entre aquello que “suda”, se desprende y es, en muchos casos, “cochinada”, como expresa el autor en el texto “Retrato del hombre ligeramente sucio”. Así, Moreno Villamediana coloca al lector en una posición incómoda frente al poema como supuesta condición límpida, despojada de un discurso reverencial de la poesía, acaso más amparado en los desechos de un cuerpo que se va elidiendo: “esta gripe de dos días, / estos mocos que más que mi nariz / son hoy mi unión...” (MORENO VILLAMEDIANA, 1996, p. 9). En cuanto a la estructura de los textos, estos se presentan de manera puntual; escritos en letra minúscula, la mayoría no pasa de una página. Por otra parte, la personalidad elegida a través del sujeto es una especie de avatar del autor, llamado “Luis”¹³, el cual aparecerá a lo largo de la obra.

En tal entramado, la defección del cuerpo es uno de los ejes principales. Podría decirse que es un hilo conductor al que el autor no solo aspiraba en la escritura de esta obra, sino sobre el que también reflexionó más allá del poema. Así puede verse en el

¹³ Es interesante revisar los cambios de estas de voces a las que se refiere el autor en sus obras, “Luis”, como veremos, pasará en tanto sujeto a ser “El Tipo”, e incluso a ser apenas “Sujeto”. Esa disociación del autor a la subjetividad es también una forma de expresar los códigos del poema como hechos inciertos, los cuales pueden manifestarse siempre desde diversas formas.

ensayo “La poesía escatológica” (2016)¹⁴, donde Moreno Villamediana se aproxima a Shakespeare, a Catulo, a Charles Baudelaire, a Archie Randolph Ammons, e incluso a un poeta más cercano a la poesía en español como lo es el mexicano Eduardo Lizalde, para constituir una serie de notas a partir de textos de estos autores. En los ejemplos elegidos, aquello que se muestra como excrecencia, desfiguración y cambio de paradigma con los códigos de la “belleza” sufre un desvío donde el discurso poético queda, hasta cierto punto, huérfano de sus posibilidades más comunes. Esto es claramente perceptible desde el primer párrafo del texto, donde es comentado el soneto número CXXX de Shakespeare:

En el espléndido conjunto de los sonetos de Shakespeare, el número CXXX parece indicar una novedad no menos luminosa. Dentro de esa colección de apasionada sintaxis, ese preciso poema nos conmueve por su declaración de amor franco y curado de mistificaciones. Desde el primer verso, Shakespeare nos pone en vistas de su confesión: los ojos de su dama en nada se parecen al sol; sus labios son menos rojos que el coral; su seno es grisáceo, a despecho de la blancura de la nieve; su cabellera es una negra alambrada; sus mejillas no tienen el color de las rosas de damasco; su aliento no tiene la delicia de algunos perfumes; y, sin embargo, el poeta la ama tanto como aquél que encarezca semejante anatomía con falsas comparaciones. (MORENO VILLAMEDIANA, 2016, s.p.)

La construcción de este análisis abre varios caminos para comprender de qué se trata aquello que es entendido aquí como “poesía escatológica” y cómo esta puede ser una columna vertebral en la revisión de *Cantares digestos*. Y es que, bien lo expresa el autor: “La tradición occidental nos había acostumbrado a glorificar lo que de antemano recibía los más favorables adjetivos: «bello», «armónico», «sublime», «digno»” (MORENO VILLAMEDIANA, 2016, s.p.). De esta forma, Moreno Villamediana explica a través de estos casos cómo el funcionamiento del lenguaje puede dimensionar una morfología distinta, otorgando otras ontologías a esos cuerpos relegados o no amparados en los cánones de la belleza, que serían los propios de la representación estética dentro del espacio literario. Si bien Moreno Villamediana reconoce partir de cierto lugar “pasional”, se asienta más a una “apología del chiquero” para dar como resultado otra estética:

El que yo haya tomado ese peculiar enfoque de la pasión es, por supuesto, metonímico, forma parte de la apología general del chiquero (para usar una frase comprimida). El saludo sin remordimientos a la degradación física inaugura una exposición más amplia de las pequeñeces y las ruinas. No me refiero a la intervención en el poema de elementos convenidos prosaicos (Dante que menciona el culo; John Donne, el mareo); hablo de la creación gobernada por un ánimo francamente revisionista y de la que resulta una aventura estética abismal. La escritura poética puede destacar los matices de aquello

¹⁴ La versión de este texto es una reproducción del original aparecido en el número impreso 122/123 de la revista POESIA en el año 1999.

tradicionalmente preterido y resaltar las aristas conmovedoras de lo obtuso. (MORENO VILLAMEDIANA, 2016, s.p.)

Aquí existe un cambio en el mecanismo del poema. Este pasaría a entenderse como una interpretación que no desdeña cierta realidad en la poesía, la cual no se ampara en una falsa maniobra que puede parecer ligada a lo “antipoético”, sino que esgrime la intención de simbolizar elementos, sujetos, animales, desde otros puntos de vista que se anclan a las metáforas básicas. El ejemplo más acertado tal vez sea el dado a Eduardo Lizalde, al exponer que mientras este muestra la magnificencia del tigre, también expone que el animal “apesta”. Es así como Moreno Villamediana cierra su ensayo expresando lo que llamaríamos una huella central en el curso futuro de su obra, donde la materia escatológica se funde con la escritura, y esta con el resto, como partes sueltas que intentan darse sentido: “Tal ambivalencia compendia mi proposición: la poesía puede hacer notar en las ruinas un universo complejo no privado de incandescencias. Finalmente, y por mera vanidad, espero que baste como remate un verso propio: ‘la mierda puede ser un buen comienzo’” (MORENO VILLAMEDIANA, 2016, s.p.).

Son muchos los textos de *Cantares digestos* en que esta “poética escatológica” se hace presente, pero no solo esto es importante como singularidad, sino también la marca de baja exposición de elementos locales, la falta, digamos, de cierta oralidad presente en la poesía venezolana de los años 60 y que formó parte también de los años 80, como también la baja enunciación de espacios específicos de la geografía venezolana. Aquí se desprende una especie de poema-monólogo, en coartadas; una “despersonalización” del sujeto donde la pregunta por este se realiza a través de la máscara de “Luis”, o bien de los “Luises”: “¿por qué Luis, este preciso Luis, / si sudo / si como otros sudo?” (MORENO VILLAMEDIANA, 1996, p. 20); “...y el buen Luis da gracias, se arrodilla, se congela las piernas...” (MORENO VILLAMEDIANA, 1996, p. 33); “allí hay una verdad que no concierne / solo a las prácticas de caligrafía; que pueda yo escribirla en letras grandes para ejemplo futuro de otros luises / más sabios, mandarines” (MORENO VILLAMEDIANA, 1996, p. 35). Ese juego de nominación de la voz produce una expansión de máscaras futuras, como comenté, que será interesante ver a fondo. A su vez, lo humano se ubicaría en una suerte de encrucijada con el defecto, la excrecencia, lo digestivo:

HUMANO

por más que yo vaya cuarto tras cuarto
y recoja mis huesos regados,

por más que posponga el desayuno para dedicar un minuto
 a la vista del cielo,
 por mucho que remiende la piel sobre el esqueleto
 de nuevo firmemente armado y ahora más puro
 por la mera vista del cielo,
 yo,
 cojitranco,
 miope,
 distraído,
 sigo hecho un charco bajo este sol temible,
 sigo vuelto una simple ceniza sin permiso
 para dejar la hoguera donde ardieron
 los sueños,
 esos míos (MORENO VILLAMEDIANA, 1996, p. 25)

Por otra parte, el autor no deja de trabajar por medio tradiciones literarias y referencias, en primer lugar con Andrés Bello, que aparece paródicamente en el poema “La zona derretida”; en segundo lugar con cierto juego derivado de la poesía provenzal en el texto “Sextina para la invención de los miembros” (que el autor confiesa como una referencia a Arnaut Daniel y a las versiones que hiciera de este el poeta brasileño Augusto de Campos)¹⁵; y en tercer lugar el texto “Shakespeare se enamora de una mujer fea: imitación”, que resulta de una especie de traducción y reescritura del soneto CXXX del poeta inglés, citado, además, en el ensayo que expuse inicialmente. Como es posible evidenciar, aun siendo esta la primera obra publicada por Villamediana, ya la referencialidad y cierto mecanismo que expone tres formas de “apropiación”, aunque incipiente, se manifiestan, y dos de ellas tienen que ver directamente con un proceso de traducción literaria, dejando esta a la par con la creación en medio del texto. En este sentido, no solo el programa de la “poesía escatológica” se hace importante, sino que la referencialidad también aparece como un elemento que se verá, de modo más marcante, en su segunda obra, *Manual para los días críticos* (2001).

3.2 Traducción, creación y apropiación

Quiero pensar, pues, estas tres procedencias de la apropiación como embriones que se extenderán a lo largo de su poética hasta llegar a nuestro caso central de estudio, que es la obra *Otono (sic)* (2017): la referencialidad, la cita y la traducción. Luis Moreno Villamediana puede verse como un traductor, si se quiere, más fragmentario; este solo

¹⁵ En una entrevista del presente año que está canal de YouTube del “Projeto Literatura Comparada na América Latina: trânsitos de poéticas e políticas latino-americanas”, del Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada (UNILA), Luis Moreno Villamediana comenta acerca de este proceso de traducción de su primer libro. Volveré a esta entrevista más adelante.

posee una obra y su versión es, además, inversa entre el español y el inglés, se trata de *The private live of frag dolls* (2020), del venezolano Aquiles Nazoa (1920 - 1976), además de algunas versiones sueltas de otros poetas en revistas. Sin embargo, lo más llamativo es su actuación como traductor dentro de sus textos poéticos, lo que les da a sus libros un carácter particular debido a la unción de tradiciones literarias y lenguas. En una antigua entrevista del año 1998 hecha por la poeta Jacqueline Goldberg, Moreno Villamediana sentenciaba acerca del interés por la traducción literaria las siguientes palabras:

No estudié otros idiomas –francés, portugués e inglés– por abominar el español sino por requerimientos de la propia lectura. Es otra lengua la que permite tener la experiencia de la materia poética. El monolingüismo es una tragedia. No se puede ser un gran lector con un sólo idioma. Además, la traducción es un acto de creación. (MORENO VILLAMEDIANA, 1998, s.p.)

Me gustaría enfatizar en esta última frase: “la traducción es un acto de creación”, que generaría una inseparable relación, por ejemplo, entre la creación y la traducción poética, y que, en *Manual para los días críticos*, como ya vimos en el capítulo anterior, es casi imprescindible, pero que también toma su postura en *Cantares digestos*. La evolución de ese universo ajeno a través del acto de residuos (FERNÁNDEZ MALLO, 2018) y el orden en su montaje (VILA-FORTE, 2019) desfigurarán el autor, dándole otro paradigma al estatus creativo del libro de poemas: el de la traducción, que irá corrompiéndose, además, en una “poética de la citación”, por llamarla de alguna manera pensando en Antoine Compagnon (1996), o en la categoría que toma Valeria Mata, siguiendo a Jacques Derrida, de aquel “escritor-bricoleur” que construye de forma peculiar.

En efecto, todas estas teorías base funcionan como meros moldes, pero no logran siempre encajarse del todo con el proceso del conjunto de autores elegidos para este trabajo, y es que la traducción problematiza aún más el conjunto de operaciones textuales; pero sobre esto volveré más adelante. Para ejemplificar un poco más este fenómeno, cito otra parte de la misma entrevista de Goldberg a Luis Moreno Villamediana:

Luis Moreno dice ver todos sus libros como una antología, sin una imagen central desarrollada. En *Manual para los días críticos* hay poemas muy viejos, rescatados de una agenda de principios de esta década, aunque el cuerpo del poemario está compuesto por textos más recientes. A esos poemas se suman unas traducciones tan personales que se convirtieron en versiones que no exigen ya el nombre del autor original. (GOLDBERG, 1998, s.p.)

Estas traducciones son justamente la composición mutante donde la apropiación como mecánica actúa. En el caso de *Manual para los días críticos* sí hay una referencialidad, como comenté, a partir de los nombres de los textos (véase el ejemplo

“El cacto, según Manuel Bandeira”, citado en el primer capítulo), aunque parezca haber una omisión de estos por no aparecer los originales. El original se asume aquí como una partitura apropiada, acaso una suerte de reescritura que compete a la misma funcionalidad de la traducción como proceso.

El encaje estructural al que hice referencia, donde Moreno Villamediana moldea los poemas a la sintaxis de su libro, es un guiño al hilo de su propia poética, donde los signos de puntuación pasan a funcionar como un componente lógico u organismo de formación y deformación lingüístico para su proyecto estético. Los nombres de Emyr Humphreys, Estesícoro, Mallarmé, Robert Frost, James Wrigth, A.R. Ammons, Mary Oliver, Simon J Ortiz, Kenneth White, Claude Roy, Manuel Bandeira, Miquel Martí i Pol, Wallace Stevens y Wisława Szymborska pertenecen a la estela de esos textos apropiados en la sección “‘En las alturas de Babel’ o ‘Nadie mire hacia abajo’”, que tiene un epígrafe de Yves Bonnefoy: “ma traduction s’est vue envahie de mes aveuglements, aussi bien, de mes impatiences ou ignorances : ce qui évidemment est néfaste mais tend à rétablir dans les mots la sorte de continuité, d’épaisseur qui est dans les poèmes qui valent” (BONNEFOY, 1989, *apud* MORENO VILLAMEDIANA, p. 71), el cual, a su vez, es tomado del prefacio a las versiones que Bonnefoy hiciera de William Butler Yeats en *Quarante-cinq poèmes. suivi de La résurrection* (1989).

Esto es extremadamente llamativo, pues la poética de la traducción o, digamos, su análisis como operación pasa a constituirse en tanto eje dentro de las apropiaciones que le seguirán a *Manual para los días críticos*. Así, la interpretación que hace Bonnefoy de su traducción a William Butler Yeats es, hasta cierto punto, la que hace Villamediana de sus propias versiones: el elemento “Bonnefoy” como pieza de encaje hacia el laboratorio de traducciones representa su exploración apropiativa, y este, por cierto, estará presente en otros libros que comentaré.

El punto es que son justamente estas cegueras o deslumbramientos (“aveuglements”) los que hacen el pasaje entre las lenguas para la expresión de las voces que se van apropiando. Como dije en el capítulo anterior, estas versiones ejercen una especie de adaptación estructural en el traspaso, jugando con la sintaxis para mostrar una nueva forma en la adaptación. Se trata de moldes que son, a su vez, intercambiables y que manifiestan a la traducción no precisamente como algo unitario, sino que esta puede operar por medio de una diversidad de voces, ser homogénea aun siendo disímil, pues lo que haría encajar cada una de estas versiones es el libro de poemas como unidad y no su diferencia intercalada.

Otro ejemplo interesante, además del de Manuel Bandeira, es el del texto “Té preparado por Wallace Stevens en el Palacio de Hoon”, traducción del poema “Tea at the Palaz of Hoon”, de Wallace Stevens, donde los signos de puntuación (puntos y coma o paréntesis) y el uso de minúsculas intervienen en la partitura apropiada. Como en el texto de Bandeira, esto expresa una especie de traslación estructural, donde *Manual para los días críticos* funciona de punto de llegada. Sin alterar en demasía el sentido del texto, la apropiación aquí es sugestiva en dos niveles: uno que es lúdico e inquiere al lector desde el título, mostrándole que se trata de una materia que tiene que ver con Wallace Stevens; y otro nivel que es meramente estructural, el cual ya mencioné; ambos constituyen la hechura de las otras apropiaciones que se presentan en la sección “‘En las alturas de Babel’ o ‘Nadie mire hacia abajo’”.

Dejaré, a continuación, los signos de puntuación que se alteran remarcados en negrita dentro de la versión-poema de Moreno Villamediana, combinados además con espacios en blanco, que funcionan como una suerte de evidencia de la transposición. Esta sintaxis mutable concatena una manera bastante singular de ejercer la apropiación, en la cual lejos del autor apropiado estar por fuera, aparece de forma espectral, dando a la maniobra del “escritor-bricoleur” una presencia entre las versiones que se van presentando al lector como fragmentos u obras “residuales”:

Not less because in purple I descended
The western day through what you called
The loneliest air, not less was I myself.

What was the ointment sprinkled on my beard?
What were the hymns that buzzed beside my ears?
What was the sea whose tide swept through me there?

Out of my mind the golden ointment rained,
And my ears made the blowing hymns they heard.

I was myself the compass of that sea:
I was the world in which I walked, and what I saw
Or heard or felt came not but from myself;

And there I found myself more truly and more strange.

(STEVENS, 19213, p. 97)

no porque yo (tocado de púrpura) bajara
en el poniente a través de aquello que llamas
el aire más solo
era menos yo mismo;

¿qué era ese ungüento esparcido en mi barba?;
¿qué esos himnos zumbando detrás de mis oídos?;
¿cuál era ese mar cuya marea
crecía dentro de mí?;

de mi propia alma llovía el dorado ungüento
y mis oídos cantaban aquel himno que oían;
yo mismo era el espacio de ese mar;

yo era el mundo en que andaba
y aquello que veía
o escuchaba o sentía, venía de mí mismo;

y allí me hallé más real y más extraño

(MORENO VILLAMEDIANA, 1996, p. 25)

Manual para los días críticos (2001), así como *El largo viaje a casa* (1994) de Verónica Jaffé, y más recientemente *El hilo atroz* (2021), de Beverly Pérez Rego, funciona en este marco, donde la poética de la lectura acaba transformándose en

traducción, ejerciendo, con ello, una modulación del viaje y del desplazamiento en los textos, y provocando que la traducción como concepto vaya más allá de su acepción lingüística y roce otros tópicos. Tanto de la obra citada de Jaffé como de esta de Villamediana puede decirse que pasaron algo desapercibidas dentro de la crítica literaria venezolana, muy probablemente por ser leídas solo desde el espacio de la extranjería y no de lo que estas hacen como mecánica textual en los poemas.

Por ello, es importante señalar los juegos estilísticos y la inclusión de la traducción como una forma de hacer creativo, que acaban por acercar al lector a otro tipo de experiencia, donde la “genialidad” del autor se desacraliza en el traslado a un cúmulo de voces para la proporción de una serie de elementos que habitan en un entre-lugar. Tratándose, por otro lado, no apenas de un tránsito de culturas, sino de tradiciones literarias que afectan la figura del autor y la imagen que se proyecta de este en la voz poética: no existe una singularidad en el entramado, sino varias extensiones, es una operación plural donde la literatura demuestra que puede arrebatarse desde el discurso poético, burlando los límites, las líneas divisorias, las fronteras, véase estas no solo como la construcción de un espacio geográfico en la figuración textual, sino también en lo referido a la imagen desde la “función autor” y las voces actuantes que la desplazan a otro lugar con la imagen del traductor. En efecto, el fenómeno aquí, puntualmente, es que son libros de poemas en que la traducción pasa a ser una operación creativa desde la apropiación; no hay, en principio, una división entre el poema y la versión, sino una exploración que busca unir como un todo el proceso, y allí yace, además, el tema de la extranjería como centro.

3.3 Extranjerías, versiones y citas

Como ha sido mostrado, no basta apenas señalar que *Manual para los días críticos* (2001) es un libro raro, sino que es preciso intentar entenderlo en las bases dislocadas que este proporciona, cuyo centro apunta a una poética de la apropiación donde la marca autoral acaba desfigurándose. Así, el papel del traductor parece encontrarse en una especie de “exilio”, pues aunque no haya una enunciación directa a su existencia material dentro del texto, sí existen una serie de señalamientos a su forma de operar en la estructura de los poemas. Este libro es, sin duda, central para reflexionar sobre lo que ocurre en obras venideras como *Laphrase* (2011) o como *Otono (sic)* (2017), en tanto que en ambas hay

procedimientos que se ejecutan también bajo la referencialidad, la apropiación, la traducción y la extranjería.

Por su parte, en *En defensa del desgaste* (2008), parece reiterarse el tema de la extranjería a partir del texto “Sibboleth”, con el que además se inicia el libro. Hay en allí el planteamiento de un tránsito entre dos guardias “fronterizos” –nominados literalmente como “Guardia I” y “Guardia II”– y la voz poética. Aquí, como en *Manual para los días críticos*, la representación apelada al clima como fundamento dentro del texto es fundamental, pero se suma lo que parece ser una escena de violencia de este tránsito, la cual intenta demostrar la tentativa de identificación; así, el poema progresa en una serie de numeraciones que van hasta la prosa y que se esfuerzan en dar un nombre al sujeto que está allí en ese intento de circulación entre los dos guardias:

hay que soñar en medio de una vía ferroviaria
dos guardias fronterizos,
allá abajo,
con uniforme oscuro como un invierno errado,
soñar que ya no hay hojas pero cuelgan de un árbol
hilachas de alquitrán/derretidas,
y que entre eso se cae;
no somos nada
en esas estaciones

en el sueño no hay de la eficacia, estricta, de los aduaneros;
si uno se fija bien se ve que uno tiene cartas las mangas
y el otro bosteza, casi/y entre los dos,
eficaces/estrictos
nos piden paso y papeles, sellado/cada uno;
• debo llamarme Luis y no haber expirado

(MORENO VILLAMEDIANA, 2008, pp. 9 - 10)

Esta nominación se va haciendo fundamental en el poema (“pero cómo me llamo”), siendo que ya el sujeto poético se enuncia como Luis –un Luis que, además, es proteico a sus libros anteriores como máscara de autor–. El lenguaje del texto acaba por traducirse en un encadenamiento discursivo que busca eliminar las fronteras, donde lo lingüístico entra en juego también: “cuáles sílabas únicas”, mostrando, por añadidura, una exasperante interrogación de vuelta a lo que dicen los guardias, lo que apunta a una función de monólogo de la voz en su deseo de cruce: “el delirio de una tierra marcada como una carta marcada para uno / y sin alambres / porque extranjero soy, y advenedizo”¹⁶ (MORENO VILLAMEDIANA, p. 12). Con ello, esa atmósfera delirante le proporciona

¹⁶ Esta frase se convertirá en la anáfora de uno de los poemas centrales de *Otono (sic)* (2017), “Porque, extranjero”, el cual cerrará exactamente de la misma forma, “porque extranjero soy, y advenedizo”.

al lector una frase en la que el sujeto poético se define como “extranjero” y que es, como veremos más adelante, absolutamente edificante para pensar la construcción de la extranjería en *Otono (sic)* y, con ello, la apropiación, pues ambas cuestiones parecen siempre estar en conjunto en su obra, como hemos podido evidenciar.

Por otra parte, es importante señalar que en *En defensa del desgaste* existe una exploración a lo escatológico, ejemplos de ello están presentes en todo el libro, desde lo corpóreo como una distorsión o como acto de disolución, hasta lo animal y su expresión con lo nimio. De esta manera lo disforme encuentra también espacio en una obra donde, como su propio nombre señala, el desgaste es materia orgánica e inorgánica en tanto el lenguaje es roído por la podredumbre, como puede manifestarse, por ejemplo, en el texto “Segundo intento de carnicería”. En este sentido, Moreno Villamediana crea raíces con su primera obra, *Cantares digestos*, no sin antes alejarse de ella en una mayor experimentación en el poema, donde la sonoridad y la continua manifestación sintáctica acaban por arrojar otros significantes al texto, más allá de meras pausas, como también un humor que se entrecruza con una cotidianidad del cuerpo –véase el poema “Viendo el inicio del día”–.

Ahora bien, volviendo al hilo conductor de la extranjería y la traducción, *Eme sin tilde* (2009) propone otro tipo de dinámica con la escritura, tal vez menos fracturada, aunque sigue habiendo usos lúdicos con los puntos y comas y paréntesis, una marca ya del autor. Sin embargo, aquí desaparece lo escatológico: una ligereza acompaña al lenguaje a través de una mayor espacialidad entre los versos, a la vez que la dinámica con el nominal de sujeto “Luis” se sigue manteniendo desde su primera obra. Las referencias a “Odiseo”, al “extranjero” y al “clima” son cruciales, véase en poemas como “Odiseo con alardes de modestia” o “Concepto de una estación”.

Este flujo de lo estacionario encadena el tránsito verbal entre un estado del clima y otro, a la vez que va construyéndose un relato de la historia personal, de la relación objetual con el espacio de la casa y con los personajes del árbol genealógico del sujeto. Existen en los poemas, por otro lado, opciones numéricas que parecen intercambiables, son versos que pueden ser sustitutos y respuestas aleatorias de continuidad, otorgando al poema un reverso de su artificio al lector.

Sin embargo, hay un elemento en esta progresión de la obra de Luis Moreno Villamediana que merece ser destacado y es el uso del bilingüismo como herramienta poética. Esto se da en la sesión titulada “INTERMISSION”, la cual aparece, además, justo antes de la homónima al libro, donde parece darse un proceso de autotraducción. El texto

media entre el inglés y el español, siendo sugerente como una columna entre original y versión: por un lado, se expresa el punto (.) y, por otro, el punto y coma (;), mostrando no una reproducción exacta entre el contenido como traspaso, aunque sí una correspondencia que juega con pequeños cambios, añadiduras, que no dejan de causar un efecto sonoro peculiar cuando se observan ambos textos habitando la misma página.

El resalte en negrita de los signos de puntuación que funcionan como título vienen a ser parte de la poética de Moreno Villamediana que, como hemos evidenciado hasta ahora, ha ido incorporando mayoritariamente este espectro de apropiación, extranjería, traducción y bilingüismo como una sola poética que acompaña sus obras, el cual podemos ver desde una zona translingüe; bien sea desde algunos poemas específicos, o desde tramos más extensos y evidenciables, como el caso de *Manual para los días críticos* (2001). En este poema, especialmente, la coherencia que propone la contrariedad de “eme sin tilde” como nombre opera no solo por medio del desplazamiento de llevar un signo de puntuación a un título, sino también por el acto de jugar con una traducción errónea, o la extensión de esta, acaso como una reescritura que potencia el doblez: la traducción es el acto creativo, que ya acompañara a la poética de Moreno Villamediana desde sus obras iniciales.

:

;

this is a double life
in twofold signs;
my hand is rubbing a dry leaf
lying down on the footpath
by
some broken glass,

and that's a bicycle, believe;
you'd rather see the radiance of dunes
and finger yellow stalks;

yet nothing will ever be assumed

nada se da por cierto sin embargo

la vida de la que hablo
es doble
como este doble signo
en nuestro cuerpo:
mi mano se acomoda en una hoja
caída en la acera
junto a un poco de vidrio,

y he allí una bicicleta,
¿puedes creerlo?:

tú prefieres mirar el fulgor
de las dunas
y manosear los tallos del océano
de oro:

(MORENO VILLAMEDIANA, 2009, p. 47)

Cada uno de estos aspectos hasta ahora presentados son imprescindibles a la hora de intentar comprender el funcionamiento del discurso poético en una obra como *Otono (sic)*, entendiendo esta como la más compleja del compendio de Moreno Villamediana.

Sin embargo, antes de llegar allí, es propicio mencionar estas recurrencias, basadas en una exacerbada intertextualidad, la cual acompaña la hechura de *Laphrase* (2012). Sin lugar a dudas, en esta obra el tema del viaje y de lo escatológico –desde un componente sexual, incluso– se compone con mayor ahínco, a la vez que la traducción y una serie de referencialidades vienen a desarrollarse como un collage, en lo que parece ser una frase encadenada que ancla todos los poemas en uno. Este esfuerzo de mostrar al poema como el exceso de una misma frase, vendría a ser la poética central del libro, además de su condición errática, entre el uso indiscriminado –nuevamente– de signos de puntuación: puntos y coma, puntos y paréntesis; la operación de hacer de la sintaxis un modo particular que se confunde con la narración, cosa ya reiterada en sus obras anteriores pero llevada al extremo aquí.

El extravío del que se presenta ya no como “Luis” sino como “El-Tipo”, por una carretera de los Estados Unidos, en un *road trip*, mixtura también cierta proyección que apunta al cine y a la imagen: “Muy duro el viento mece nubes de polvo / Como sobre una pantalla de cine, sin tocarse, nítidas en lo gris de una foto, no en lo blanco, / ni albas ellas” (MORENO VILLAMEDIANA, 2012, p. 7), proponiendo, por un lado, un paisaje objetivo del sujeto, y por otro un monólogo barroquizante de una serie de elementos que emulan al pensamiento en flujo. Los poemas van distribuyéndose a través de lo que parecen ser unos títulos en negrita, pero que están concatenados de alguna forma al texto anterior, sin tener espacios divisorios entre una página y otra. Esta seguidilla produce la sensación de estar, pues, ante una sola frase que, además, en la noción de viaje referencia a la obra de Haroldo de Campos, *Galáxias* (1984), lo que tendría el establecimiento de un lazo no apenas estructural, sino también temático, tal y como ocurre en el poema “El-Cansado”, donde se cita al autor brasileño mientras se habla de un menú de restaurante en el descanso del viaje¹⁷.

Gustavo Valle (2013) observa en el libro la formación de “artefactos cuyas virtudes las encontramos en la perplejidad o el desconcierto que producen, y también en el desparpajo, porque en los versos de *Laphrase* está eso, lo desembarazado, la desvergüenza, lo antipoético” (s.p.). En ese sentido, estos “artefactos” recrean la excreción, el acto de masturbación superpuesto con la imagen poética:

Tal vez sea en la borrasca que El-Tipo se levanta,
se agarra el güevo con alevosía, se da una Cuca onírica, de miles de paraguas
que no impiden la lluvia,

¹⁷ Habría que anexar, además, que uno de los epígrafes iniciales del libro pertenece a otra de las rarezas de la poesía brasileña, y es la obra *Catatau* (1975), de Paulo Leminski.

la tempestad de sangre sobre un fondo de espigas de cemento
como en el poema de Li Po, irrompible (MORENO VILLAMEDIANA, 2012, p. 13)

Tal práctica donde lo erótico u “obsceno” interviene el discurso es llevada al extremo cuando el sujeto señala: “Porque así escribe El-Tipo / con la mierda / Mete la mano y saca la plasta: Ésta es/ la materia del sueño” (MORENO VILLAMEDIANA, 2012, p. -), allí lo escatológico se refunde con la materialidad de la escritura, en una maniobra que bien podría recordar al Marqués de Sade o al escritor mexicano Luis Felipe Fabre y su libro *Escribir con caca* (2017), procurando desacralizar el tabú de incluir ciertas expresiones dentro del poema.

Lo interesante, sin embargo, es la cantidad de referencias que Moreno Villamediana va manejando como una poética de la citación, la cual no deja de alojarse en esta expresividad escatológica, veremos así nombres como César Aira, Pascal, Yves Bonnefoy, Raúl Zurita o Oswald de Andrade, los cuales son mencionados para la construcción de un tejido que complejiza esta excesiva intertextualidad donde, además, esa especie de pulsión cinematográfica en el texto no deja de estar presente de inicio a fin. Un ejemplo para entender cómo funciona la cita dentro de la obra de Moreno Villamediana es el que el propio sujeto de *Laphrase*, de forma metatextual, arroja en el texto:

Un Pizza Hut con su techo inclinado, varios baños, a lo mejor ni sucios, y en uno de ellos, separadas las piernas, se saca el bicho y apuntando orina, como quien rocía de toda su historia de excrecencias la grama, prohibida, de un parque

como un dialecto líquido sobre bocas de sombras, como un amplio desierto sin brújula con el sol en las piernas, y una camisa encima de alguien más, La Gran Pausa, como una cita sobre el espejo público del baño

*citar un texto implica interrumpir
Su contexto,*

Que fuerza a El-Tipo a hacer gestos de remolinos con los brazos,
Muecas de Actor Imitando la Muerte,
sacudidas del pelo que aún lleva el lastre del frío
o de la caspa

*hacer que los gestos sean citables
es un logro esencial
del teatro épico,*

y al final cesa
como salta una rana
en el estanque (MORENO VILLAMEDIANA, 2012, pp. 25 - 26)

Como es posible evidenciar, aquí existe un juego entre la irrupción de la cita en el baño público y los gestos teatrales que, por otro lado, como ya comenté, constituyen continuamente la escena del sujeto en ese plano objetual. A su vez, ese contexto que se interrumpe es el propio poema: los nombres citados o desde los cuales se construye una voz avanzan de diversas formas hacia lo que estos representan en la historia literaria o una marca autoral. No se trata, pues, de “El-Tipo”, sino del flujo de su pensamiento en una condición lectora que se agiliza en el paisaje que ve mientras viaja: la cita interrumpe ese tránsito y se superpone al lector:

Hablando *a temporary language*

escribió Larry Eigner

o dictó

una lengua temporal

como las cosas

también temporales

y la poesía

la matemática

de

la vida cotidiana Etc.

En su silla de ruedas En la tarde en Massachusetts

en el porche de una

casa de madera (MORENO VILLAMEDIANA, 2012, pp. 26 - 27)

Los ejemplos son diversos y cada vez se van enrevesando más a la hora de intentar darles una coherencia; es lo que ocurre cuando se trae a colación, por ejemplo, la cita de una traducción de un libro sobre cine, lo que deja justamente ver más pistas sobre las operaciones poéticas por las cuales autor circula. La traducción a la que se refiere tal cita es *Historia(s) del cine*, de Jean-Luc Godard, hecha por Tola Pizarro y Adrián Cangi:

Una película que tratara de nombres. ¿Y si su Marcha fuera un guión borroneado de Godard, o algo listo, proyectado en dos televisores, en dos pantallas como *Numéro deux*, o una pesadilla pixelada por la rabia del viejo Godard donde irrumpen carteles

después de un Vómito Asqueroso

por ejemplo (en traducción de Tola Pizarro y Adrián Cangi, al azar)

[*el cine
mi idea
la que puedo expresar
ahora
era la única manera
de hacer
de narrar
de darme cuenta
que yo
tengo una historia
como persona*] (MORENO VILLAMEDIANA, 2012, pp. 31 - 32)

La cita se presenta como un “Vómito Asqueroso”, pero es su flujo el producto, la posibilidad de “Una película que tratara de nombres”, de allí la reiteración con los nombres del autor y sus traductores; finalmente, los corchetes que cierran el texto contienen una cita directa de la traducción, dispuestos a forma de versos, alterando con ello su forma original. En efecto, la apropiación comienza a maniobrar una especie de metapoética en la que el original citado se desplaza creando nominales que dan espacio al nombre del traductor, lo que vendría a colocar el papel de este con el del autor en una intromisión con el poema. La referencialidad es “puntual”, quiere ser rastreo exacto de la fuente, en ese sentido, esta escritura como forma “residual” no pretende desvincularse de su proveniencia, sino que pretende construir desde allí al punto de hacer notar el nombre del traductor.

Todo este aparato funciona como una instalación lingüística en la que se van haciendo materiales ciertas metáforas del cine en el personaje que encarna el espacio del discurso. La estética en la que va marchando el lenguaje es, además de fragmentaria, caótica en tanto procura su centro en la unión consolidada de los textos a partir de la propuesta de una gran larga frase. Por consiguiente, la fragmentación textual es también una poética del movimiento de cámaras que hay en el “viaje” propuesto, y este refracta la lengua como una subversión en donde nada quiere verse muy “definido”, antes bien se busca una deformación u opacidad.

En una entrevista que le hiciera en 2012 el escritor venezolano Gabriel Payares a Luis Moreno Villamediana, a propósito de la publicación de *Laphrase*, este último expresaría sobre su escritura:

A veces tengo la impresión de que apunto hacia aquello que en otros instantes puedo objetar: cierto desorden que hace del poema una cosa sorda o mal medida, porque se mezcla con citas y reflexiones; una impersonalidad que puede confundirse con lo autobiográfico (es decir, la posibilidad de usar la obra ajena para hablar de lo propio).

Parece que no hay un destino fijo, de allí que mi espalda sea rotatoria y se confunda con el pecho. (MORENO VILLAMEDIANA, 2012 b, s.p.)

En este sentido, la cita se imbuye con las reflexiones en tal “desorden” y, con ello, lo “ajeno” hace lo mismo con lo “propio”. Esta impersonalidad es inquietante en la obra de Moreno Villamediana, pues como comenté, el artificio de la máscara autoral por la que pasan los “Luises”, o bien “El-Tipo”, se corresponde también a las operaciones apropiativas, desdibujando aún más la pertenencia sobre aquello que pueda delinearse como original en un sentido estricto, lo que provoca una serie de capas en la cita, referencia, traducción o técnica que hagan parecer al texto una construcción múltiple.

De hecho, volviendo al procedimiento anterior con la cita de *Historia(s) del cine*, de Jean-Luc Godard, en la traducción de Tola Pizarro y Adrián Cangi, esta no es apenas una forma de referencia, sino una acción ejecutoria dentro del plano del libro para su determinación ontológica, cuya razón no se escapa de lo escatológico: la cita es la expulsión corporal, el “moco”, pero también las secuencias, la “acción” desembocada luego en imágenes –con tinte surrealista– que adquieren un sonido en ese rodaje apropiado:

De *Histoire(s) du cinéma* El-Tipo extrae un moco
 Del color del vinil
 un moco fotogénico
 verde
 igual en forma que una galaxia incipiente
 nacida en la nariz de dios
 el dios cameraman que Dijo Acción
 Y nacieron de los pantanos de Louisiana para ser observados por los vidrios laterales de
 un carro los cocodrilos
 Y por milagro de dios a algunos cocodrilos les salieron Alas de Hormiga Adulta para
 salir
 disparados por el cielo que es azul como un color primario del moco
 Y una ballena se convirtió en la casa como la bóveda de todos los reptiles
 Y las chispas de las batallas de los lagartos con la tierra hecha bolo alimenticio volvieron
 al cielo como huyendo de una peste (MORENO VILLAMEDIANA, 2012, pp. 34-35)

En ese tránsito y peregrinar que no termina de concretarse, entre hoteles, restaurantes, baños y locales ajenos, el sujeto continua en diversas escenas por traer a colación el nombre de diversos autores, tal y como expliqué, a la vez que propone la instauración de una especie poema transgenérico, que ya en sí mismo por su complejidad apunta a esto, no solo por la forma en que está dispuesto, sino por la mutación que la referencialidad, la cita y la traducción como operaciones apropiativas le otorgan. Es decir, el texto está atravesado por esas otras voces, por esas otras formas de creación que lo intervienen, como una suerte de montaje, tal y como explica Leonardo Vila-Forte (2019).

Hay en esa instauración, por otra parte, la propia reflexión a esta como una interrogante al lector:

¿será posible incluir en un género todos los géneros?; la narración, el ensayo, el drama,
 en un poema que sea
 evidentemente
 un poema;
 ¿y si allí incluimos, además,
 rastros de subgéneros?; un poema
 que pueda leerse como ensayo autobiográfico, como
 novela policial, como relato
 de ciencia ficción, como fragmento
 filosófico;
 dice Blanqui que *el universo infinito resulta incomprensible*
y el limitado, absurdo,
 piensa El-Tipo con la botella de agua en la mano incolora inodora insípida inconsciente:
 indolora:
Hay sin duda alguna en algún lado, en los globos
errantes, cerebros bastante vigorosos que
comprenden el enigma que al nuestro le parece
impenetrable. (MORENO VILLAMEDIANA, 2012, pp. 47 - 48)

En efecto, todas las interrogantes van apareciendo mientras se cita luego a Louis-Auguste Blanqui. La fundamentación de ese poema transgenérico, reitero, no deja de tener como eje central las voces de otros autores que permean los textos, como tampoco cierto aire teórico que lo ampara de querer ser observado en esa propia inestabilidad e interpelación. Las maneras de citar son variables y pasan por el acto de “decir” (algún autor “dice” algo), hasta introducir las frases dentro de corchetes —como ocurre con el poeta Héctor Olea—, o explicar alguna referencia a un acto performático, como en el caso de Raúl Zurita y la quemadura de su mejilla.

Asimismo, la traducción toma una proporción maquinal¹⁸ e incluso satírica, a partir del procedimiento ocurrido con Yves Bonnefoy que, por cierto, ya desde *Manual para los días para los días críticos* (2001) tiene una presencia notable en la obra de Moreno Villamediana, recordemos la sección “‘En las alturas de Babel’ o ‘Nadie mire hacia abajo’”. En el caso de *Laphrase* (2012) la intervención se da en un poema que menciona el trabajo del escultor suizo Giacometti (“...o de una escultura de Giacometti, que representa una figura larguirucha que parece/un hombre/visto”, MORENO VILLAMEDIANA, 2012, pp. 56-57), a la vez que en un poema siguiente, titulado “En

¹⁸ Aquí habría que pensar este procedimiento en el contexto actual en diálogo con la Inteligencia Artificial y la postura que se tiene con referencia a la muerte del oficio del traductor por parte del uso que las corporaciones hacen de las máquinas. Por otra parte, el juego al error y a una idea de aproximación a través de la traducción con Google sustenta una poética robótica que no tiene precedentes en la poesía venezolana, menos aún desde esta representación traductológica.

Amarillo”, se retoma el nombre del escultor, desde una frase que aparece entre corchetes, primero con su original en francés, y luego con su versión en español, la cual está señalada, seguidamente, por unos paréntesis que dicen “Según traduce Google / a Bonnefoy”, creando un tejido.

Este procedimiento puede relacionarse con prácticas actuales de la poesía brasileña como las realizadas por Angélica Freitas en su libro *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), en lo referido a los textos “3 poemas com o auxílio do Google”, que mencioné en el capítulo anterior a partir de las referencias de Leonardo Vila-Forte (2019); se trata, en el caso de Moreno Villamediana, de una ejecución maquinal que aparece repentinamente en este flujo de carreteras enigmáticas, sobreposiciones lingüísticas entre cine y literatura, como también apropiaciones literarias: la traducción sería en la práctica la más ajena, al mismo tiempo impropia y no por ello desdeñable de las operaciones de Moreno Villamediana en *Laphrase* (2012). Si Bonnefoy aparece traducido por Google es debido a verlo maquinalmente a través de una cita que se instaure posteriormente en medio de la obra; de hecho, la palabra “según” no es más que otra manera de citar alguna versión que se integre de una forma errática a una “presencia” conjugada con las mismas esculturas de Giacometti y la poética de *Laphrase* como un todo:

[Rien qu'il pût faire sans hésiter, toutefois, et pendant quelques années la figure humaine ne se signifia dans ces oeuvres comme présence qu'au prix de perdre les caractères individuels qui retiennent le fait de l'être dans une certaine personne. Ce furent de 1939 à 1945—époque au cours de laquelle Giacometti revint en Suisse et s'établit à Genève—d'extraordinaires figures “disparaissantes”: statues sculptées si petites qu'un dernier coup de canif les détruisait bien souvent, mais qui, haut placées sur un ou parfois deux socles, les bras collés au corps, donnaient irrésistiblement, pour peu qu'elles aient tenu, l'impression d'une figure divine, présence pure]

Nada de lo que podría hacerlo sin vacilación, sin embargo, y desde hace algunos años la figura humana se entiende sólo como una presencia en estas obras a costa de perder los caracteres individuales que sostienen el hecho de estar en una determinada persona. Era 1939-1945—época en la que Giacometti regresó a Suiza y se estableció en Ginebra—d'cifras extraordinaires “desaparecer” para pequeñas estatuas talladas una navaja última vez que los destruyeron a menudo, pero, ocupar un lugar destacado en una o dos veces las bases, los brazos pegados al cuerpo, dio irresistiblemente, a condición de que le han dado la impresión de una figura divina, pura presencia]

(Según traduce Google

a Bonnefoy)

(MORENO VILLAMEDIANA, 2012, pp. 71-72)

Este fragmento, muy seguramente tomado de *Alberto Giacometti: Biographie d'une œuvre* (1991), es una maniobra apropiativa que deriva incluso en la incursión material a la obra de Giacometti a través de su biógrafo –Bonneyfoy–, pero el artificio es mayor porque la presencia del francés –como del inglés en el caso del poema “El-Cansado”– no es un mero ejercicio bilingüe, sino que procede en una traducción maquinal. El contenido del fragmento, como comenté, tantea esa “errática” presencia como fundamento en tanto no se termina de versionar absolutamente todo: “d’cifras extraordinaires “desaparecer””, lo que concatena ese “tallado” cuerpo del poema y de la expresión nominal como cita, la cual acaba por afectar no solo la mecánica de la versión, sino su llegada al cuerpo entero de *Laphrase*, cuya condición nómada nos aproxima como lectores a un montaje translingüe que se desarrollará con mayor determinación en *Otono (sic)*.

3.4 La estación intraducible

La publicación de *Otono (sic)* fue posible durante 2017, año que en cuanto a materia político-social en Venezuela se refiere, la crisis se agravó a un punto donde la inflación tocó sus mayores escalas, como también el índice migratorio, la falta de servicios básicos, además de la cantidad de protestas, perseguidos, asesinados y encarcelados por el régimen de Nicolás Maduro. Esto es importante recalcarlo, porque en un país en el que muchas de las publicaciones periódicas cerraban, tener un proyecto independiente como el de la Editorial Letra Muerta era una hazaña, más aún, crear un libro-objeto, puesto que esta, como otras de las obras de su catálogo, se presentan como obras “únicas”, cuya solidez en el diseño remarcen una tarea que no solo está imbuida dentro de la materia literaria, sino también artística del libro y sus elementos paratextuales.



Figuras 1 y 2. *Otono (sic)*. Fotografías - Editorial Letra Muerta ©

No es de extrañar que su directora, Faride Mereb, sea una artista y diseñadora, quien conjuga el campo de las artes con su labor como editora. La calidad de este trabajo, en el que participa un equipo más amplio, y cuyas impresiones iniciales se realizaron en Ex Libris, imprenta dirigida por Javier Aizpurúa en Venezuela, y otras desde Nueva York, ha posibilitado que el MoMa (Museum of Modern Art) haya incluido dentro de su archivo obras de la editorial, entre ellas, títulos como [*a love supreme*]. *Shakespeare: variaciones* (2018), de Adalber Salas Hernández, *Pavesa* (2019), de Gabriela Kizer, o *Otono (sic)* (2017), de Luis Moreno Villamediana, pertenecientes a su serie “Contemporáneos”.

Siendo *Otono (sic)* un libro, como he mencionado, en el que la extranjería y el desarraigo son temas recurrentes, haber sido publicado durante el año 2017 lo convirtió en un texto marcante, que bien podría sumarse a la llamada “literatura de la diáspora” – de la cual se han discutido y difundido más obras en el campo de la novela que de la poesía¹⁹, y es que ciertamente por tratarse de un libro en que el sujeto yace en tránsito, desdibujado, e incluso en medio de operaciones en que se cruzan las lenguas a través de la traducción, sería viable. Sin embargo, es importante apuntar que *Otono (sic)* fue hecho durante el año 2012, con una beca otorgada por la Bogliasco Foundation; de manera que la obra escapa de ser un retrato directo de la situación de emergencia social que vivieron –y viven todavía– muchos venezolanos durante este período, diríamos que es más bien premonitoria.

Por otra parte, es importante apuntar que mi aproximación en esta investigación se ampara en el sentido de que es factible crear conexiones sincrónicas dentro de la tradición venezolana para entender, en una línea procedimental y estética, parte de las obras que actualmente están siendo gestadas en medio de la emergencia de confrontación política y social que vive el país, en cuyo centro yace muchas veces la condición del desarraigo, extranjería o tránsito. Si el correlato temático puede mudar de acuerdo con las circunstancias históricas –cerradas a un lugar y período explícito–, es preciso resaltar que a lo largo del tiempo las obras hablan por sí mismas.

Ahora bien, como hemos podido evidenciar lo largo de este capítulo, la obra de Luis Moreno Villamediana ya tenía como tratamiento la extranjería, e incluso, podría

¹⁹ O por lo menos se han tornado mucho más visibles a partir del mercado. Aquí pueden ser relevantes las aproximaciones hechas por Gustavo Guerrero en el artículo “Cinco poetas venezolanos ante el nuevo siglo” (2020), como también las de Gregory Zambrano en su texto “Venezuela a contracorriente: poesía, resistencia y diáspora (una muestra)” (2021).

decir, la extranjería es uno de los grandes rasgos de la poesía venezolana, esto también ha podido ser percibido a lo largo de esta investigación. Sin embargo, no se trata apenas de la extranjería como una temática que, en este caso, así como en *Laphrase* (2012), engloba el libro de manera simple, sino de la constitución literaria y metarreflexiva de una serie de recursos que sacan al poema de su lugar, otorgándole una extrañeza u opacidad lúdica. Estos recursos pasan por la traducción como filtro, aunque también por la cita, por la referencia y por la unión de estos tres elementos en aras de una estética apropiativa y descentrada. La apropiación, en este sentido, va desarrollando un espacio a través de lo que parecen ser ciertas construcciones co-autorales, donde, como si se tratase de un collage lingüístico o un montaje, el autor va superponiendo poetas contemporáneos de lengua inglesa que le sirven para construir un poema translingüe, o bien para colocar traducciones de otros dentro de la obra, citándolas como maniobra poética en la escritura. Así, el acto de traducir también es “poetizable” y alcanza una fuerza llevada al extremo cuando aparecen, además, referencias a la teoría de la traducción o casos escandalosos de su ejercicio. En efecto, la superposición, transposición, intervención y traducción comentada es lo que se manifiesta en *Otono (sic)*. La centralidad de estas versiones, al mismo tiempo comentadas desde el poema, hacen que la traducción sea progresiva y se amplíe, a la vez que produzca un espectro translingüe.

En virtud de esto, mi atención a los casos de análisis *Friedrich Hölderlin: cantos hespéricos según la edición histórico-crítica de D.E. Sattler / traducción y versiones libres (en lienzo y poemas)* (2015), de Verónica Jaffé y a *El hilo atroz* (2021), de Beverly Pérez Rego, se debe a que estas obras ejercen la apropiación en una encrucijada polisémica donde la traducción ocupa un papel sustancial, e incluso la imagen del traductor como ordenador de referencias, legajos, textos. No se trata meramente de una maniobra “bilingüe” como representación de la experiencia extranjera, sino que también las tradiciones literarias inscritas vendrían a configurar la ruta de formas con las que buscan ser leídas estas obras. Principalmente, el *pastiche* o el montaje de esta poética de la lectura, se da más abiertamente en Beverly Pérez Rego y en Luis Moreno Villamediana.

Este canal atraviesa la extranjería con diferentes lenguas en juegos onomatopéyicos. En consecuencia, la lengua en *Otono (sic)* resulta un mecanismo fluctuado en el que se reversionan traducciones; por ejemplo, las realizadas a los poetas de lengua inglesa como Mark Strand, Henri Cole y Lyn Hejinian; o los consecuentes guiños a poetas como Dante Alighieri, o al cineasta Jean-Luc Godard. Luis Moreno Villamediana establece irrupciones que procuran erigir una desviación genérica en la que

lo ajeno prevalece como *propio*, incrustando citas que cuestionan la idea de un solo autor, la propiedad y el quebrantamiento de los moldes convencionales de la poesía. Así, la extranjería se convierte en forma poética a través de un artefacto que solo busca alojar *lenguaje*.

En el texto “Hacia una poética del desencanto: modernidad, autoritarismo y lírica venezolana (1958-2018)”, Miguel Gomes ubica la obra de Luis Moreno Villamediana dentro de un *paradigma* en el cual: “engendra una poética barroca o hermética donde lo liminar se instala en operaciones verbales, con perseverantes confluencias de niveles del lenguaje o campos semánticos a las que se añade la violación de normas lingüísticas” (GOMES, 2020, p. 350). A su vez, el investigador es enfático en el tratamiento de Moreno Villamediana con la extranjería, definiéndola como una “liminaridad lingüística”, en la que lo político no posee una dimensión inmediata, sino que “se mimetiza en la reificación formal, que aspira a la opacidad” (GOMES, 2020, p. 356). Asimismo, Gomes señala que existe una diatriba entre esa posible enunciación o silencio por el propio devaneo y escape de los textos a una direccionalidad: “Ese enunciar y no hacerlo anula los opuestos y culmina en una subjetividad de contornos disipados” (GOMES, 2020, p. 357). Tal “subjetividad de contornos disipados” es una herramienta del lenguaje y su elisión a lo largo del libro, de allí la gran rotura lingüística que conlleva a la traducción como ejercicio creativo:

...el poema “Adieu au (certain) language”, con su vértigo fragmentado y yuxtapuesto de intertextos—desde la Eneida de Virgilio hasta Adieu au langage de Jean-Luc Godard—, tonos—de lo grandioso a lo infantil—, modalidades gráficas e incluso lenguas—el francés del título trastocado en inglés, encabezando un poema en español, con pasajes en portugués—, lo que nos remite a la labor misma de la traducción (GOMES, 2020, p. 359)

En este sentido, la traducción es imperante en *Otono (sic)*, pero habría que preguntarse, ¿bajo qué formas?, ¿cómo se constituye ese ordenamiento de fragmentos y cuál es su sentido?, un punto de partida sería la observación de la lengua, la cual yace como una gran fracción en el libro, pues son muchas las imágenes de quebrantamiento por las que es atravesada. Sin embargo, cuando aparece la traducción, esta se vierte a una expresión poética, menos fracturada, intentando, con ello, equiparar ambas formas o metamorfosearlas como una sola operación. Sobre esta cuestión, el poeta y traductor brasileño Paulo Henriques Brito apunta que la traducción no está separada del acto creativo:

Traduzir – principalmente traduzir um texto de valor literário – nada tem de mecânico: é um trabalho criativo. O tradutor não é necessariamente um traidor; e não é verdade

que as traduções ou bem são belas ou bem são fiéis; beleza e fidelidade são perfeitamente compatíveis. (HENRIQUES BRITO, 2022, p. 18 - 19)

Los textos de *Otono (sic)* conforman una singularidad, sus tránsitos apropiativos son gestuales en tanto giran alrededor de menciones, referencias y, diría, interferencias que albergan una especie de destierro de las lenguas, unificadas apenas por el acto de la traducción, como es profesado a un Dante interlocutor en el poema “Comedia”:

_ en una de esas lenguas quizá cuento números pares al tiempo que viajo sin maleta
entre países, en guerra, secos todos, sin lluvia, y solo cuervos
_ en la segunda lengua soy para siempre “un-niño-que-es-miope”,
_ luego aprendo una lengua para la descripción, de adjetivos bisílabos (MORENO VILLAMEDIANA, 2017, p. 22).

Por ello, la mezcla con algunas frases o vocablos en italiano, en inglés, en portugués, en francés o en alemán, a la vez que la instalación de elementos como partituras, infundado un ruido comunicativo –siempre en el corte, en las pausas entre mayúsculas y minúsculas deliberadas, por medio de puntos y comas– dan un cierto aire de incisión del habla. En verdad, la lengua en esta obra es una “cosa” en desplazamiento:

va en una botella una lengua
deshecha
más bien opaca
perdida o
vaciada de antemano, como un guante
(¿y los dedos y el agua y las palabras?)

muy seco
()
muy mudo
()
mutilado
() (MORENO VILLAMEDIANA, 2017, p. 28).

Se trataría, más concretamente, de cierta “lengua de los naufragos” –como el propio autor la nomina en un verso– que tensiona posturas sobre la traducción a través de selectas referencias canónicas y de culto, dando, así, un espacio de visibilidad al traductor como un ente que aparece en medio de los textos en su cualidad de fuente, a la vez que el propio autor traduce. Esto puede evidenciarse en un fragmento citado entre corchetes a la traducción al inglés de *Nouvelles impressions d’Afrique*, que realiza Mark Ford de Raymond Roussel; la *Eneida* de Odorico Mendes –cuya mención, a su vez, es un guiño a Haroldo de Campos–, o las traducciones emprendidas dentro del texto al libro *Dark Harbor: A Poem* (1953), de Mark Strand.

En la entrevista del canal de YouTube del “Projeto Literatura Comparada na América Latina: trânsitos de poéticas e políticas latino-americanas”, del Programa de Pós-

Graduação em Literatura Comparada (UNILA) dada durante este año, ya anteriormente referenciada, Luis Moreno Villamediana apunta:

Siempre han sido un poco modelos para mi trabajo los hermanos Augusto y Haroldo de Campos... esa vertiente, la idea de la transcreación... Y cierta línea que proviene quizá del romanticismo alemán, la idea de que hay que mostrar en la traducción la misma extrañeza y el mismo ruido que provocan el original. (MORENO VILLAMEDIANA, 2024)

A esto suma los procedimientos elaborados por Octavio Paz en sus versiones a John Donne, insistiendo en dejar de lado la idea de la traducción como una “traición” y comentando, a su vez, sobre ese cierto linaje que parte del romanticismo alemán, y lo ocurrido dentro de la poesía moderna en autores como Ezra Pound y T.S. Eliot y, más adelante, en la obra de los hermanos de Campos como una suerte de “movimiento antropófago” de la traducción. Habría que añadirse que en la entrevista el autor es bastante enfático en observar el concepto de transcreación como antropofagia y devoración de textos, lo que puede llevarnos al texto “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira” de Haroldo de Campos, e incluso al texto de Silviano Santiago “O entre-lugar do discurso latino-americano”, que él mismo menciona dentro de la entrevista. Luis Moreno Villamediana reafirma el lugar del escritor latinoamericano y su pregunta ante una tradición “comparatista” que se acaba alimentando de otras fuentes pero que parece siempre volver a sí misma en un estado marginal e incluso, en su caso, extranjero. Es interesante preguntarse cómo funciona entonces la transcreación en su obra, pues todo apunta a que en el desarrollo textual y en la colisión entre creación y traducción hay una posibilidad de entendimiento.

En este sentido, Luis Moreno Villamediana demuestra el papel equiparable que juega la traducción dentro de su proceso creativo. La transcreación funcionaría como una poética que está en el medio sus textos y esto puede reafirmarse más aún hacia el cierre de la entrevista cuando, ante la pregunta, “¿qué surge primero, la dimensión del traductor o la dimensión del poeta?, ¿cómo estas dos dimensiones se alimentan en tu carrera?”, este expresa:

Creo que son simultáneas [la traducción y la poesía], en el sentido de que aquello que voy escribiendo sin un plan preconcebido, se alimenta, por supuesto, de lecturas en algunas otras lenguas, en algunos casos, por ejemplo... y un poco esa cosa no familiar también interviene... pongo un ejemplo... digamos que a mí la sintaxis me importa mucho a la hora de la escritura para lograr un cierto ritmo, una cierta musicalidad, que no tiene que ser armoniosa, que puede ser disonante, y entonces a veces juego con la tipografía... Un poco con los signos de puntuación... y últimamente un poco como homenaje a Emily Dickinson, por ejemplo, me gusta incluir guiones largos... de manera que entonces hay un cierto proceso de adaptación antropofágica, digamos que yo he digerido la obra de Emily Dickinson en algunos casos, y algo que parece tan banal como

un signo de puntuación aparece entonces homenaje, de forma que entonces la dualidad poeta – traductor esquizoidemente están en constante... en la superficie constantemente, y yo creo que en ocasiones puede hacerse evidente un cierto texto extranjero detrás de lo que parece mi propia escritura. Es una suerte de homenaje a la literatura que me importa. (MORENO VILLAMEDIANA, 2024)

En efecto, es muy llamativo el recorrido de nombres que pertenecen a la historia de la traducción literaria y, a su vez, la mención realizada hacia su tratamiento de lo “banal” con respecto al uso de un guión como homenaje a la obra de Dickinson. Todo esto es importante para discernir que los elementos utilizados dentro de la obra de Luis Moreno Villamediana están siempre en la realización de un gesto profundo que atañe al lector. Por consiguiente, estas “adaptaciones antropofágicas” configuran el espacio semántico sobre el que se desarrollan los textos de *Otono (sic)*.

En el primer capítulo hice mención a las obras *El anticrítico* (1986), de Augusto de Campos y a *A Educação dos Cinco Sentidos* (1985), de Haroldo de Campos, como dos piezas que podían ejemplificar parte de estela de textos que conjugan traducción con creación en un sentido apropiativo, y en definitiva, esa suerte de “ensayismo” poético que hay dentro de *El anticrítico* de Augusto de Campos, quien versiona a Dante, a John Donne, a Emily Dickinson, entre otros; llegando, incluso, a teorizar en forma de verso sobre la poesía latinoamericana.

Esto le otorga al funcionamiento de los textos un tratamiento que los saca de su lugar, lo que parece ser una nota de introducción a la traducción acaba siendo un texto de morfología poética, en el que también surgen preguntas y versiones sobre posibles vocablos, véase en los textos anteriores a las versiones de Dante, pero en especial en el titulado “Dante: um corpo que cai”. Me interesa este punto de inflexión con respecto a lo que se espera que sea un texto poético, e incluso a aquello que se supone deba ser una traducción literaria de ese texto poético, más aún si se trata de un poema.

En *Otono (sic)*, dentro del texto “Adieu au (certain) language”, ya comentado en la cita por Miguel Gomes más arriba, existe lo que podríamos nominar este nuevo orden en que el comentario estilo ensayo sobre la traducción va amalgamando el texto, y es justamente este uno de los mecanismos que hacen de la obra una rareza, ya que no apenas el autor va a ejecutar sus versiones de forma fragmentaria, sino que, acaso, va a discurrir mientras desvanece al sujeto y lo extranjeriza. En verdad, el tono de ensayo que se manifiesta en “Adieu au (certain) language” proviene de su cita específica al prefacio de la traducción hecha por Pierre Klossowski a la *Eneida*; esta se inserta en el inicio y es central por su diálogo con el texto anterior “Exodus/Semoth”:

el poema épico de Virgilio
 es
 en efecto
 un teatro
 donde las palabras *imitan*
 los gestos los estados del alma
 de cada personaje
 y es así que por sus modos
 también imitan los accesorios propios de la acción,

dice Klossowski en el prefacio de su traducción
 de *La Eneida* (MORENO VILLAMEDIANA, 2017, p. 13)

En este sentido, la apropiación como cita tiene un juego no solo con el traductor, sino con el libro traducido y, por supuesto, con la peculiaridad de la versión de Klossowski, quien abogaba por una fidelidad a toda costa con el latín²⁰. Este modelo de capas es sugestivo para entender otras tantas que se van diversificando en la obra, donde el papel del traductor y el tratamiento de la extranjería, exilio u desplazamiento adquiere la desfiguración de palabras en lengua castellana, como ocurre en el ya mencionado texto “Exodus/Semoth”, donde a partir de una genealogía de exiliados se va ordenando una narrativa en anáforas a través de la cual el español se deforma²¹:

...y fue toda alma de falientes de anca de Yahacob
 fetenta almas:
 y Yofeph era en Egypto. Y murió Yofeph
 y todos fus hermanos;
 y todo el generancio el effe.
 Y hijos de Ysrael fruchiguàron y ferpieron,
 y muchiguàronfe,
 y enfortecieronfe en mucho mucho:
 y hinchiófe la tierra dellos. (MORENO VILLAMEDIANA, 2017, p. 11)

Asimismo, no hay apenas un áncora a la lengua nativa del autor, sino un giro al artificio del lenguaje para llevarlo hasta el poema como un puente heteroglósico; véase

²⁰ Según expresa Inès Oseki-Dépré: “Klossowski se apega – como que para ilustrar postulados benjaminianos – à transmissão da ‘conmoção’ da língua original, aqui, o latim. Klossowski está consciente da dificuldade de sua tarefa: ‘Quisemos nos sujeitar à textura do original [...], levar o leitor, através de nossos andaimes precários, a caminhar passo a passo com o poema’” (OSEKI-DÉPRÉ, 2021, p. 299).

²¹ La desfiguración, pese a retratarse más en un sentido semiótico y lingüístico para el lector, no deja de configurar un poderoso artefacto poético en cuanto al sonido y al trabajo ejercido con el fonema f que adquiere una representación paródica, aunque aquí no se trata de un ludismo basado en la destrucción, sino en la recreación por medio de formas alternativas de una lengua. Esta deformación, por otra parte, también puede verse como una maniobra barroca y hermética, que caracteriza algunos de los poemas de Luis Moreno Villamediana, lo que, además, permite ponerlo en diálogo con un corpus de poetas neobarrocos en tanto estos también apropiaron, aquí se puede pensar en el propio Paulo Leminski de *Catatau* (1975) y el Haroldo de Campos de *Galáxias* (1984), los cuales mencioné unas páginas atrás, como también con la estirpe que arranca de José Lezama Lima y que bien saben leer Néstor Perlongher, José Kozier y Jacobo Sefamí en el *Medusario: muestra de poesía latinoamericana* (1996).

las menciones en mayúsculas a palabras como “CÁSPITA”, “RECÓRCHOLIS” o “DIANTRES”, las cuales parodian las traducciones del inglés al español – específicamente en los doblajes televisivos norteamericanos al habla hispana– dentro de “Adieu au (certain) language”, donde la lengua, además, continuará ganando protagonismo como materia desvanecida, en este caso, “desmochada”, cortada:

y de inmediato la lengua se enmocha da vueltas en la boca sin concierto
como unas piernas de muñeco de carro un perrito eso las patas de un
perrito en un taxi

y PUM
la lengua estalla CÁSPITA como un cristal de nieve
que se desploma de una torre altísima tan DIANTRES
lenta RECÓRCHOLIS soberbia

una hoja seca
la hoja amarilla
por seca;

yo que cantaba en la delgada avena
rudas canciones, salgo de las florestas

de Marte ora as horriveis
armas canto, e o varão; DICE ODORICO MENDES en

Eneida brasileira

y pum y bang y glu y brum y glo y log y gul

o QUIÉN traduce el mundo [...] (MORENO VILLAMEDIANA, 2017, p. 17)

Por otro lado, como acabamos de ver, aparece el nombre de Odorico Mendes y su traducción de la *Eneida*, conjugándose, así, un aparato crítico con un aparato creativo: el guiño a Odorico Mendes es un guiño a la reivindicación que realiza Haroldo de Campos de su trabajo como traductor, tal y como se referencia en el texto “Odorico Mendes: ‘O patriarca da transcrição’” (1992), donde Haroldo de Campos diserta sobre el concepto usado por Sílvio Romero para hablar de las versiones de Mendes, quien las trató como un portugués “macarrónico”, de esta manera, Haroldo de Campos evoca su antiguo ensayo “Da Tradução como Criação e como Crítica”, donde defiende la operación de Mendes.

A su vez, en “Odorico Mendes: ‘O patriarca da transcrição’”, hay una mención a la versión a la *Eneida* de Klossowski y, también, a las versiones “monstruosas” que hiciera Hölderlin de Sófocles, las cuales Haroldo de Campos llega a poner diálogo en “A Palavra Vermelha de Hölderlin” con las versiones grecolatinas de Odorico Mendes. En efecto, a nuestro modo de ver, Virgilio se perpetúa en *Otono (sic)* “traducido”: primero

por Klossowski y segundo por Odorico Mendes como nominación, integrando, en este juego de espejos, a la traducción en tanto acto intermediario, aquella que está en la encrucijada entre la cita a la reflexión del poema épico, su versión y, finalmente, su parodia u homenaje, pero también como un programa crítico que la acerca a la creación.

Por otra parte, existe en medio de la unión de las lenguas una apropiación que expande la noción de traducción hasta la recreación y la lectura, pensando en tres antecedentes que expone Inês Oseki-Dépré (2021) para estas poéticas *prospectivas*: Ezra Pound, Haroldo de Campos y Octavio Paz: “Haroldo de Campos é daqueles para quem a tradução deve responder às três funções enumeradas por Ezra Pound: leitura, crítica e recriação”²² (OSEKI-DÉPRÉ, 2021, p. 219). En este sentido, la poética de Luis Moreno Villamediana formaría parte de estas poéticas *prospectivas*, aunque desde un movimiento gestual, pues esto se desarrolla dentro de la obra creativa y no dentro de una obra que se define como una traducción propiamente; no obstante, como he comentado hasta aquí, la traducción es en *Otono (sic)* fragmentaria, en ella el programa crítico se da en su integración de textos que se refieren a la traducción y las traducciones, las cuales, además, no tienen una sola manera de funcionar.

Así, la “crítica” en Luis Moreno Villamediana estaría instaurada en observarse a través de la transcreación como forma, lo que le permite transitar diversas literaturas y unificarlas, “recrearlas” de “forma paralela”: “Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autónoma, porém recíproca” (DE CAMPOS, 2006, p. 35), a la vez que hacer de estos “residuos” un nuevo orden como reciclaje lingüístico e intertextual; se trata del “nómada estético” del que habla Agustín Fernández Mallo (2019), pero al que en definitiva podemos sumar en ese recorrido un desarraigo que ya no es un correlato prosaico o confesional, sino una filología quebrantada que se enmarca en lo que Ottmar Ette (2019) define como “literaturas do mundo”: “ilha-mundo global, na qual as lógicas próprias do insular se interligam numa relacionalidade ao redor do mundo e evocam, dentro do microcosmo, o macrocosmo” (ETTE, p. 23). Ette es enfático en la subcategoría “literaturas sem residência fixa”, las cuales llevan detrás los diferentes movimientos migratorios pero que se ubican en esta cuarta fase de la globalización:

Por tanto, diante do pano de fundo da migrações o transmigrações citadas desenvolvem, sob o signo de uma poética do movimento, formas de escrita literária que já não se conseguem apreender adequadamente por meio das categorias de uma história espacial,

²² Justamente todos estos nombres fueron referenciados por el propio autor en la entrevista anteriormente citada.

centrada tanto historicamente quanto culturalmente. Para além de uma concepção histórico-espacial, elas necessitam, antes, de uma história dos movimentos, bem como de conceptualizações dinâmicas, móveis. Poder-se-ia acrescentar a isso que a literatura nacional terá, agora e num futuro assim esboçado, cada vez menos dizer (ETTE, p. 35).

En efecto, esta “dinámica del movimiento” produce que exista un apartamiento de lo nacional, y es justamente lo que nos ofrecen los textos de *Otono (sic)*²³, bajo otra subcategoría que expresa Ette, la de escrituras “translingües”, cuya hechura es “transcultural”, y cuya estructuración conlleva a una “pluralidade dos processos literários universais de maneira ainda mais aberta e complexa” (ETTE, 2019, p. 37), donde además “a tradução pode estar literalmente inscrita, até mesmo ao se escrever na própria língua materna” (ETTE, 2019, p. 37). No es casual que en un texto tan central dentro de *Otono (sic)* como “Porque, extranjero” esté tan remarcado el peregrinaje, la salida, el movimiento, pero también la nimiedad, aquello que puede ser arrastrado, véase la imagen de las “orugas”, mientras que un verso como “porque soy extranjero de toda dirección y de todo extravío” (MORENO VILLAMEDIANA, 2017, p. 19), inserta de lleno el terreno sobre el que se ejecutan los procesos de apropiación y reciclaje en la obra. A lo que me refiero con lo anteriormente expuesto es que la extranjería no está separada en estas obras de sus operaciones apropiativas: traducción, cita y referencialidad se basan en la formación de una poética sin precedentes dentro de la poesía venezolana, pues a la vez que se ejerce la traducción también hay una poética de esta, la cual no deja de estar fusionada con la creación.

Ahora bien, en el texto titulado “Mark Strand in Bogliasco”, Moreno Villamediana realiza cuatro divisiones donde, en la segunda, titulada “Dark Harbor”, como la obra del norteamericano, hace una versión del poema “After Our Planet”, del que ya en un verso en la primera sección viene citando: “*I am writing from a place you have never been*/como ha escrito Mark Strand / quizá de otro lugar, desconocido, oscuro, / de moscas silenciosas de colores, y nieve” (MORENO VILLAMEDIANA, 2017, p. 23). Y al que suma después una mención al traductor de Strand al italiano, Damiano Abeni, referenciando con exactitud la versión y, jugando, además, con el tono del poema de Strand y el tono de su propia poética, lo que desequilibra la observación entre aquello que podemos denominar como “propio” y “ajeno”, otorgándonos, por el contrario, una desestabilización donde

²³ Habría que también añadir que esto también ocurre en gran parte de la obra de Verónica Jaffé y de la de Pérez Rego, aunque en ambas, de alguna forma, existe siempre un pequeño trazo hacia lo nacional, bien sea por una mención al paisaje, o por una construcción elaborada a partir de poetas nacionales, como ocurre en gran parte de *El hilo atroz* (2021).

aparece el papel de un autor/traductor/apropiador que referencia a un traductor de un poeta que a su vez traduce.

Resulta ineludible remarcar que esta poética del movimiento, de la dislocación, e incluso del traspaso, es una coyuntura para el ejercicio apropiativo, donde sin duda se amalgaman estas circunstancias intertextuales, que llegan hasta la biografía del autor – recordando que este escribió el libro en Bogliasco, de allí las referencias italianas clásicas a Dante o a Virgilio—:

Ti scrivo da un posto dove non sei mai stata / ha escrito Mark Strand
 en la lengua
 de Damiano Abeni
 [*L'uomo che cammina un passo avanti al buio. Poesie 1964-2006*. Milano:
 Mondadori, 2011];

pero cómo sin paraguas/ni botas/se llega a un puerto oscuro,
 cómo se escribe
 con el mismo alfabeto

el reporte del puerto
 oscuro
 sin paraguas ni botas,
 cómo se dice *casa* en esa casa prieta, o ya cerrada

(MORENO VILLAMEDIANA, 2017, p. 24)

Seguidamente, tanto la segunda sección como la tercera son posibles versiones del texto de Strand; la primera versión, a mi modo de ver, más lograda en cuanto al sentido literal, mientras que la segunda versión posee elementos mayormente arriesgados en lo que respecta al componente sonoro²⁴. De hecho, el texto final acaba siendo una completa transformación del de Strand, llegando a desvariar sobre el acto de escribir y, contrariando, con ello, el primer verso del norteamericano: “I am writing from a place”, sobre el que Moreno Villamediana apunta o, mejor dicho, reescribe: “O no escribo jamás, me digo, entre los dientes, como un murmullo, por supuesto/ con poca / convicción” (MORENO VILLAMEDIANA, 2017, p. 23). En esta corriente continua de narraciones interrumpidas por versiones o referencias a versiones fragmentadas, el traductor pasa a fusionarse con la imagen del autor, al mismo tiempo que arrastra sus formas encriptadas como un ruido subyacente en una suerte de “Juguete retrato de autor”, cuyo título es el de uno de los poemas finales de la obra, donde el sujeto se muestra, de manera satírica, como “un perro mecánico que mueve la cola” (MORENO VILLAMEDIANA, 2017, p. 54).

²⁴ Como lo he expuesto a lo largo de la investigación, no es mi foco ejercer un estudio minucioso de las versiones, aunque sí observarlas bajo la premisa de que actúan dentro del marco de la apropiación.

Así, las interferencias de sonidos –onomatopéyicos, hasta cierto punto diegéticos o extraídos figurativamente de las partituras de Vivaldi integradas en la obra—, en tanto trasladados a partir de lo textual, van revelando el desplazamiento del sujeto al mismo tiempo que este se (des)nomina en mudez y mutilación, provocando una poética de la traducción, donde el acto de versionar acaba por conceder a estas escrituras una tensión entre los géneros. Veamos el ejemplo de ambas versiones:

I am writing from a place you have never been,
Where the trains don't run, and planes
Don't land, a place to the west,

Where heavy hedges of snow surround each house,
Where the wind screams at the moon's blank face,
Where the people are plain, and fashions,

If they come, come late and are seen
As forms of oppression, sources of sorrow.
This is a place that sparkles a bit at 7 P.M.,

Then goes out, and slides into the funeral home
Of the stars, and everyone dreams of floating
Like angels in sweet-smelling habits,

Of being released from sundry services
Into the round of pleasures there for the asking—
Days like pages torn from a family album,

Endless reunions, the heavenly choir at the barbecue
Adjusting its tone to serve the occasion,
And everyone staring, stunned into magnitude.
(STRAND, 1993, p. 4)

I am writing from a place you have never been,
Where the trains don't run, and planes
Don't land, a place to the west,

Where heavy hedges of snow surround each house,
Where the wind screams at the moon's blank face,
Where the people are plain, and fashions,

If they come, come late and are seen
As forms of oppression, sources of sorrow.
This is a place that sparkles a bit at 7 P.M.,

Then goes out, and slides into the funeral home
Of the stars, and everyone dreams of floating
Like angels in sweet-smelling habits,

te escribo desde un lugar donde nunca has estado,
donde no pasan los trenes, y los aviones
no aterrizan, un lugar al oeste

donde espesas cubiertas de nieve circundan cada
casa,
donde el viento ulula al rostro vacío de la luna,
donde la gente es sencilla, y las modas,

cuando llegan, llegan tarde y son vistas
como formas de opresión, fuente de descontento;
este es un lugar que se alumbra un poco a las siete
de la noche,

se apaga luego, y se desliza en la cámara ardiente
de las estrellas, y todos sueñan ser libres
como ángeles en ropajes fragantes,
elevarse sobre tareas diversas,

gozar del placer disponible para quien lo requiera
—días como páginas sacadas de un álbum familiar,

repatriados sin fin, el coro celestial en torno a la
parrilla
que se modula de acuerdo con el tono del caso,
y los que miran fijo, con un asombro inmenso
(MORENO VILLAMEDIANA, 2017, p. 25)

te escribo desde un lugar donde nunca has estado,
donde no pasan los trenes, y los aviones
no aterrizan, un lugar al oeste

donde espesas cubiertas de nieve circundan cada
casa,
donde el viento ulula al rostro vacío de la luna,
donde la gente es sencilla, y las modas,

cuando llegan, llegan tarde y son vistas
como formas de opresión, fuente de descontento;
este es un lugar que se alumbra un poco a las siete
de la noche,

se apaga luego, y se desliza en la cámara ardiente
de las estrellas, y todos sueñan ser libres
como ángeles en ropajes fragantes,
elevarse sobre tareas diversas,

gozar del placer disponible para quien lo requiera
—días como páginas sacadas de un álbum familiar,

Of being released from sundry services
 Into the round of pleasures there for the asking—
 Days like pages torn from a family album,

Endless reunions, the heavenly choir at the barbecue
 Adjusting its tone to serve the occasion,
 And everyone staring, stunned into magnitude.
 (STRAND, 1993, p. 4)

repatriados sin fin, el coro celestial en torno a la
 parrilla
 que se modula de acuerdo con el tono del caso,
 y los que miran fijo, con un asombro inmenso
 (MORENO VILLAMEDIANA, 2017, p. 25)

Con ello, el componente lúdico adquiere una repercusión donde el acto de escribir –y añadiría, de traducir– se asemeja al propio proceso, como si estuviéramos delante de un vestigio y no de un “producto final” donde las fracciones, como un cuerpo maltrecho, cojean, se deslizan y tropiezan con la insignificancia: son composiciones que hilvanan el transcurrir de las lenguas y del sujeto, como el caso de las versiones hechas al poema “telephone booth number 1654137 1/5”, del puertorriqueño Pedro Pietri, las cuales pasan del inglés al español y, seguidamente, al italiano. En esta construcción, el autor desafía al lector con la pregunta: “y si hubiera una traducción en el centro, ¿entonces qué?” (MORENO VILLAMEDIANA, 2017, p. 33), luego de un tramo en prosa en el que se va describiendo la temperatura de Bogliasco, como si se tratase de un diario. De esta forma, lo transgenérico constituye un cruce en el que la traducción va más allá, llegando a trazarse como la lengua del lugar donde se encuentra el autor (Italia / el italiano) y su lengua materna (el español), que se refracta en toda la operación apropiativa y la ficción del sujeto:

[y si hubiera una traducción en el centro, ¿entonces qué?;
 de algún poema del libro *Out of Order*,
 de Pedro Pietri;

telephone booth number 1654137 1/5

a poet's mission
 is to heckle
 the audience
 and be heckled
 in return — if
 they pay attention
 is great — & if
 they don't greater!

cabina telefónica número 1654137 1/5

la misión de un poeta
 consiste en hostigar / con sorna
 a la audiencia
 y ser hostigado / con sorna
 a la vez — si
 alguien presta atención

pues qué bueno — y si no
pues mejor todavía

;

o dos traducciones;

la segunda

cabina telefonica numero 1654137 1/5

missione del poeta
è interrompere
il pubblico
ed essere interrotto
a sua volta — se
stanno attenti
è magnifico — se no
lo è ancora di più!

;

—cada línea un adobe que alguien puso en un alto edificio que ahora sólo se encuentra
en trozos en la hierba, como a la espera de una reconstrucción indeseada
imposible (MORENO VILLAMEDIANA, 2017, p. 33)

En efecto, el texto de Pietri tiene mucho de satírico en la envoltura del propio proceso del poema, está, como vemos, en una “reconstrucción” “indeseada” e “imposible”, y es que “L’étranger à Villa dei Pini en autome (sic)” es uno de los textos más complejos del libro, no solo en su devenir entre una forma y otra, como si se estuviesen desglosándose varias escrituras —narrativas, poéticas y translingües— a la vez, sino en su costura referencial, que llega a hacerse bastante espesa, procurando, con todo esto, una representación desde la cual se manifiesta la vivencia de la extranjería, la cual intenta darle al lector cierta sensación de extravío; el sujeto llega a decir: “y yo qué entiendo / ‘nada, sino lo conocido’” (MORENO VILLAMEDIANA, 2017, p. 30).

Tal y como ocurre en “L’étranger à Villa dei Pini en autome (sic)”, bajo esta suerte de invitación a la traducción a través de los corchetes, las palabras que se extienden en el poema “Arte Povera, según Henri Cole”, van delatando que se trata de una traducción a Cole y no de un poema del autor: “[¿así se dice?]”; “[y ahí termina Cole / pero yo sigo QUÉ ES ESE COLLAR / me aprietan, puaf, / vomito otro lenguaje (pobre)] (MORENOVILLAMEDIANA, 2017, p. 27). Allí, estos comentarios paródicos a manera de notas entre corchetes, cuya distribución espacial en el texto no están fuera de la traducción sino dentro, producen que el autor-traductor se apropie, comente y a la vez juegue con las versiones.

Por otra parte, no son pocas las ocasiones en que en *Otono (sic)* (2017) son mostradas las voces de otros autores por medio de la cita, de una forma en que estos se conectan a través de lenguas extranjeras, o de procesos de traducción, véase el caso de la mención a Ezra Pound desde un poema de Archibald Randolph Ammons en “L’étranger à Villa dei Pini en autome (sic)”, o la mención a Hans Magnus Enzensberger “intervenido” –así lo apunta el autor– por Heberto Padilla, texto en el que la voz poética va comentando un poco sobre las elecciones de Padilla a la hora de traducir a Enzensberger, a la vez que esgrime la experiencia del desplazamiento:

¿qué perdí aquí, en este país
adonde mi propia inconsciencia
mis piernas mis brazos mi pasaporte un boleto de avión
mi beca me trajeron
desde aquel otro donde soy
nativo, pero a regañadientes

[eingeborn, doch ungetrost]

(como traduce a Enzensberger
Heberto Padilla)?;

aquí estoy omitido, como el reflejo en una pared ya ida del sencillo
recuerdo de un fuego ya extinguido por años después ya del Soplido

¿qué tengo aquí, qué raja en la lengua
Que me hace malponer el acento

y qué tengo aquí que buscar
en este plato etcétera
en esta
et
cétera
tierra
donde se va erguido pero no se avanza (MORENO VILLAMEDIANA,
2017, p. 28)

La frase en español “nativo, pero a regañadientes”, traducción de Padilla del original “eingeborn, doch ungetrost” de Enzensberger, con el desarrollo de esa perenne extranjería, acaso esa desconfiguración del acento de quien recién llega a una nueva tierra, se suma a un ejemplo más de cómo el desplazamiento se estructura lingüísticamente dentro de *Otono (sic)* (2017), mientras que la traducción sirve de puente y tejido. En verdad, en el texto “Landspeech nach Enzensberger según Padilla Intervenido” las propias defecciones del cuerpo: “qué ojo bizco / qué ojo verde / qué ojo sobre la nariz” (MORENO VILLAMEDIANA, p. 49), se concatenan con la poética de Moreno

Villamediana desde sus inicios, dejando rastros, con ello, de la torcedura que representa el hablar y el avanzar para el que está lejos de su tierra.

Finalmente, el texto titulado “Traducción” configurará en la obra el procedimiento más arriesgado, no solo en lo que se refiere a la propia traducción, sino a la unción de lenguas como un ejercicio. En “Traducción” existe una intervención textual al mismo tiempo que una versión; ya aquí no habrá la separación de una versión o un comentario entre corchetes, sino que todo se juntará a su producto y, desde allí, se creará otra cosa alterna. El diálogo desde el primer verso es sumamente llamativo, pues la voz del autor-traductor es colocada en un lugar donde dispone del texto base al punto en que lo que escribe la autora traducida, la norteamericana Lyn Hejinian, queda desplazado por la traducción, como si se alternasen los papeles entre el autor y el traductor: “Lyn Hejinian pone summer donde digo verano” (MORENO VILLAMEDIANA, 2017, p. 51). De esta forma, el poema “Like plump birds along the shore”, de Hejinian, integrado en su libro *My Life* (1980), pasa a fragmentarse en una traducción que es paralela, instantánea, la cual, a pesar de no estar en forma de espejo, sí está, podría decirse, en línea recta entre una frase y otra; a lo que le sigue, a su vez, un comentario breve en el que se diserta sobre la elección de algunas palabras; por ejemplo, el de la palabra “mirage”, donde el autor-traductor “dice” “espejismo”:

Lyn Hejinian pone summer donde digo verano;

<i>Como pájaros rollizos en la playa</i>	Summers were spent in a fog that rains. Los veranos los pasábamos en una niebla húmeda. Eran espejismos, no distintos de aquellos a los que se acercan los jinetes de camellos en los relatos verídicos en los que con frecuencia me incluía a mí misma, y tales espejismos en la autopista para mí eran a la vez recuerdos impalpables y la evidencia inestable de mis propias aventuras, ahora un poco menos vicarias que antes. They were mirages, no different, etc. [Me gusta la palabra espejismo. Lyn Hejinian pone mirage donde digo espejismo.] (...) (MORENO VILLAMEDIANA, 2017, p. 51)
---	--

Además, inicialmente, la estructuración del diagrama del original en la versión se mantiene, aunque luego se va deformando, como también la insistencia a una voz propia del traductor; de esta manera, no se trata solo del orden y de las elecciones de la autora traducida, sino de las que el autor-traductor en su libro de poemas está ejerciendo con las de ella, trabajando de forma paralela, abriéndolas al lector. Por otro lado, estas traducciones pueden establecerse como la columna vertebral de este acervo fragmentario

llamado *Otono (sic)* (2017), a ellas les compete el sujeto como pequeños documentos de extranjería, son las que por paradoja lo identifican; así, no serían bien aquellos documentos con “foto”, sino estos legajos los que lo reordenan.

La traducción implicaría en este ramo de significados una formulación posible de esos otros mundos transitados, y tendría siempre a la literatura como respuesta, por ello acaba siendo central en este reciclaje intertextual. Por contrario que parezca, la voz de Lyn Hejinian tiene una importancia absoluta en el texto, a la vez que el traductor gana espacio, de esa misma forma lo gana el texto base, ella aparece de forma insistente como autora y con su lengua nativa de por medio:

Había más narradores que cuentos, de manera que en la familia todos tenían una versión de la historia y era imposible acercarse a la historia original o saber “lo que pasó en verdad” (...) El dulce resabio de las alcachofas. Los lóbulos de la autobiografía. [Esa palabra lóbulos me gusta. Lyn Hejinian pone lobes donde digo lóbulos. She lobes them. The lobes of autobiography. Me imagino que serán como extensiones circulares donde uno a cada vuelta se consigue, Y se dice

[...]

[Me gusta la palabra intemperie. Lyn Hejinian pone out-of-doors donde digo intemperie.]

[...]

¿qué? Si pongo autumn donde ella pone summer y yo dije verano, ¿de qué desastre es eso la inminencia? (MORENO VILLAMEDIANA, 2017, p. 51)

En este juego de elecciones, donde la voz emula y cuestiona a la vez que escribe, reescribe y, por tanto, traduce a Lyn Hejinian, acaban por mezclarse las dos lenguas, el inglés y el español, lo que le daría a este texto un efecto sonoro que le cabía a los otros de manera más específica entre secciones, pero no tan unificado. “Traducción” cierra, además, con el propio juego del título del libro: “bajo el cielo extranjero con / las manos guardadas en el coat cuando yo dig/o/tono” (MORENO VILLAMEDIANA, 2017, p. 52). *Otono (sic)* (2017), como hemos podido evidenciar, a partir de la apropiación logra recrear, citar, referenciar y traducir diversas tradiciones y poéticas de la literatura occidental, generando, con ello, una operación verbal arriesgada en que la extranjería está en el medio y donde la traducción busca representarla, a la vez que lector puede pasar por un programa donde la crítica se instala, invitándolo a entender no solo referencias a poetas, sino también a traductores, especialmente en lo referido a aquellos que parten de la transcreación como corriente.

En una línea progresiva, hemos podido observar cómo la poética de Luis Moreno Villamediana fue utilizando diversos elementos para constituirse a lo que llegó a desarrollar en *Otono (sic)* (2017). El tema de la extranjería y los procedimientos de la traducción y la apropiación siempre fueron de alguna u otra forma procedimientos que le cabían a sus libros, pero sin duda es en *Otono (sic)* (2017) donde la apuesta fue mayor, aunque muchos elementos de *Manual para los días críticos* (2001) y *Laphrase* (2012) se hacen presentes, diría que la extensión de ellos de forma más gradual, centrada y dispuesta al lector se conjugan allí.

El reciclaje intertextual del que he hablado, partiendo de las nociones de Agustín Fernández Mallo (2018), como también las menciones a la teoría de la transcreación de Haroldo de Campos (2013) y la posibilidad de ver la obra de Luis Moreno Villamediana como parte de una poética *prospectiva* (OSEKI-DÉPRÉ, 2021) y como una “literatura sem residência fixa” (ETTE 2019), “translingüe”, son conceptos que se aproximan a este montaje (VILA-FORTE, 2019) de referencias, textos y traducciones, realizados por ese “escritor-bricoleur”, como Valeria Mata explica siguiendo a Jacques Derrida, los cuales desordenan el concepto de autoría. En verdad, todo esto produce dentro un tránsito figurativo, como pudimos percibir, donde lo transgenérico también se enlaza, en tales “adaptaciones antropofágicas” –como Moreno Villamediana denomina a sus poemas en la última entrevista referenciada– con la extranjería.

Sin embargo, el exceso en el que va recayendo esta transformación progresiva en la obra de Moreno Villamediana ya era proporcional en *Laphrase* (2012). En efecto, el aparato teórico que he elegido busca ejercer un encaje a una serie de operaciones que no necesariamente están definidas o delineadas desde un punto de vista teórico dentro de la tradición poética venezolana –ellas parecen estar fuera de esa tradición y canon, incluso–, de allí que observar la línea temporal que fue trazada en el segundo capítulo como antecedentes palpables sobre el fenómeno de la apropiación sea necesario, pues tengo la impresión de que estas obras han ido delante de la teoría y no a la inversa.

CAPÍTULO IV:

PÉREZ REGO Y JAFFÉ: LA APROPIACIÓN EN LA POESÍA VENEZOLANA ESCRITA POR MUJERES

4.1 Heredar, desheredar: intertextualidad, apropiación y crítica en la poesía venezolana escrita por mujeres

Existe un debate aún abierto sobre la escritura de mujeres en la poesía venezolana, el cual ha estado presente en obras ya capitales dentro de la crítica especializada. Y ciertamente ha sido agudo, pues mientras en algunos casos se intenta ordenar una tradición, buscando puntuar una genealogía y sus formas, hay vacíos que atañen sobre los procedimientos de algunas de esas obras literarias en cuestión. Muchas veces se coloca por delante la llamada “representación femenina” y no la fundamentación textual a partir de una estructura estética en sus libros. Además, la intención de instaurar un panorama alrededor de otro ya “cimentado” en el siglo pasado, cuya predominancia es de nombres masculinos en la historiografía literaria, hace que se desdibuje más aún la posibilidad de concentrarse en obras específicas para la explicación de una tradición todavía por descubrir, en el sentido de otorgar nuevas miradas.

En efecto, las perspectivas de autoras como Márgara Russotto en su obra *Bárbaras e ilustradas: las máscaras del género en la periferia moderna* (1997) y de Ana Teresa Torres y Yolanda Pantin en *El hilo de la voz. Antología crítica de escritoras venezolanas del siglo XX* (2003) son, sin duda, las más voluminosas e interesantes para observar estas brechas. Estas autoras procuran crear un territorio donde según la crítica anterior parece no haber nada o poco que decir, reforzando una serie de valorizaciones y explicaciones, y apartándose de un simple catálogo de nombres. Frente a sus perspectivas están, por otro lado, el texto introductorio a la antología *Poesía en el espejo. Estudio y antología de la nueva lírica femenina venezolana (1970-1994)* (1995), de Julio Miranda, como también un texto de Rafael Arráiz Lucca en su libro *El coro de las voces solitarias, una historia de la poesía venezolana* (2003), titulado “La eclosión femenina”. A estos añadiría, también, los textos: “Delta poético de las autoras venezolanas de los noventa (Siglo XX)” (2002), de Gregory Zambrano; “La poesía venezolana escrita por mujeres en el siglo XX” (1992), de Elena Vera, “El cuerpo propio. Materialidad múltiple en tres poetisas venezolanas” (2009), de Alexandra Alba, y la obra *Poesía Afrovenezolana. Primera*

Antología (2024), cuya edición bilingüe español/inglés estuvo a cargo de Laura Cárdenas Armas y de María Mercedes Cobo Echenagucia, siendo un gran aporte para los estudios críticos de género y raza dentro de la poesía venezolana.

Tanto Russotto como Torres y Pantin son conscientes de que deben generar una estela, un espacio de herencias para la fundamentación de una tradición. Por ello, la pregunta por Russotto acerca de la escritura de mujeres en la vanguardia venezolana ya se hace importante en el capítulo inicial del libro, pues su argumento se remonta a inicios del siglo XX:

Que esta revisión aún no se haya realizado lo explica el hecho de que la historia (también la literaria) es escrita por los hombres, y el sexismo imperante ha silenciado o deformado el sentido del aporte cultural de la mujer, omitiendo aspectos importantes de su producción, como aquellos referidos a la búsqueda de la identidad, tal como se expresa en la poesía. (RUSSOTTO, 1997, p. 28)

De hecho, Russotto parte de un recorrido de inicios del siglo XX venezolano pasando por los grupos representativos de los años 60 para remarcar esta ausencia, ejerciendo un audaz tejido con las reflexiones de Alfredo Chacón, Mariano Picón Salas, Alejo Carpentier, Ángel Rama, entre otros. De este último me interesa destacar el binomio de lo que llamó “las dos vanguardias”: una vanguardia “cosmopolita” y otra “interna”, puesto que allí lo periférico, desde lo apuntado por Russotto, busca una “resemantización”. En efecto, para la autora, “las mujeres abrieron una tercera vía”, la cual posee una profunda ligación con su experiencia como sujeto:

Una vía profundamente vinculada a las propias experiencias de género, reelaboradas desde distintos grados de conciencia y mediante las técnicas compositivas más variadas y encubridoras, pero hoy finalmente accesibles gracias al instrumental crítico y cognoscitivo aportado por la crítica feminista. Fue una vía construida a pulso de intersticios de la marginación y en las ambigüedades de la “protección” familiar oligárquica; reconquistando la sexualidad borrada, reprimida o distorsionada; rectificando las falsas imágenes de la mujer impuestas por la estética masculina; expresando, en fin, con valentía, las vacilaciones o complicidades, pactos o rupturas, en el difícil arte de sobrevivir en una sociedad patriarcal del tercer mundo. (RUSSOTTO, 1997, p. 28)

Sobre esta cuestión de la “tercera vía” volveré más adelante, ya que la autora da continuidad a esta idea en un texto más reciente. Ahora me gustaría señalar que el segundo capítulo, “La amada que no era inmóvil, el lugar de las mujeres en la poesía venezolana”, se hace imprescindible para entender un trabajo casi de arqueología, con el cual Russotto procura –como lo harán posteriormente Pantin y Torres– asentar una base desde el siglo XX, partiendo de las poetas Enriqueta Arvelo Larriva (1886 - 1962) y María Calcaño (1906 - 1956), a quienes, en su herencia, suma los nombres de Ana Enriqueta Terán (1918

- 2017), Luz Machado (1916 - 1999), Ida Gramcko (1924 -1994) y Elizabeth Schön (1921 - 2007). Este grupo de autoras ejecuta ciertamente una obra alejada de los postulados grupales del siglo XX venezolano; ellas no escapaban de un esfuerzo por intentar visibilizar sus obras, sobre las cuales Russotto da algunas razones historiográficas de su recepción.

En este sentido, son enumerados, por ejemplo, los casos de Enriqueta Arvelo Larriva, quien aunque publicó entre el 30 y el 60, solo pudo circular de forma antológica en los años 70 —y añadido que fue editada su obra completa en el año 1987, a cargo de Carmen Mannarino, como también una antología preparada por Miguel Gomes en España en el 2012, única obra internacional dedicada a la poeta—, o el caso de la obra completa de Ana Enriqueta Terán, que solo fue editada en 1992 por José Napoleón Oropeza —y luego recogida en una publicación de la Fundación Biblioteca Ayacucho, cuya edición estuvo a cargo de Patricia Guzmán, durante el 2014—. Sumaríamos a esto que, solo recientemente, fue editada la poesía completa de Ida Gramcko por Los Poetas del 5 en Chile, o la reciente aparición de la obra *Pequeña lámpara gemela* en La Poeteca de Caracas, que reúne dos obras de Luz Machado: *La espiga amarga* (1950) y *La casa por dentro* (1943 - 1965). Tal vez los casos que han corrido con menos suerte en términos de edición han sido los de María Calcaño y Elizabeth Schön, poetisas a las que habría que volver con mayor atención. Es central hacer este pequeño recorrido de las “fundadoras”, como las llama Russotto, ya que sus obras están vivas y crecen como parte de la tradición poética venezolana, a pesar de haber permanecido en un “voluntario periferismo grupal”, el cual “es un modo de mantener la independencia y de escapar a los contenidos de insurgencia asignados por otros” (RUSSOTTO, 1997, p. 36).

A su vez, Russotto destaca que “la mujer no tuvo un papel protagónico en la vanguardia venezolana, permaneciendo en el aislamiento y en una actitud de secreta resistencia frente al debate y la comercialización de su producción” (RUSSOTTO, 1997, p. 36). En efecto, el hito de *válvula* como un análisis frente a la recepción de la vanguardia en Venezuela necesita ser revisitado, como también las voces de las que continuamente se habla dentro de los espacios académicos, citando una y otra vez las posturas teórico-críticas que dejaron por fuera a estas obras. En suma, Russotto pone otra clasificación que es pertinente y es la de “periferismo historiográfico”, teniendo en cuenta que existe una “desubicación histórica” con respecto a las obras de estas autoras, debido a que aunque algunas no tenían circulación literaria temprana, ya escribían desde hacía tiempo, lo que les da a sus libros fechados como anteriores otro carácter de valor.

El mapa de estas autoras es ineludible para trazar puentes con la producción venidera de la poesía escrita por mujeres en Venezuela: sus ejes temáticos, sus tratamientos, sus formas e incluso los tramos de diferencia que estos representan con los planteamientos de una crítica ya establecida, o que, por otro lado, las ha presupuesto por medio de categorías donde el “cuerpo”, la “casa” o las “máscaras” son tópicos que operan con mayor relevancia, sin intentar ir más allá, como ocurre en algunas de las aproximaciones de Julio Miranda o de Rafael Arráiz Lucca, a quienes, por un lado, se oponen Pantin, Torres y Jaffé, y por otro la propia Russotto²⁵. De este grupo de fundadoras –de las que se derivarán luego herederas de su tradición, bien sea para dislocarla, fragmentarla, romperla u homenajearla–, me gustaría destacar un punto en específico, y es aquel relacionado con la producción que se explícita de manera más intertextual, a través de la recurrencia en sus obras a estructuras más antiguas que modernizan, que intercambian y que reclaman como suyas:

²⁵ No obstante, sería injusto decir que la labor crítica de estos autores no posee una relevancia, sobre todo pensando en la clasificación de nombres y obras hecha por Julio Miranda, algunas no mencionadas por Pantin ni Torres, a pesar de este tener una postura en algunos casos sardónica acerca del papel de la mujer, contra la que va esencialmente Verónica Jaffé al final de su texto “Algunas anotaciones sobre la poesía contemporánea en Venezuela” (1993). En el caso de Arráiz Lucca, procura la instauración de un aparato crítico más cercano a lo descriptivo, sin ahondar de forma más profunda, aunque ciertamente construye un mapa valedero, sobre todo de los años 80. Russotto, en un pie de página de su libro, llegará a ser muy directa, luego de exponer: “Siempre acompañadas y siempre solas. Consagradas para nadie y para nada: ‘Es significativo que ni entre los sectores más avanzados suele incluirse un solo nombre de mujer al historiar la poesía venezolana. Ver una entrevista reveladora de Rafael Arráiz Lucca, donde se le pide la lista de autores que él incluiría en una hipotética antología de poesía venezolana que no tuviera más de diez nombres. Incluiría –solo– ‘a José Antonio Ramos Sucre, Antonio Arráiz, Fernando Paz Castillo, Salustio González Rincones, Vicente Gerbasi, Juan Liscano, Juan Sánchez Peláez, Ramón Palomares, Rafael Cadenas y Eugenio Montejo’. Caracas, *Papel Literario* de El Nacional, 17-01-1193” (RUSSOTTO, 1997, p. 52). Es claro que, diez años después, en el libro ya citado, *El coro de las voces solitarias, una historia de la poesía venezolana* (2003), en el apartado “La eclosión femenina”, Arráiz Lucca procura otro camino. Como también las antologías mencionadas al inicio de la investigación, tal vez las más llamativas de lo que va de siglo XXI, en cuanto a la presencia de mujeres se refiere: la primera es la de Julio Miranda *Antología histórica de la poesía venezolana del siglo XX, 1907-1996* (2001); la segunda es *En-obra. Antología de la poesía venezolana 1983-2008* (2008), compilada por la poeta e investigadora Gina Saraceni; la tercera es *Rasgos comunes. Antología de la poesía venezolana del siglo XX* (2019), compilada y prologada por Antonio López Ortega, Miguel Gomes y la propia Gina Saraceni, y *Navegación de tres siglos: antología básica de la poesía venezolana, 1826-2002* (2003), organizada por Joaquín Marta Sosa, como una marca donde existe una mayor equidad de género. Sin embargo, en términos historiográficos, es un fenómeno relativamente reciente, el cual, si se cuenta desde la antología de Miranda del año 1995, tendría treinta años. No obstante, aún cuando parezca contradictorio contra el título de este capítulo, una cita de Luis Miguel Isava dentro de su texto “La desbordante pulsión de la palabra poética” (2000) es importante, ya que es justamente el período de los 80 el que más genera relevancia en cuanto a la cuestión de la mujer y su “aparición” en la poesía venezolana, pero además Isava señala la complejidad de usar los términos “escritura femenina” o “poesía escrita por mujeres”: “Me apresuro a indicar que la rúbrica de ‘poesía femenina’ o incluso la de ‘poesía escrita por mujeres’ resulta incómoda, cuando no equivoca, para hablar de las diferentes escritoras que publican en estos años. Si bien es cierto que su número se multiplica –no es una metáfora–, no lo es menos el hecho de que sus propuestas no son fácilmente asimilables, aun cuando comparten algunos rasgos. Por ello, insertarlas en una única corriente sería incurrir en una generalización distorsionante” (p. 216).

Es el caso de Ana Enriqueta Terán e Ida Gramcko, quienes cultivan el soneto y el terceto, en una actitud de amorosa entrega y confianza absoluta en las capacidades expresivas y analíticas del idioma español. Consumidas por las pasiones descubiertas también en las lecturas de la Biblia, San Juan de la Cruz, Garcilaso y Dostoyevski, tanto Ida como Ana Enriqueta desarrollan una línea más elaborada y barroca, que acepta por igual arcaísmos y eruditas referencias mitológicas. (RUSSOTTO, 1997, p. 47)

Como veremos más adelante, esta definición cala perfectamente en la poesía de Beverly Pérez Rego, quien, además, acaba por apropiarse de la obra de Ana Enriqueta Terán en uno de los tramos de *El hilo atroz* (2021). A su vez, Russotto añade la importancia de la lengua para Terán: “En el caso de Ana Enriqueta Terán, la ‘aceptación del nombre’, es también la aceptación de una lengua” (RUSSOTTO, 1997, p. 48), uniendo esto a una “identidad femenina” que se establece en la “ascendencia familiar”, en “los nombres propios”, en “los parientes”, “recuperando así ‘otra’ tradición no suficientemente reconocida” (RUSSOTTO, 1997, p. 48). Para Russotto existe una “despersonalización” en el sujeto, tanto en Terán como en Gramcko, que las hace, por un lado, poseer universalidad, y por otro, reproducir imágenes que son propiamente extrañas, “trascendentes”, llenas de visiones y “analogías inexplicables”. Acerca de los procedimientos intertextuales en Gramcko llegará a explicar:

También la intertextualidad es retorcida de varias maneras para adecuarse a las diferentes funciones. En un primer momento, recurre a los referentes propios, locales o nacionales, (la diosa María Lionza, por ejemplo), para apartarlos violentamente de su contexto e insertarlos en estructuras más generales capaces de darle sentido y trascendencia. En un segundo momento, atrae referentes ajenos (los personajes de los cuentos de Perrault, los estereotipos de la imaginación romántica, etc.), al suelo de su abandono, espacio árido y carente de mitos, sea para ratificar indirectamente su vigencia, sea para utilizarlos como elementos potenciadores de su aridez. Este trueque intertextual es constante, y en muchos poemas su elaboración, lejos de obtener una fusión armoniosa, permanece en una coexistencia esquizoide, de rasgo exótico o como incompleto, pues es un poco apoyarse en la autoridad y a la vez denigrar de ella, ya que el desplazamiento metafórico la vuelve “rara” al entrar en contacto con otro contexto. (RUSSOTTO, 1997, pp. 51 - 52)

Como vemos, se trata de un ejercicio que también recurre a la apropiación, si pensamos en los cuentos de Perrault y de los hermanos Grimm, como también a la forma del cuento de hadas trazada a partir del verso y una disolución y desenlace que, tal y como expone Russotto, se apoya en una autoridad, en la “función autor”, para luego apartarse de ella, desfigurarla, transformarla, hacerla suya. Y esto ya ocurría en 1948, fecha de *La vara mágica*, donde la autora elabora estas operaciones que fundamentan un diálogo con una partitura anterior para metamorfosearla, de manera explícita, en su propia obra. En efecto, la secuencia de la división de los textos es particular; su elisión transversal en el corte de la prosa proporciona un lente distinto, además de que no se trata apenas de un

“poema infantil”, sino de una deglución repleta de imágenes, símbolos y formas transpuestas. Un ejemplo es el poema de Blancanieves, que termina con los versos: “— ¿La nieve blanca? — ¡No!, la tierra verde, / el sueño, el sol, la sangre y la semilla” (GRAMCKO, 1948, p. 39), o la siguiente imagen sobre Cenicienta: “—Cenicienta, / ceniza / tu propia carne, tu futura ausencia, ¡tú misma!—” (GRAMCKO, p. 39, 1948). En lo absoluto se trata de un tinte infantil, aunque a veces haya algunas rimas en la estructura, completamente intencionadas, que adquieren ese nivel mixtura entre prosa —en este caso devenida del cuento infantil apropiado— y poesía, pero el punto de señalar este diálogo como vertiente en la obra de Gramcko es que se nominan dentro de ella otros textos, otras fuentes de las cuales bebe para organizar su contenido. Así, la autora procede a ejercer un acto apropiativo genuino, que debería verse a la par de la tan señalada característica intertextual hecha por la poesía escrita por mujeres durante los años 80 y 90, donde comienzan a aparecer representaciones derivadas de “máscaras”, o “personajes históricos”, las cuales se “extranjerizan”, creando mundos alternos a la realidad. Esto lo explica Rafael Arráiz Lucca cuando habla del ya citado en este trabajo *Diario de John Robertson* (1990), de Blanca Strepponi, por ejemplo, o de *El señor de la muralla* (1991), primer libro de María Antonieta Flores, aunque también lo delinea como un rasgo marcante de su análisis:

Junto a la confesionalidad (y su laberinto erótico) ha brillado otro recurso: el de recurrir al hecho histórico y asumir una máscara (o trabajar un personaje a la distancia) para metaforizar lo propio, para en un juego de espejos trabajar en diálogo, para arrojar luz sobre lo inmediato al mirar lo distante (ARRAIZ LUCCA, 2003, p. 383).

A esto añade características del cosmopolitismo que imprimen alguna de estas autoras, o su exploración con temas como la extranjería, especialmente en el caso de las herencias, como en las primeras obras de Verónica Jaffé o de Jacqueline Goldberg. Es notable en este punto que existe la posibilidad de establecer una relación intertextual con las autoras del pasado, en libros que son, de alguna manera, difíciles de definir, donde la conjugación con la historia, la confesión y la deformación de un poema crea vínculos con otros textos a forma de cita o de traducción, como vimos en los primeros libros de Jaffé en las páginas anteriores de esta investigación, o como vimos en la obra de Ana Nuño. Por consiguiente, habría que ir más allá, hasta las fuentes, y encontrar esa “liminaridad”, como la denomina Miguel Gomes, en algunas de estas obras. El nominal de archivo histórico o, como en el caso de Gramcko, de generar vínculos con textos anteriores de forma explícita es lo que me interesa señalar. Es claro que la poesía venezolana del siglo

XX bebe de muchas fuentes²⁶, sería iluso pensar que las obras de, por ejemplo, Juan Sánchez Peláez con el surrealismo, el grupo de Valencia con el objetivismo, Eugenio Montejo con la poesía en lengua portuguesa, o Alfredo Silva Estrada²⁷, Hanni Ossott y Miyó Vestrini desde sus traducciones, señalando, además, la labor del grupo *Viernes* en la inclusión de voces extranjeras dentro del panorama venezolano²⁸, no tienen una marca de absorción, deglución, diálogo y apropiación que las constituye.

Sin embargo, lo que procuro rastrear es la formulación particular ir al tratamiento de la “función autor” en este grupo de autoras, pues tendrá repercusión en obras futuras, si pensamos en los casos concretos de Gabriela Kizer, Jacqueline Goldberg y Beverly Pérez Rego. No veo por qué no generar una constelación que parta desde esas inscripciones intertextuales hasta procesos apropiativos más arriesgados en el siglo XXI. Así, pasaríamos por Ida Gramcko, quien de este grupo de fundadoras señalado por Russotto es, a mi modo de ver, la que en una misma obra consolida esto de manera más directa.

Ahora bien, en el segundo capítulo de esta investigación fueron dadas varias obras para correlacionar estos puntos, y aunque Jaffé podría verse como la que desde siempre trató esta genealogía intertextual y apropiativa con más ahínco, también lo podemos pensar con relación a los libros iniciales de Pérez Rego y su exploración con el barroco y José Lezama Lima, quien aparece de manera consistente, entre sus epígrafes, aunque este se retuerce en un discurso más promulgado hacia lo místico, la bruja, la hechicería y, finalmente, la solidez del poema en prosa (sobre esto volveré más adelante).

No obstante, lo que la crítica ha dejado de lado es la expresión de la traducción como forma en Jaffé, no solo en *El largo viaje a casa* (1994) sino también en *La versión*

²⁶ Una referencia importante en este sentido es el ya citado texto de Luis Miguel Isava “La desbordante pulsión de la palabra poética”, donde el autor establece una serie de conexiones con diversas literaturas extranjeras y la poesía venezolana de la segunda mitad del siglo XX.

²⁷ Sobre esto explica Silva Estrada: “El proceso de verter un poema de una lengua a otra, es para mí *una internación* que me gustaría comentar repitiendo unas palabras de Vahé Godel, porque las siento profundamente hermanadas a mis propias vivencias de traductor: ‘Traducir, dejarse atravesar. O, más simplemente, leer, recorrer un espacio, explorar un subsuelo, penetrar en el campo del poema: refugiarse en el canto del otro: consumirse, cambiar de piel, en el corazón de una palabra bárbara’”. (SILVA ESTRADA, 2005, s.p).

²⁸ Esto lo expone el investigador venezolano Arturo Gutiérrez Plaza, a través de la voluminosa tarea que tuvo *Viernes* en Venezuela: “Veintidós números, distribuidos en 14 volúmenes conformaron la vida de esta revista (mayo 39 - mayo 41). En ella publicaron, además de los miembros del grupo y varios poetas y escritores de otros países de América y Europa, una cantidad importante de integrantes de las llamadas generaciones del 18 y del 28, así como otros más jóvenes. A todo ello se sumó, por otro lado, una ingente labor editorial, gracias a la cual se publicaron 17 poemarios, 3 libros de castellano, historia y arte, respectivamente, además de dos partituras de música” (GUTIÉRREZ PLAZA, p. 88, 2017), donde se le otorgó una gran importancia a la traducción.

de *Ismena* (2000), traducción de la traducción que hiciera Hölderlin de la *Antígona* de Sófocles, lo mismo que Ana Nuño y el *Sextinario* (1999). En ambas, la fuente se transforma en una experiencia de lectura que produce un nuevo paradigma en la poesía venezolana, y que tendrá, además, su eco en obras como *El hilo atroz* (2021), de Beverly Pérez Rego, en tanto matriz apropiativa y de traducción. En efecto, lo que Jaffé y Nuño componen llega a desbordarse, por otro lado, en el sentido curatorial de orden y de citas, como también de referencias, en poetisas como Geraldine Gutiérrez-Wienken, Sofía Crespo Madrid, o en los libros mutantes de Jacqueline Goldberg. Y es que la forma de estas poetisas es la “referencia”, la construcción en diálogo, plural, a sabiendas de desdibujar la autoridad, en aras de expandirla, recrearla fuera de sus límites.

Pienso, especialmente, en el caso de *Tribu* (2011), de Gabriela Kizer, donde los nombres son parte de la construcción del poema, como si cada una de sus sílabas integrasen una tradición en coro. Reitero, la referencialidad es la forma, la traducción y la apropiación son parte de una misma dinámica que enlaza estas obras, otorgándoles un cruce particular, donde ciertamente habría que poner la mirada con atención, pues son este grupo de mujeres quienes están consolidando un quehacer poético raro, donde si bien lo personal o lo impersonal se junta, también la historicidad, la extranjería y el presente, trazando una imagen difusa donde el sujeto poético está plagado de otras literaturas, de otros nombres, de otros paisajes, en fin, de otros códigos como una estética que amplía en todo sentido el carácter de lo nacional en sus obras, y cuyas bases vienen asentadas, como hemos podido percibir, desde finales del siglo XX y que han tomado rumbos innovadores en el siglo XXI.

4.2 La máquina de coser: Pérez Rego, diálogo y quiebre

La obra de Beverly Pérez Rego, vasta en referencias, alusiones, intertextualidad, ludismos, y una dilatada destreza del poema en prosa, continúa siendo un enigma dentro del panorama venezolano, faltando aún estudios sistemáticos que puedan hacer comprender las significaciones que atraviesan sus procedimientos estéticos, a pesar de recientemente contar con algunas miradas a su trabajo desde la academia en países como España y Brasil. Como fue comentado en el capítulo inicial de esta investigación, su poesía reunida, publicada en el año 2006, contiene los libros: *Artes del vidrio* (1992), *Libro de cetrería* (1994), *Providencia* (1998), *Grimorio* (2002), *Escurana* (2004), a los cuales les seguirá *El hilo atroz* (2021). En un orden de revisión de su obra, pueden

encontrarse los textos: la presentación que hiciera Yolanda Pantin, titulada “Las desheredadas”, a su obra *Libro de cetrería* (1994); el prólogo a su poesía reunida escrito por Juan Calzadilla, titulado “Crónica de linajes”; el texto “Beverly Pérez Rego: los saberes antiguos del orfebre” (2009), de María Ángeles Pérez López; el capítulo de libro “Una mirada primigenia a la poesía de Beverly Pérez Rego” (2011), de Ángela Romero Pérez; el prólogo a su obra *El hilo atroz*, titulado “Una genealogía del hilo” (2021), de mi autoría; los textos de presentación a *El hilo atroz*: “Un manto de palabras para Beverly Pérez Rego. Tres apuntes sobre *El hilo atroz*”, de Sofía Crespo Madrid, y “Retazos con la noche tachada por delante”, de Eleonora Requena, ambos de 2021; el artículo académico “La crisis de la voz poética en *El hilo atroz* (2021), de Beverly Pérez Rego” (2024), de Miguel Aguirre-Bernal, y la comunicación “‘Mi deplorable condición de venezolana’: Caracas y la identidad violentada de Beverly Pérez Rego” (2024), de Daniela Carolina Fuentes Aja.

Cada uno de estos textos ejerce una aproximación desde diversos puntos de vista a la obra de Pérez Rego, y diría que podrían dividirse en dos etapas: aquellos que trabajan con la obra publicada antes del 2006 y los que trabajan con *El hilo atroz* (2021), pues el salto entre ambas propuestas es muy grande, en el sentido en que se abarca otro tipo de operaciones en cuanto a la temática, traducción, quiebres lingüísticos, rompimiento de reglas que inicialmente estaban más subordinadas a la propia estructura de un texto que se mantuvo en el ámbito prosaico por mucho tiempo, incluso en aquellos tramos que buscaban un verso libre fuera de esta estructura, lo que los mantenía arraigados a suerte de “saga poética” (CALZADILLA, 2006, p. 8). Sin embargo, hay algunas conexiones que hacer entre esos primeros acercamientos críticos, los cuales son relevantes para entender parte de lo que ocurre en *El hilo atroz* (2021), ya no como una separación, sino con base a una proximidad relevante que potencia una propuesta que es novedosa en el panorama venezolano.

Existe, entre la mirada crítica del mencionado texto de presentación de Yolanda Pantin, publicado en el *Papel Literario* durante julio de 2001, trazos que lo unen directamente con la elaboración de *El hilo de la voz* (2003) y otro texto titulado “Entrar en lo bárbaro. Una lectura de la poesía venezolana escrita por mujeres” (1999). *El hilo de la voz*, como comenté, es una antología de escritoras venezolanas compilada por la propia Pantin y Ana Teresa Torres, y constituye un hito en la investigación de la escritura de mujeres en el país. Pantin, partiendo de allí, expone de la obra de Pérez Rego lo siguiente:

Como tengo esa lectura muy fresca, me resulta inevitable comentar *Libro de cetrería* bajo la luz de nuestra investigación. Y aunque no es el momento para desplegar un tema

tan complejo, trataré de resumir su premisa, la misma de “Entrar en lo bárbaro”, título de la ponencia que leí en Alemania, donde proponía que la mirada de algunas escritoras, siguiendo el verso de Enriqueta Arvelo Larriva: “Entremos en lo bárbaro con el paso sin miedo”, abría fisuras en el discurso lírico tradicional incorporando elementos a veces muy incómodos para la normativa literaria. En el transcurso de la investigación mas exhaustiva que emprendimos para *El hilo de la voz*, fue muy apasionante observar cómo, desde la misma Enriqueta Arvelo hasta Eleonora Requena, recorriendo todo el siglo XX en Venezuela, se había construido en el tiempo un camino paralelo a la “carretera nacional”, trocha que parecía llegar a otro lugar. Esa voz “bárbara” que fluía soterrada, no solo cuestionaba el discurso oficial sino que insurgía paradójicamente contra las formas de barbarie que significan los nacionalismos, los militarismos, la moral patriótica, los fanatismos religiosos, los fascismos que han impuesto el terror para todos y, muy particularmente, han confinado los lugares sacrificiales de la mujer que tan certeramente previo Teresa de la Parra en su novela *Ifigenia*. En el repaso de esta larga y postergada asignatura que significa aprender para *sabernos*, y así levantar una genealogía, pudimos corroborar la importancia de muchas escritoras poco atendidas por la crítica y que no han aparecido en los listados de la literatura “oficial”.

Si no nos leyéramos tan mal, el trabajo absolutamente obviado por la crítica de Beverly Pérez Rego, merecería, por lo menos, algún comentario. Así, pues, como lo hicimos en *El hilo de la voz*, leeré *Artes del vidrio* y *Libro de cetrería* desde el problema de la herencia. (2001, s.p.)

Esta herencia, como se verá a lo largo del texto de Pantin, se trata propiamente de un despojo de la anterior, tal como hizo Enriqueta Arvelo Larriva con la escritura de su hermano Alfredo Arvelo Larriva. En este caso, la “heredera” da un vuelco y se constituye, en el caso de Enriqueta Arvelo Larriva, una “voz aislada” –título homónimo a uno de sus libros–, cuyo verso libre conjetura una singularidad magistral que, vista desde hoy, presenta la reconfiguración de un canon predominantemente masculino. Para Pantin, “La heredera está amparada por los bienes que recibe; pero quien opta por no recibir su herencia está en el vacío; así, no es difícil suponer el miedo que entraña recibir sin avales, sin asideros” (s.p.). De tal manera que en este parangón la escritura de Pérez Rego se encontrará en las mismas encrucijadas que las de Arvelo Larriva, ya delineando una serie de “máscaras” y de “mundo ambiguo” en *Artes del vidrio* (1992), según Pantin, que va recuperando y en el cual hay un enfrentamiento al padre como figura. A su vez, es sumada una “sonoridad gótica”, que a mi modo de ver impulsa la opacidad y cierto hermetismo de su encadenamiento en prosa.

En este sentido, Pantin refuerza la idea de que los “textos de *Artes del vidrio* parecieran haber sido escritos para ser leídos en un idioma distinto” (2001, s.p.), y es justamente esta particularidad la que crea conexiones con *El hilo atroz* (2021), no solo desde el problema de la herencia, o mejor dicho, de la posibilidad de saberse “desheredada” para crear un propio telar, tejido, retazo con su rueca, sino también en la ambigüedad de un “idioma distinto”: “tal es la absoluta extrañeza que deriva de sus

inusuales escenarios (de hecho, tres de los poemas están escritos en inglés y luego ‘traducidos’ al castellano en una edición que no es precisamente bilingüe)” (2001, s.p.); una diferenciación que a todas luces tiene que ver con la propia extranjería que vive la autora a través de su padre, diplomático venezolano, y de su madre, de raíz inglesa²⁹. Esta transposición de un idioma sobre otro produce que en *Artes sobre el vidrio* haya operaciones que no llegan a ser mezclas de lenguas propiamente, sino traducciones de poemas propios entre el español y el inglés³⁰, de donde si se piensa en la forma de lectura, provendrían primero los que están escritos en inglés y luego su versión al español, aunque podría ser a la inversa. Solo en este tramo de su obra y en un poema de su libro *Grimorio* aparecen estos juegos con la lengua inglesa, que solo llegarán a repetirse en *El hilo atroz* (2021) de forma completamente atrevida, versionando textos tanto de español al inglés como del inglés al español, o mixturando ambas lenguas. Aquí podemos observar un ejemplo de este ludismo bilingüe en *Artes sobre el vidrio*:

Hilo de caracoles, que colgaba recto en el verano, de pronto oscila suavemente. En la oscuridad de un hoyo tan espeso; su grosor nos duele en cada respiro. Silencio. Después, una cálida inhalación del golfo, un torrente de vapor salino. El niño se agita en la cuna improvisada. Entonces el viento: un llano ascenso, luego una ráfaga, cota de mallas sobre la piel. Las toallas son arrojadas en el tendedero, la colcha se empapa, y pies resbalan en la humedad. Cariaco se tiñe de rojo. Con delicadeza, la lluvia lame el techo, y el relámpago entra como leche en la ceniza aún ardiente. Cubrimos la cuna, encendemos colillas del cenicero, y nos miramos. El niño despierta. (PÉREZ REGO, 2006, p. 28)

String of seashells, hanging straight throughout summer, suddenly sways in harried motion. A hole in the dark so thick I pain for every breath. Silence. And then a hot sigh from the gulf, a rush of salty steam. The baby stirs in his newfound crib. Then the wind: shallow rise in spurts, iron cottlets on the skin, mattresses soaked, towels flung from lines, our barefoot padding, confusion. Rain warmly lapping the house milks lightning into gray ash. We cover the crib, light astray butts, and hope for day. The baby wakes. (PÉREZ REGO, 2006, p. 29)

²⁹ Es importante resaltar que de los tres casos analizados, Beverly Pérez Rego y Verónica Jaffé, a diferencia de Luis Moreno Villamediana, tienen raíces extranjeras a partir de sus padres. En el caso de Verónica Jaffé, de padre alemán y de madre venezolana, hay una intromisión en sus textos con el alemán y su traducción al español que no deja de representar esto, como también el asunto de la herencia en sus primeros libros, la guerra y el desplazamiento.

³⁰ Esto no ocurre en los primeros libros de Luis Moreno Villamediana ni de Verónica Jaffé, donde sus traducciones derivan siempre en apropiaciones sobre otros autores, tal y como fue señalado en los casos de *El largo viaje a casa* (1994) y *Manual para los días críticos* (2001), por ejemplo. De tal manera que en cada uno de gesta una poética de la apropiación que les es dispar en tanto apropian tradiciones diferentes desde el inicio, o bien, en la propia forma y estructura de la armazón estética de los textos, los cuales no se corresponden en ninguno de los casos, a pesar de la extranjería tener fuertes marcas, principalmente en Jaffé y en Moreno Villamediana, pues en el caso de Pérez Rego este “mundo ambiguo” y, en ocasiones, onírico, “surrealista”, posee otras dimensiones que lo cimentan con una estética que no le es irregular durante la primera parte de su obra, publicada hasta el año 2006.

En la mirada de Pantin el imperativo de Pérez Rego: “Desherédame, padre”, es la impronta de su libro siguiente. Sin embargo, este padre no es de fácil representación, como ocurre con la mayor parte de los símbolos en la obra de Pérez Rego, que van adquiriendo una expresividad multifacética, exponencial, cuya verbalización a un concepto resulta bastante precario, puesto que la movilidad del sujeto de sus textos, que muchas veces apunta a una extensión de una voz que se escribe, sin tallar con precisión una identidad, promulga una disolución. Todo esto se ampara en una metamorfosis continua donde diferentes personajes se inmiscuyen en escenarios que a veces toman un rumbo de novela lírica, puntuada en su forma de recorte, como una fábula específica con mundos subterráneos, paralelos, que se hilan, cuyas genuinas personalidades recorren espacios delimitados, casas, recintos, o serranías, en busca de una hechicería verbal. De hecho, habría que pensar en un posible rasgo entre la fisionomía de sus textos y los elementos constructivos de Antonia Palacios, o en su cercanía con voces como las de Olga Orozco o Marosa di Giorgio, incluso desde una cierta raíz “neobarroca”, que en la poesía venezolana siempre ha estado por revisarse³¹:

Desherédame, padre, súrteme de las sogas y los filos que cesarán tu presencia en todas las facciones y palabras, libera los nudos en las páginas seductoras, susurrantes, de tu pasado de fábula. Si solo me das los tajos reverberantes de tu ira, déjame bordarlos con sigilo de aldeana. Muéstrame la muerte que llevas en los talones y desherédame, padre; quiero que viertas todas las piedras de tu boca, y que tu cresta sea baja y que tus pasos no asciendan y tus miradas vuelvan a la halconera. No me asombres más, padre, agota tus milagros; duérmete y hazte vasto. (PÉREZ REGO, 2006, p. 17)

Juan Calzadilla es enfático en su prólogo “Crónica de linajes”, donde, al igual que Yolanda Pantin, expone que existe un “conflicto entre lo masculino y lo femenino”, pero donde, como señalé anteriormente, se crea una “saga” a través de la figuración de estos textos que se atan unos a otros, lo que no deja de resonarme a que tal vez ese fue un “hilo” que se transfiguró, posteriormente, en un “hilo atroz”, puesto que la elaboración y diálogo entre cada texto de estos primeros cinco libros es un trabajo de orfebrería, tal y como apunta la investigadora María Ángeles Pérez López. Volviendo a lo planteado por Calzadilla:

³¹ Aquí es importante acotar que el único venezolano que aparece en el ya mítico volumen *Medusario: muestra de poesía latinoamericana* (1996), que seguía esta estética “neobarroca”, compilado por Roberto Echavarren, José Kozar, Jacobo Sefamí, el cual cité anteriormente en la investigación, es Marco Antonio Ettedgui, poeta venezolano y actor, tempranamente fallecido en un accidente trágico dentro de una obra de teatro. En esta estela se podrían sumar voces como las de la propia Ida Gramcko, Ana Enriqueta Terán, la propia Beverly Pérez Rego, y otras como Rafael José Muñoz, Emira Rodríguez, Jesús Sanoja Hernández o Juan Liscano, por dar algunos ejemplos.

Vale decir, el tiempo necesario para fundar una poética con la cual, además de apartarse del patrón lírico usual en favor de un lenguaje transgenérico, llegar a conformar, de libro en libro, una suerte de saga. Una saga contada en forma de monólogo en cinco libros que tienen por temática el eterno conflicto de poderes entre lo femenino y lo masculino. Conflicto también entre lo profano y lo sagrado, entre la blasfemia y la sumisión, en fin, entre el deseo y la realidad. Es otras palabras, el gran tema de la poesía de Beverly es el amor. Amor carnal y amor místico. (CALZADILLA, 2006, p. 8)

Esta suerte de lenguaje “transgenérico” es el punto de partida de *El hilo atroz* (2021), es su base y su constitución inicial, que se fue forjando en estas cinco primeras obras. Calzadilla, por otra parte, señala un “yo” que es “despersonalizo”: “asumido como un colectivo, el sentido secuencial y hasta argumental del texto, distribuido en frases largas desarrolladas en forma de versículos, apuntan a una construcción que tiene semejanza, a veces, con la narración y a veces con el monólogo, sin perder nunca su condición poética” (CALZADILLA, 2006, p. 9) y que, como vimos anteriormente, puede tener conexión con la obra de Ida Gramcko y con la de Ana Enriqueta Terán, e incluso, como ya comenté, con la de Antonia Palacios, en tanto:

En sus obras de madurez, los poemas-relatos, la prosa poética, los textos fronterizos – cualquiera sea la nomenclatura que queramos darles– se vislumbra una inauguración. Se trata aquí de la persecución de un espacio; de su creación, más bien. Un espacio interior propio, construcción de una subjetividad que quiere desprenderse del mundo exterior, de la identidad adscrita por el entorno, no ya a través de una denuncia, sino como elección de vida dentro del espacio de la escritura (PANTIN & TORRES, 2003, p. 78).

A decir verdad, todo esto estaría relacionado con el llamado “Imperio gongorino” del que habla Pantin, a través del cual no le quedaría más remedio que asumirse como “desheredada”, ir por la “trocha” y no por “la carretera nacional”, una “entrada a lo bárbaro” que la figura desde el inicio como una autora extraña, un *avis raris* de la poesía nacional: “parece ser una heredad compartida entre las muchas escritoras que han tomado, como decía, no la ‘carretera nacional’, sino una trocha paralela” (PANTIN, 2001, p. 4), en cuya heredad se reflejaría la búsqueda por otra tradición, la que ellas fundan, tal y como señala Russotto, y que Pantin en el texto de presentación al libro de Beverly va cerrando con la mención a Gramcko, a Teresa Casique, a la propia Arvelo Larriva y a Luz Machado, como también en otros tramos fue mencionada Eleonora Requena, poeta contemporánea con Pérez Rego. Esta postura fundamenta la torcedura de un canon, cuyo camino ladeado procura dar visibilidad a aquello que no está al frente, sino a los extremos, y que viene, además, desde atrás. Es justamente en este sentido que se construye *El hilo atroz* (2021), equiparándose con fuerza a una suerte de poética que reclama por su diferencia.

Ahora bien, Calzadilla llega a una serie de conclusiones que me parecen importantes destacar. La primera de ellas es la distancia que este establece entre la obra de Pérez Rego y el poema en prosa de Ramos Sucre, pues tenderían a verse en semejanzas a través de los bloques, además de cierta mitología expresada por ambas voces, en un montaje que las encubre y las obscurece. Sin embargo, para Calzadilla: “Por una vía distinta a la obra de J.A. Ramos Sucre, con la que tiene más de un vínculo por el uso de un «yo» sublimado”, mientras que “Beverly, en cambio, suplanta lo que comienza por ser el amago de un relato por un conjunto de pistas que conducen la invalidación del argumento enunciado, en beneficio del esplendor del poema. Y todos sus poemarios, como si se tratara de un solo poema, o de una épica mínima, son parte de un continuo” (CALZADILLA, 2006, p. 9). Calzadilla habla de una suerte de “lienzo temático” que vendría a ser su obra entera hasta entonces publicada. Esta idea podría debatirse si pusiéramos en diálogo hoy en día lo que ocurre en *El hilo atroz* (2021), pero como comenté en las líneas anteriores, la desestructuración, la desfiguración y el cambio que hay con respecto a los primeros libros de Beverly posee una distancia que hacen que su “costura” sea declarada roída, en despilfarro, fuera de una armonía que lograba consolidarse en sus primeros libros. La atrocidad así se junta para dar, además, una representación política, que es manifestada claramente a lo largo de la obra, no solo desde el punto de vista de lo femenino, véase las imágenes inseridas a lo largo del texto del incendio de la fábrica Triangle Shirtwaist en 1911³², por ejemplo, sino también las alusiones al presente político y social venezolano, tanto en el sentido de quien está dentro del país como de quien parte.

Por otro lado, Calzadilla remarca que los títulos de los libros de Beverly “implican un ejercicio de imaginación conceptual: desligados de toda subordinación semántica respecto al contenido del libro, funcionan como un marco alegórico destinado a atribuirle al texto una presencia solemne” (CALZADILLA, 2006, p. 10). Ahora bien, esto pensando, nuevamente, en la primera parte de su obra, pues si llevamos esto al nominal de *El hilo atroz* (2021) sería lo contrario: el título de la obra está enteramente ligado a la proposición no solo de los textos y de su particular hechura, sino también de su unión con

³² Según expone en página web de la Organización Internacional del Trabajo este incendio tiene que ver directamente con el Día Internacional de la Mujer: “El primer Día Internacional de la Mujer conmemoró una manifestación de trabajadoras que se había realizado en Nueva York en 1857. Pero el suceso que marcó la celebración moderna del Día Internacional de la Mujer fue el incendio en la fábrica Triangle Shirtwaist en esa misma ciudad, el 25 de marzo de 1911, que causó la muerte de 146 trabajadoras, la mayoría de ellas jóvenes inmigrantes. De las cenizas de ese trágico evento surgió la llama de la búsqueda de justicia social para mujeres y hombres. Cien años después, esa llama sigue ardiendo en todo el mundo”. (2025, s.p.)

una genealogía crítica y poética en Venezuela de la poesía escrita por mujeres que marca un encuentro y desencuentro en tanto las reescribe, pero que va más allá, hasta el modernismo hispanoamericano, cuyos nombres como Gabriela Mistral, Alfonsina Storni y Juana de Ibarbourou le sirven de intercambio proteico; un “intercambio” que se reafirma en continuidad, en la búsqueda de esa herencia: “Pero el hilo insiste. Sólo amores vertidos en bondad, que es sólo agua. Alfonsina Mistral cierra los ojos. El niño insomne, el vestido blanco e inédito” (PÉREZ REGO, p. 69), se lee en el poema homónimo al título del libro, sobre el que volveré más adelante.

Calzadilla expresa, a su vez, que se trata de la representación de un “espacio inmemorial”, de un “designio misterioso, por no decir que trágico, alienta en esa comunicación enigmática que, así hable de dioses o seres humanos, sella el universo de esta poesía barroca, concéntrica, y por momentos irreverente” (CALZADILLA, 2006, p. 12), lo que produce “metáforas e imágenes que retrotraen a la práctica del método de escritura surrealista conocido como automatismo psíquico, sin menoscabo de la unidad de sentido del texto” (CALZADILLA, 2006, p. 13). De tal manera que hay una tensión y unicidad en estos rasgos barrocos, de cierto corte surrealista y la ampliación de ese universo extraño, repleto de personajes particulares: novias, cazadores, brujas, amantes, donde se refunden la genealogía del padre, de la madre y de las hermanas, en la constitución de una voz que promulga el erotismo y el conflicto con el cuerpo femenino, en la pulsión de una búsqueda de espacio, o bien en un área mítica que afronta el poema como mandato. A decir verdad, no veo un mejor término que el elegido por Juan Calzadilla para hablar sobre la voz en Pérez Rego que el de una “mujer transhistórica” (CALZADILLA, 2006, p. 14), donde cabría todo esto, en el sentido de que no posee una orientación a un espacio o a un tiempo específico, cosa más desdibujada en *El hilo atroz* (2021), por el anclaje a unas localidades específicas, véase el poema “Llegar”, donde está una de las varias menciones a Caracas, objetándola como averno. Por último, Calzadilla explicita que en “*Grimorio* se impone una reflexión sobre la escritura” (CALZADILLA, 2006, p. 18), completamente importante para rastrear esa metapoética y flexión que se da en *El hilo atroz* (2021).

Por su parte, para María Ángela Pérez López la presencia de la “imago” lezamiana es “central”, en tanto que “la oscuridad que adensa la palabra poética y señala la dimensión órfica del canto por su anclaje en las tradiciones herméticas, con lo que a la vez, su obra responde de forma deliberada a un fuerte carácter arcaizante, que rememora y reactualiza los saberes antiguos, las artes del vidrio, de la cetrería o de la hechicería”

(PÉREZ LÓPEZ, 2009, s.p.). Como bien señala la investigadora, el espectro del autor cubano en los epígrafes de sus libros es inherente a su poética, a la exploración de esos universos que parecen estar fuera del sentido común y que van en desborde hacia el lector. Pero hay, en conjunción con estos, la estética de una imagen pictórica; Pérez López es enfática en mostrar al pintor francés Balthus, como también en otros tramos de su libro *Providencia* a Chagall o Edelinck, y anexaría el poema que le es dedicado a Remedios Varo en *Artes sobre el vidrio*. Así, la colisión entre esta operación desde lo verbal a la imagen se sustenta también en la precisión en que se construyen sus propias imágenes poéticas, siempre exactas, nunca redundantes, procurando un silencio exponencial en el punto que las sutura. La práctica en la escritura de Pérez Rego viene mediada por este rigor rítmico de la prosa que luego se traslada a algunos versos libres, también de un aliento extendido, y que no dejarán de formar parte de la propia escena de *El hilo atroz* (2021) con un rasgo más violento. Además de Lezama Lima, Pérez López observa la aparición del cronista español Pero López de Ayala y su obra *Libro caza de las aves* del siglo XIV, en *El libro de cetrería*, donde se enmarca otro antecedente más una poética que hasta cierto punto se mantiene “apartada” del uso de referencias continuas en sus textos. Esto es interesante apuntarlo, pues la referencialidad, la poética de la cita, el pastiche y la organicidad de elementos que le son impropios a la voz en *El hilo atroz* (2021), por el contrario, en la primera parte de su obra, apenas aparecen para hacerse evidentes. De hecho, solo hasta un poema de *Providencia* (1998) es que se observa la intención de una metapoesía o algo que intente explicar las intenciones de la escritura, incluso antes que en *Grimorio* (2002), como exponen tanto Calzadilla como Pérez López, y el poema es el siguiente:

VEO MIS LIBROS: los que fueron, este mismo, los que serán.

Primero, el centro: mi padre, mi madre, juntos por siempre. Mis hermanas perdidas en los puntos cardinales de la tierra, perdidas en sus propios hogares de luz y escombros, lejos.

Después, veo una alcándara fulgurante, apenas entreabierto. Veo el alma que de ella escapa, en tardía adolescencia: abandona la casa para hallar el abandono.

Los veo, y me alzan sus brazos fríos. Y aunque son míos, se alejan, desnudos, hacia la noche.

Ahora, siento los vestigios mortales de mi esencia. Las fauces abiertas de mi voluntad: la ranura, el péndulo del sexo, la caída.

Tal vez vea el libro de un hombre. Es el otro origen, el arco que me propulsa, insaciable, hacia la muerte. La muerte mía, la muerte del hombre.

Al final, veo un libro despiadado. Abierto como la tumba que libera mi linaje, sonoro en su extraña lengua, libre. Al final, despertar de un largo sueño y plantar la piedra de mi última morada. (PÉREZ REGO, 2006, p. 163)

Este texto en definitiva es esclarecedor para pensar en una poética que dimensione su trabajo en un tiempo que procura dar señas hacia el futuro. Como es señalado al inicio del texto, se habla de los libros que “fueron” y los que “serán”, y allí aparecen enunciados los personajes que ya anteriormente hemos señalado: el padre, la madre, las hermanas, el alma, como una exploración que se diluye en lo místico y lo divino, y el libro del “arco”, que puede verse relacionado con el *Libro de cetrería*, o en general la conjugación de estos elementos que confluyen en sus temas más recurrentes. Sin embargo, lo que me parece más destacable de esta retrospectiva y observación hacia el futuro en un sentido creativo y metacrítico, es el último señalamiento, aquel libro “despiadado. Abierto como la tumba que libera mi linaje, sonoro en su extraña lengua, libre. Al final, despertar de un largo sueño y plantar la piedra de mi última morada”, pues aquí bien podría estar hablando de cómo funciona *El hilo atroz* (2021) en tanto extensión de su poética.

En primer lugar, el adjetivo “despiadado” se relacionaría con el nominativo de la atrocidad en lo que, insisto, es una reestructuración y cambio de paradigma en la forma textual: mayores bloques en prosa, versos conjugados, metros diversos, disposición tipográfica múltiple, todo esto es también amparado, en el caso de esta obra, en su presentación a un lector digital, puesto que *El hilo atroz* (2021) es la única obra de este corpus que se otorga de lleno así³³. En segundo lugar, que ya no tiene que ver con la exploración formal, sino con la temática: se habla de un linaje, que podemos leer en la clave de herencia, o en un sentido de “des-herencia”, siguiendo lo planteado por Yolanda Pantin, como veremos en el caso de las poetisas hispanoamericanas mencionadas en la obra, especialmente en de las venezolanas, y la renuncia a otros autores como César

³³ Aunque posea las características de un libro impreso, el texto también tiene hipervínculos y links, así como imágenes que seguramente en un formato impreso no tendrían el mismo impacto. Este libro fue concebido como el primero hecho dentro de la serie POESIA para su colección digital, rescatada para darle vida a la colección homónima que llegó a publicar a voces como Eugenio Montejo y Reynaldo Pérez Só desde la ciudad de Valencia, Venezuela. Sin embargo, debido a la crisis del papel en el país, fue tomada la decisión de la elaboración de obras digitales para darle continuidad a esta serie, en un formato que, aunque iba a contracorriente con el diseño editorial inicial de la colección, buscaba ajustarse a nuevos lectores, así como también ocurrió con la transformación de la revista POESIA al formato digital en el año 2016. Para entender mejor este traspaso consultar el texto: “Nuevos soportes, antiguos espectros: el caso de la revista venezolana POESIA (1971)” (MONTTOYA, 2019).

Vallejo y Pablo Neruda –véase el poema “Les Damnés de la Terre”³⁴–. En tercer lugar, la mención a esa llamada “lengua extraña”, que, tal y como comenté, repercute en cruces entre el español e inglés, en una suerte de translingüismo que se refuerza en la traducción; una lengua de *hilachas* que acaba unciendo, cosiendo poemas con otros como si se tratasen de legajos.

4.2.1 Clara Pérez Rego, traductora en costura

Esta lengua de hilachas que he mencionado es parte de lo que ocurre con el poema “Epidermal Macabre”, escrito por el americano Theodore Roethke, el cual Pérez Rego, en un gesto de apropiación, titula “Macabra extranjera”. En este sentido, el poema de Roethke da continuidad al de Pérez Rego y viceversa. Vulnerando su significación original, el texto va acoplándose a la intervención en español que es llevaba a cabo. Por consiguiente, se trata de una traducción –o *falsa traducción*– expandida con rasgos apropiativos.

De esta forma, se va ejerciendo una suerte de continuidad entre una forma en “espejo” falsaria, ya que, si bien se estira alguna que otra palabra del lado derecho –del original, en todo caso–, esta no cabría para el traspaso siguiente, véase el ejemplo del segundo verso: “The aspect of his fleshy clothes, —”, traducido como “el aspecto de su poema carnal”. Esta “falta” de continuidad por la que pasa la versión se desprende en una suerte de entera reescritura.

Sin embargo, no se lee el uno sin el otro, la contención del texto en forma de “espejo” es justamente lo que produce que haya un sustento de la idea de traducción, sobre la que se repliega, por un lado, la vestidura, y por el otro, la mujer, la escritura como trapo, y la ofrenda de esas telas. Lo que no está siendo “epidérmico” en un sentido de traspaso del original, se enreda con la narrativa del libro y la transposición temática de la extranjería: “epidermal” pasa a ser, entonces, “extranjera” como sustantivo en el título, y es que, siguiendo a la propia obra, todo atañe a otro verso crucial: “No distingo si esto es página o trapo” (PÉREZ REGO, 2021, p. 22).

³⁴ Título sugerente con el último libro de Frantz Fanon, cuya interpretación puede verse en varios niveles, teniendo en cuenta cómo se presenta el poema, donde una serie de poetas expresan, a modo maquinal, como reiteración, la frase: “Poet # 1: My greatest Latin American influences are Neruda and Vallejo ✓”, hasta que en el centro del texto aparece una frase que es la excepción “Poet #[X]: My greatest Latin American influences are Vallejo and Neruda ✗” (dejo la “X” marcada en rojo porque así aparece en la obra). Esta desviación, sumada a la propia carga feminista de la obra, de la muestra e intercambio de voces y diálogos con las poetas hispanoamericanas del modernismo-vanguardia subyace como un quiebre.

Con ello, existe una falta de contención en el proceso de traducción que produce que haya una extensión y, finalmente, una independencia y liberación del texto de llegada con el original, por donde se filtran rasgos que le son marcantes a la obra en su semántica interna, de donde provienen, por ejemplo, palabras como “zurcida”, “vestidura”, “aguja”, “tela”, “escritura”, llegando finalmente a la relación entre estas y un cuerpo femenino que se transpone y se metamorfosea entre las lenguas, desdibujándose en la operación de la traducción, como si el traspaso fuese una fantasmagoría para la elaboración del cuerpo en devenir que acompaña la emancipación final del texto producto de la versión.

Macabra extranjera

I feel my fate in what I cannot fear

T. Roethke

Epidermal Macabre

Indelicate is he who loathes
The aspect of his fleshy clothes, —
The flying fabric stitched on bone,
The vesture of the skeleton,
The garment neither fur nor hair,
Indelicate is he who loathes
The aspect of his fleshy clothes, —
The flying fabric stitched on bone,
The vesture of the skeleton,
The garment neither fur nor hair,
The cloak of evil and despair.
The veil long violated by
Caresses of the hand and eye.
Yet such is my unseemliness:
I hate my epidermal dress,
The savage blood's obscenity,
The rags of my anatomy,
And willingly would I dispense
With false accouterments of sense,
To sleep immodestly, a most
Incarnadine and carnal ghost.

Macabra extranjera

indelicada la que aborrece
el aspecto de su poema carnal
letra en vuelo zurcida al hueso
página abierta del esqueleto
ni tinta ni aguja ni letra ni tela
indelicada mujer que aborrece la carne
del poema de su aspecto
vuelo de artefacto esquelético
esqueleto de mi vestidura
falda & pelambre & mueca
indelicado manto de mujer
por siempre el velo rasgado
manos la miran, ojos la tocan
es tal mi bella senectud
amo mi falda irreparable
la obscenidad de mi sangre
los trapos de mi escritura
con gusto doy ofrendas
falsa apocada en mi sentido
dormir, inmodesta,
la más encarnadina de las dalías.

(PÉREZ REGO, 2021, p. 77)

Otra mecánica es puesta en práctica cuando la autora realiza cuatro transcreaciones —en la acepción acuñada por Haroldo de Campos— del español al inglés, a partir de un fragmento del poema titulado “Sobre las olas”³⁵, perteneciente al poeta

³⁵ El título de las versiones es “‘Sobre las olas’ (fragmento), de Ezequiel Bujanda (Cabudare, Venezuela, 1884-1901). Versiones de Clara Pérez Rego”, donde, como es posible evidenciar, la autora juega con su propio nombre, creando una especie de alter ego para una traductora ficticia.

romántico venezolano Ezequiel Bujanda³⁶, cuya temática aborda direccionalmente el exilio. En efecto, como he resaltado, tanto el inglés como el español trazan una gama de tránsitos y procedimientos verbales dentro de la obra que son propicios al propio desplazamiento del sujeto como metáfora. Con ello, la lengua además de ser un punto de partida o de llegada en la flexión de las versiones, es una máquina creativa, y cuando el texto se fracciona en este hilo, esta se enrarece de haber regresado, o de haberse ido, de no estar, en apariencia, en ninguna parte. Todo esto es sugestivo para entender la lengua como uno de los grandes ejes de la poética de Pérez Rego, una lengua que se va haciendo opaca, “ambigua” –para nuevamente volver la definición de Pantin–, pero en la que la extranjería comienza a tener un punto de modulación profundo.

En estas versiones, a diferencia de lo que ocurre con la hecha a Roethke, no hay una continuidad entre la versión en espejo, sino un tránsito de dialógico y cambiante, donde, si bien puede existir una mayor “fidelidad” a partir de las primeras dos versiones, la tercera y la cuarta se presentarían con mayor libertad al lector; proporcionando, en ellas, un funcionamiento múltiple en cuanto a la hechura: la tercera se alarga más, mientras que la cuarta se acorta. Sin embargo, a pesar de todo, existe en ambas un encuentro con el original; un espíritu que se fracciona pero que procura volver siempre al texto de Bujanda. El procedimiento ejercido con el lenguaje en cada versión es magistral, en el sentido en que se maneja con diversos recursos una misma semántica, podría decirse que se reescribe la primera versión, pero se puede ir más allá y pensar cada elisión de forma independiente, estableciendo un punto de conexión autónomo con el original.

Ahora bien, en este punto, tengo algunas preguntas con respecto a esta operación, ¿por qué el texto de Bujanda?, ¿por qué precisamente el de un autor que no es fácilmente ubicable en el canon venezolano?, uno que, además, trabaja en su poema el tema de la extranjería; en este caso específicamente la “saudade” de la patria natal y la idea de un “náufrago” que se construye intentando volver a un “viejo huerto”, de forma casi espectral; a un jardín que sería la patria en retrospectiva, atravesado por “notas extranjeras”, que parecen arrastrarlo a ese paisaje. Este sujeto, que busca expresar una experiencia, hasta cierto punto, “intraducible”, es el que se ancla en la poética de Pérez Rego, que busca directamente en lo lateral, en lo periférico, un propósito de archivo como excusa para ejecutar su expresión por medio de la traducción.

³⁶ Poema que muy seguramente fue tomado del texto *Antología de la moderna poesía venezolana*, publicada en Venezuela durante 1940, y cuyo compilador fue el también poeta venezolano Otto D’Sola.

Por otra parte, no deja de ser llamativo que se ofrezcan las cuatro versiones al inglés y no al español, teniendo en cuenta que este es el idioma predominante de la obra. Allí se encarna otro de los puntos que me parece resaltante: aunque la lengua del naufragio, en el caso de Pérez Rego, es el cruce de ambas, aquí parece ser justamente el inglés el lugar al que se quiere llegar desde el español. En efecto, estas versiones al inglés procuran traducir la experiencia extranjera de un poeta venezolano que ha sido olvidado por el canon, o que no figura, digamos, con mayor insistencia dentro de los libros sobre poesía venezolana del siglo XX o las antologías. De este modo, la operación de Pérez Rego funge como un rescate y homenaje, a la vez que, como en el texto apropiado a partir de Roethke, la extranjería en el ensamblaje como tema es una columna vertebral, potenciando que ambas trabajen como la cara de una misma moneda.

SOBRE LAS OLAS

¡No toques ese vals: cierra el piano!
No broten nunca de tu blanca mano
esas notas que invitan a llorar;
pues me parece ver sepulcros fríos,
estar ausente de los seres míos,
muy lejos de la patria y del hogar.

No sé por qué se oprime mi cabeza,
no sé de dónde viene esa tristeza
y ese penoso e indecible afán,
que siento cuando raudas plañideras
van pasando esas notas extranjerías,
cual aves que arrebatan el huracán.

Cada compás que de tu mano brota,
cada son que se escapa, cada nota,
es para mí un gemido, un clamor:
paréceme mirar casas vacías,
oír cadenas que se arrastran frías
y lamentos de angustia y de dolor.

¡Ver me parece el huerto abandonado,
secas las flores por el cierzo helado,
confundidos los pétalos rodar,
la tempestad bramando en lontananza,
y el náufrago luchando en alta mar!...

Ezequiel Bujanda.

ON THE WAVES

Don't play that waltz: close the piano,
May the notes that bid us sigh never
sprout from your white hand;
For I seem to see cold graves,
I am estranged from my loved ones,
I am far from fatherland and home.

I do not know why my head feels troubled,
I don't know where this sadness comes from,
and that painful and unspeakable eagerness that I
feel when those keen, foreign notes pass,
rampaging,
as birds snatched by a hurricane.

Every beat dealt by your hand,
every sound that escapes, every note
is to me but a gasp, or a cry:
I seem to look at empty houses,
hear the drag of cold chains
and sighs of sorrow and pain.

I seem I see the abandoned garden,
the flowers dried by frozen breeze,
the petals rolling, confused,
the storm raging in the distance,
and the castaway struggling on the high seas!

ON THE WAVE

Do not play that waltz: lock that piano,
do not allow your white hand to play
those notes that make us cry;
because I think I see cold graves,
because I am losing all my bearings,
too far from my birthplace and home.

I haven't a clue why my head is aching,
I don't know where this sorrow comes from,
and this unbearable desire that I cannot express,
which I feel when those extraneous notes keenly
fly past me,
like birds swallowing the hurricane.

Each knock sprouting from your hand,
each sound that misses me,
every note is a groan and a grunt:
and as I gaze at abandoned houses,
I think I hear cold chains creeping
and cries of anguish and aching.

I believe I see the unruly grove,
its flowers dried by frozen gusts,
I think I see the mystified petals roll,
the storm thundering in the distance,
and the shipwrecked battling at high sea...

ON THE WAVELENGTH

Don't you dare to play that waltz! Bolt that
fucking piano!
Don't you ever let your silver hand spawn those
notes -there they are again- whose sole
purpose is to make everyone howl; you see I'm
beginning to see frigid mausoleums,
you see I'm lonely for my daddy,
and I'm far from motherland & fatherland & the
house that ceased to be a home since the divorce
(he said I see things).

I don't know why my head is splitting open,
I don't know where this agony comes from
& this throbbing, unsayable urge to -it's what I
feel every single time those bizarre,
blood-curling notes storm over me, like birds
devouring a hurricane.

Every single thump that you hammer, every
single noise I barely miss, every single note
is nothing to me but a growl, or a scream:
it's like I'm staring at evicted houses, & I hear
the dragging of ice-covered chains & shrieks &
torment & torture.

I think - look it's right there - I see the savage
orchard!
Freezing winds are desiccating & sucking each
flower dry!
I'm sure I'm seeing crazed taxidermized petals
rolling by
& a tempest is shrieking in the background & the
undead are drowning at high sea!...

ON THE WAVEFRONT

156
No waltz.
No piano.
No hand.
No notes.
No more.
The grave.
So shallow.
Miss you.
Already.

Head split open.
Must've hurt like hell.
I couldn't stop—
Those strange
notes flew by
like a swarm
of birds
in hurricane season.

Bow for blow.
Hiss for kiss.
I like the sound
of the empty
house,
as I drag you
outside
and
you
are
silent
at last.

There's the
wild orchard,
its still
leaves
are dry,
waving goodbye.
Looks like rain.
I drop the shovel.
I let you sleep,
like a paper boat
forever floating
at high sea.

Ahora bien, quisiera detenerme un poco más en la figura de Clara Pérez Rego, ese título que acompaña a sus versiones y a la presencia de, en este caso, la traductora en la obra como una matriz creativa. Y es que, si observamos de cerca, estas versiones tomarían un camino de riesgo dentro del libro; podríamos decir que en su presentación desde una hoja horizontal al lector ya llama la atención por sobre los demás textos de la obra. Por consiguiente, no se trata apenas de una manifestación deliberada, sino que esta busca en su trazo la exteriorización de la imagen de quien traduce, elevando este oficio al grado de la figura de autor. De esta manera, el nombre “Pérez Rego” unido a la ficción de alter ego de “Clara” posiciona el acto de traducir como una materialidad que “EscribeEntreMundos”, para usar el término de Ottmar Ette.

En definitiva, no es casual simbolizar aquí a la traductora literaria como una figura central; no solo por el papel que ha ejercido Pérez Rego a lo largo de su vida, traduciendo poetas del español al inglés y del inglés al español³⁷, sino en la constitución de esta figura dentro de la obra de forma autónoma. De esta forma, la autora venezolana vive como mediadora de mundos, y esto no deja de ser una marca dentro de su poesía. Para Ette, vivimos en el “siglo de la traducción”, todo esto en el sentido de la “Globalização acelerada, intercambio global e hibridação cultural” (2018, p. 104). A pesar de esto, el papel del traductor sigue estando en una posición “marginal”. Justamente contra esta marginalidad impuesta por un sistema de ventas y de marketing es que puede manifestarse, en un género aún todavía menor para el mercado, como lo es la poesía, la operación de Pérez Rego. E incluso podríamos ir más allá: amparándonos en que se trata de la traducción de un poeta venezolano de corte romántico, cuyo tratamiento es la extranjería, en medio de la catástrofe global de la diáspora venezolana.

Así, la traducción iría adquiriendo un papel también político, que en el libro, desde sus inicios, es bastante frontal. Sin embargo, en lo que más me interesa enfocarme es justamente en realzar que, desde este procedimiento estético, la traducción pasaría a tener el estatuto de una actividad creativa y, por ende, apropiativa, tal y como propone Ette: “A tradução literaria é, pois, uma atividade criativa *sui generis*” (2018, p. 106). En la óptica del autor alemán hay una pregunta que me resuena para intentar articular aún más el sentido de las versiones de Pérez Rego:

³⁷ Al inicio de la investigación me referí a algunas de las obras que Pérez Rego tradujo como libros impresos, pero habría que añadir el acervo que de la columna que tuvo dentro del *Papel Literario* llamada *Artes del vidrio*, homónima a una de sus obras iniciales, así como también las versiones que realiza continuamente para la revista POESIA en Venezuela, o las que publicaba de poetas venezolanos al inglés en su web Atlantean Poets.

A literatura traduzida ou a literatura de tradução é, com isso, uma literatura sem morada fixa? Ela é pelo menos – assim poderia se formular uma primeira resposta a esse questionamento – a prática de um EscreverEntreMundos que não permite nem fixada de modo literário nacional. Desse ponto de vista, o tradutor se representa como um contrabandista cuja pátria é a fronteira e cuja morada fixa é o movimento. (ETTE, 2018, p. 112)

En efecto, además de lo que he mencionado, es indudable que en la operación de Pérez Rego a través de su alter ego Clara, la traductora, existe un movimiento posterior que parte del texto de Bujanda al naufragio de las cuatro versiones presentadas. Pienso que si la autora hubiese elaborado una solamente la potencialidad no habría sido la misma, en tanto que lo que se establece como un “modo literario nacional” toma otras superficies. Clara Pérez Rego adquiere las fisionomías de una “contrabandista en movimiento” con matices apropiativos, definiendo la experiencia de la extranjería desde la traducción, bajo una exploración que además dialoga con el presente venezolano a través de su propia literatura y de su archivo, llevándola a otras lenguas, deslastrándola, en ese movimiento, a una patria sin nombre, a un huerto que se busca nombrar.

4.2.2 Clara Sabater, autora: alegorías del hilo y su apropiación

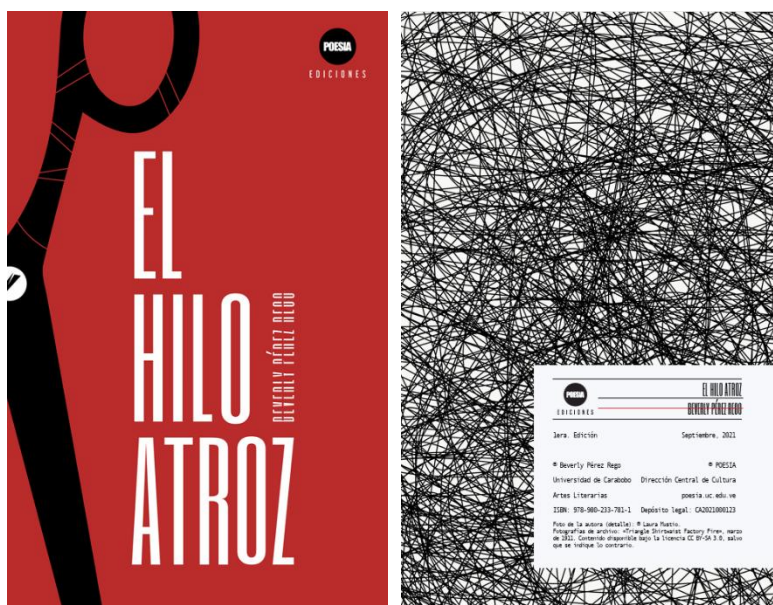
Es interesante observar estos ejes desde el propio planteamiento de la autora en el texto anteriormente citado, entendiendo *El hilo atroz* (2021) como una obra ya premeditada y que se une a la estela anterior, con cierta distancia, en un planteamiento donde las voces sobre las que se construye salen a relucir, bien sea como parodia u homenaje. Así, la base apropiativa sobre la que se asientan los textos posee una gama procedimental que conlleva a un análisis trazado desde lo lúdico, lo inusual, aquello que, finalmente, fuera de buscar otorgar un logos cohesionado, se sabe en un diálogo destructivo, que ejerce la costura en las ruinas; vendría a ser la metáfora de una tejedora que yace en el incendio, tal y como las imágenes que se cruzan en el libro quieren representar. Estos cuerpos distendidos, como elementos paratextuales, a la vez que el diseño del libro con el rostro de la autora atravesado por un hilo rojo, ejercen un aura que se muestra como una poética que sustenta a la autora como figura, atravesando un lapso histórico que fue motor de las luchas feministas. El telar, entonces, como también la tijera que está presentada en la portada del libro, vendrían a jugar otro papel en esta serie de elementos editoriales³⁸.

³⁸ Aunque no es tema central de nuestro trabajo, es importante señalar que solo con los elementos paratextuales de los libros aquí estudiados podría hacerse un estudio en solitario; en especial en lo referido

La mujer “transhistórica” de la que habla Juan Calzadilla aquí comienza a tener una presencia autoral y también espectral; digamos que de alguna forma salen a relucir los mecanismos con los cuales se tejen sus textos bajo su aura y rostro. Así, las ruinas del incendio conjeturan la expresión de imagen de la escritura, creando un diálogo con otro tipo de dispositivo apropiativo: la historia que se inserta en el tránsito visual de la obra, y no directamente en el poema, sino lateralmente en una narración que está en roce: por un lado, está el incendio de la fábrica Triangle Shirtwaist, y el rostro cortado de la autora; mientras que por el otro está una serie de operaciones apropiativas, abiertas como un laboratorio al lector, donde se deforma también a la nación en un sentido literario, desde el canon, véase la parodia a Vicente Gerbasi y a la frase de su famoso libro *Mi padre el inmigrante* (1945), sobre la que volveré más adelante, y la exploración a la salida del país, como también a una llegada en ruinas.

De esta forma, en la portada y la contraportada, como también en las cinco imágenes interiores, el tejido ya aparece como una representación en la imagen, cuya condición política se aparta de un sujeto que en periodicidad era incompleto o inexacto, atemporal, dentro sus obras anteriores; por el contrario, aquí se hace evidente la historia y la barbarie, en especial la del siglo XX y la del siglo XXI, en una transposición que se recorta y difumina. En efecto, no se trata de que los poemas ejerzan una narración “absoluta” sobre esa tragedia, o sobre el rostro de la autora, sino de marcar una presencia a la vez que una escritura en pugna. Esa escritura en pugna se manifestará, como he comentado, desde una herencia, cuya mecánica se ejerce por medio de la apropiación. En verdad, la apropiación acaba siendo el centro formal de *El hilo atroz* (2021), pues sin ella, sin su evidencia, muchas referencialidades serían apenas menciones que ilustran una serie de períodos históricos o estéticas literarias. La adhesión del “nomadismo estético” de Pérez Rego, siguiendo el concepto de Fernández Mallo (2018), consiste en reciclar, reordenar y reconstruir un desvío. Es por ello que la apropiación también actúa como una especie de acervo fotográfico en el sentido curatorial de la obra, a la vez que aloja estas fotografías como documentos históricos, promulgando, con ello, la extensión de esta maniobra a la escritura por medio de una metáfora telar, donde la sujeto-costurera recorta, borda, teje, desteje y acumula una serie de nombres de la historia literaria que le son en cierta medida una praxis, una máquina de quiebres y significantes que alojan posibilidades novedosas para entender la poesía contemporánea en Venezuela.

a esta obra y a la de Verónica Jaffé, *Friedrich Hölderlin: cantos hespéricos según la edición histórico-crítica de D.E. Sattler / traducción y versiones libres (en lienzo y poemas)* (2015).



Figuras 3 y 4. *El hilo atroz*. Portada y contraportada - Ediciones POESIA



Figuras 5, 6, 7, 8 y 9. *El hilo atroz*. Interior de la obra - Ediciones POESIA

Esta praxis, fuera de aquello a lo que en un principio me acerqué desde la noción barthesiana en la escritura del prólogo “Genealogía del hilo” (2021), tal vez habría que pensarla más próxima a una imagen arácnida, desde un trazo femenino, a partir de lo mencionado por Milena Gutiérrez Rodríguez en la introducción al libro *Textil / Textual Poéticas del hilo y la tela en la poesía escrita por mujeres en Hispanoamérica y España (Siglos XX y XXI)* (2024), por medio del estudio de Nancy K. Miller:

Merece la pena recordar asimismo el artículo «Arachnologies: The Woman, The Text, and the Critic», en el que Nancy K. Miller utilizo el término «aracnologías». Se trata de una especie de respuesta a la «hifología» de Barthes; una propuesta específica para leer la escritura de las mujeres que, en este caso, «privilegiaría al sujeto creador femenino por sobre el objeto producido» (Olivares, 1997: 123). Dentro de esta aracnología, Miller pone en el centro precisamente en la figura de Aracne, a quien llama «la artista araña» («the spider artist», p. 80) y propone leer la historia de Aracne «como una figuración de la relación de producción de la mujer con la cultura dominante, y como una parábola posible (...) de una poética feminista» (1988: 80-81) (GUTIÉRREZ RODRÍGUEZ, p. 12)

Es justamente por medio de esta imagen, de la “artista araña”, donde podríamos observar parte de lo que ocurre con el sujeto poético en Pérez Rego. De hecho, la introducción de Gutiérrez Rodríguez es muy esclarecedora para intentar establecer una conexión entre la poética de la autora venezolana y otras de distintas partes, a la vez que entender los tópicos y las figuras simbólicas que se expresan como metáforas por medio de este tipo de escritura, como por ejemplo: “Aracne (o Aracné), Penélope y Ariadna (o Ariadne) y, por supuesto, las Moiras, llamadas Parcas en la mitología romana” (GUTIÉRREZ RODRÍGUEZ, 2024, p. 9). En este sentido, Gutiérrez Rodríguez explica que son diversos los “topoi” con los que se establecen relaciones en la obra de las mujeres escritoras: “Uno de ellos es el motivo de la propia escritura, de la propia poesía, o metapoético” (GUTIÉRREZ RODRÍGUEZ, 2024, p. 15). En este caso, cabría de nuevo las estrategias de *El hilo atroz* (2021) como hechura. A decir verdad, son diversas las poetas mencionadas en el texto, cuya mecánica se basa en el tejido, desde diferentes modos y figuras, algunas siguen un rastro a Penélope: “Son muy frecuentes las reescrituras de la figura de Penélope en la poesía escrita por mujeres; entre estas pueden considerarse paradigmáticos, en la literatura en lengua española, poemarios como *Ítaca* (1972), de la española Francisca Aguirre, *Viajes de Penélope* (1980), de la cubana Juana Rosa Pita, o *Ítaca* (2002), de la boliviana Blanca Wiethüchter” (GUTIÉRREZ RODRÍGUEZ, 2024, p. 18), mientras que otras fundamentan otros avatares simbólicos.

Aunque la figura de Penélope es bastante expresiva en el libro de Pérez Rego, no es sobre su base que se construye el libro. En efecto, no hay un “hilo” –valga la

redundancia de la metáfora aquí— como tal, sino la propia distorsión textual, el propio mecanismo de tejer y destejer, de estar en el medio de la mecánica, en interior de la máquina, en el taller del laburo. En efecto, el trabajo sobre el que se ejecutan los tejidos vendría a ser una alegoría de la araña a la vez que de la costurera, en una unción que es múltiple. De esta manera, lo que parece estar separado toma una narrativa compartida entre la imagen y el texto. Y justamente por tratarse de una poética más arraigada a la aracnología complejiza más su estructura, buscando una “reapropiación de la historia”: “Arachnologies, thus, involve more broadly the interpretation and reappropriation of a story, like many in the history of Western literature, that deploys the interwoven structures of power, gender, and identity inherent in the production of mimetic art”. (K. MILLER, 1988, p. 81).

Por consiguiente, el libro de Pérez Rego posiblemente estaría más relacionado, en el sentido del trabajo derivado del tejido como figuración, a las obras *El libro de las clientas* (2005), de la cubana Reina María Rodríguez y *Diario de una costurera proletaria* (2021), de la peruana Victoria Guerrero. Y se concatenaría, como ya mencioné, mucho más a una lectura desde la visión de Aracne como mito, en tanto tejedora que desafía a Atenea y es metamorfoseada como castigo. La interrelación, como bien explica Gutiérrez Rodríguez (2024), entre las formas de estas escrituras más exploradas del lado de Aracne son en definitiva “más difícil detectarlas”:

Por otro lado, las elaboraciones en torno a la figura de Aracne son, acaso, más complejas y resulta, en ocasiones, más difícil detectarlas, pues pueden resultar menos explícitas, ya que a menudo están anudadas a las construcciones en torno a las figuras de la tejedora y de la costurera, quienes, recordemos, son personajes denostados, desde la creación del mito de Aracne, en la literatura y en la poesía. En la poesía escrita por mujeres suelen aparecer, de este modo, reivindicaciones del trabajo de las tejedoras y costureras, que constituyen también reivindicaciones, más o menos manifiestas, del trabajo y de la figura de Aracne (GUTIÉRREZ RODRÍGUEZ, p. 20).

No veo esta dificultad solo en la interrelación entre el mito y las tejedoras, sino también en la propia fisionomía de los textos en Pérez Rego, cuyas operaciones no estarían de ningún modo establecidas por un regimiento simple, antes bien procuran en su “hilar” una opacidad, un barroquismo que ya le era inicial pero que esta vez se acentúa en la escritura como la traducción y la metáfora del acto de coser “algo”, y lo que se cose, en verdad, es la escritura misma, en una metapoética que articula referencias dentro de un ejercicio telar, donde, por un lado, la imagen de la tejedora es material y no apenas un espectro, y por el otro, el texto se convierte en un taller, en un rincón desde el que se fundamentan, además, una serie de tránsitos, tanto lingüísticos como sociales, históricos

y políticos. Así, la reivindicación del ejercicio escritural determina cada una de estas piezas de la máquina de escritura de Pérez Rego: se teje con Aracne en la imagen y en el lenguaje.

La tejedora se albergaría, como la araña, en la significación de quien apropia, bien sea desde la caza o desde el tejido: toma telas de un lado, cose de otro, y va creando algo nuevo, una obra hecha desde la diferencia. Son rastreables en esa exploración apropiativa, además de los casos que he expuesto mediante de la traducción y del acervo de imágenes, otras que dialogan con la poesía venezolana –la ya mencionada a Vicente Gerbasi–, o la apropiación del poema “Llegar”, que se trata de una reescritura al poema “Irse”, de Santiago Acosta, como también la del poema “Lyric Shame”, reescritura del famoso poema “Derrota”, de Rafael Cadenas; también se suman la apropiación a voces como Enriqueta Arvelo Larriva, María Josefa Paz del Castillo o Ana Enriqueta Terán –centrales en ese tejido de autorías venezolanas–; el pastiche “Informe”, donde se apropia, en orden, de las siguientes voces: Juana de Ibarbourou, Lope de Vega, Francisco de Quevedo, Amado Nervo, César Vallejo, Federico García Lorca, José Asunción Silva, Medardo Silva: Pablo Neruda y Juan Gelman. Habría que añadir, también, el juego en el texto “Pizarnik ahoga a Pizarnik”, donde además hay una intervención bilingüe español/inglés, por mencionar un ejemplo más.

Miguel Aguirre-Bernal en su artículo “La crisis de la voz poética en *El hilo atroz* (2021) de Beverly Pérez Rego” (2024) establece una contraposición entre las “precursoras” y los “precursores”, atravesando los sentidos apropiativos de la obra; para el investigador las primeras “le sirven a la poeta para combatir esta ansiedad de autoría, el carácter principalmente masculino del pasado no deja de proyectar su sombra sobre el libro, atizando la crisis general” (AGUIRRE-BERNAL, p. 996), mientras que los segundos formarían una dislocación y alejamiento con la tradición: “ahora, en vez de concebírsela en términos sacros o como un peso que se hereda, la obra de los precursores se proyecta como un basural, un montón de escombros que da la materia prima para el trabajo” (AGUIRRE-BERNAL, p. 996). El investigador, a su vez, rastrea una serie de apropiaciones puntualmente, que anexo aquí además de las ya señaladas:

...Por tanto, bástenos señalar algunos de los textos que recoge y transforma: la “Epístola a la Duquesa de Soma” de Juan Boscán (Pérez Rego 2021: 33); Proverbios 6:24 (34); *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik (36, 39, 96); *A mirror woman* de Kim Sooja (37); el *I Ching* (43); el mito de las Grayas y de Melanto (44-46, 59); el mito de Rimbaud, transfocalizándolo a su madre (48-49); el mito en torno a la muerte de Virginia Woolf (53-54); *Los condenados de la tierra* de Frantz Fanon (55-56); versos de Enriqueta Alvero Larriva (60), Ana Enriqueta Terán (70-71) y María Josefa Paz del

Castillo (109); “Sobre las olas” de Ezequiel Bujanda (61); *Confieso que he vivido* y algunos versos de Pablo Neruda (62-63); la “Rima xxii” de Gustavo Adolfo Bécquer, entremezclada con piezas musicales de Pierre Henry, Michel Colombier y György Ligeti (72-73); algunas noticias y artículos de internet (75, 111); *La República* de Platón (77); *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez (78-79); el *Decamerón* de Boccaccio (97-98, 99); entre muchos otros. Como es posible comprobar, el espectro que aborda es amplio y variado, y le permite ir reescribiendo la tradición a medida que avanza el libro. (AGUIRRE-BERNAL, p. 1000).

Como es posible evidenciar, Aguirre Bernal también se refiere a algunos mitos y piezas musicales, noticias y artículos de Internet, que con las imágenes promulgarían más aún el carácter transgenérico del libro, en una transformación continua de toma y posesión de textos que van transfigurándose. Así, la alegoría de las tejedoras o bien de Arance, siguiendo lo planteado por Gutiérrez Rodríguez (2024), hace “más compleja” la obra, que en el caso de Pérez Rego se basaría en la articulación y reciclaje de estos textos, bien sea desde la apropiación por medio de la traducción, la reescritura, el pastiche o incluso la extracción de imágenes, donde, bastaría además agregar, lo que ocurre con la superposición de una imagen paródica, como la figura del billete de cien bolívares –marca que alegoriza la crisis e hiperinflación venezolana–, mezclada al epígrafe de una traducción de Ezra Pound hecha por José Emilio Pacheco: “mella la aguja en manos de la hilandera / y embota su destreza”, del canto XLV de *The Cantos*, cuya versión Pacheco tituló “Por la usura”.

De esta forma, las referencias adquieren un potencial sociopolítico, su orden deviene a modelo de *centón*; palabra que según la RAE puede tener las tres siguientes definiciones: 1) Obra literaria compuesta con fragmentos de otras obras. 2) Obra llena de elementos heterogéneos y falta de originalidad. 3) Manta grosera hecha de retazos. En este sentido, observar la totalidad de *El hilo atroz* (2021) como un centón no es mera casualidad; de hecho, el gran centón es el que Pérez Rego elabora desde María Josefa Paz del Castillo, como una reescritura a los únicos dos poemas hallados de la monja, pues uno de ellos abre *El hilo de la voz*, homónimo al título de Paz del Castillo. De allí se establece un diálogo doble con la tradición; en primer lugar con el texto de María Josefa Paz del Castillo, y a partir de allí con la compilación de Yolanda Pantin y de Ana Teresa Torres. No en vano la autora titula el texto: “De que una muda así hable (cento)” –frase del poema “El terremoto” de la monja–, con un epígrafe del texto de Paz del Castillo.

Según Horacio Biord Castillo (2025): “María Josefa de los Ángeles Paz Del Castillo nació en Baruta el 26 de septiembre de 1765 y, aunque no se ha establecido una fecha precisa, se presume que su fallecimiento ocurrió alrededor de 1818” (s.p.). El autor

expone que se hizo monja carmelita y que se le conocía como “sor María Josefa de los Ángeles” y que, además, “es la primera poetisa venezolana documentada” (s.p.). Los dos textos en cuestión, titulados “Anhelo” y “El terremoto”³⁹, que se conocen de María Josefa Paz del Castillo, aparecen en dos muestras antológicas: “El terremoto” forma parte de *Orígenes de la poesía colonial venezolana* (1979), libro organizado por Mauro Páez Pumar, mientras que “Anhelo” fue recogido en la antología *El Parnaso Venezolano* (1982), de Julio Calcaño. Como bien expresan Yolanda Pantin y Ana Teresa Torres desde el testimonio de Luz Machado: “Fue sor María de los Ángeles ‘la primera poetisa venezolana de la colonia’” (2003, p. 25). A su vez, es importante remarcar lo que exponen las autoras con respecto al aislamiento y el apartamiento público de la obra de la autora:

Su aislamiento, y la dispersión de otros quizás escritos por esta monja caraqueña se presentan como huellas también de un silencio o camino propio que incluye a las escritoras venezolanas en la genealogía de una lucha expresiva común al género y presente en todos los contextos. Porque las mujeres en Venezuela, aun cuando oficialmente no se haya reconocido o simplemente no se haya insistido demasiado en ello, han trazado un camino paralelo en muchos órdenes de lo público.

De la participación femenina durante la colonia se han reseñado algunas acciones épicas, enalteciendo su heroísmo en la gesta independentista (Álvarez de Lovera, 1994), pero son escasas las investigaciones directamente relacionadas con la particularidad de sus condiciones; en general, poco sabemos de la vida de las mujeres venezolanas durante el período colonial y siglo XIX (PANTIN & TORRES, 2003, p. 26).

En efecto, no es casual que Pérez Rego trace una relación directa en este sentido con el canon de la poesía venezolana escrita por mujeres, aún de alguna forma por ser revisitado. Lo que busca, como comenté, es potenciar una herencia, crear un árbol constelar donde estas figuras también hagan eco con sus obras. *El hilo* se teje a la obra de Pérez Rego y, desde allí, a otras escrituras, esta vez “tensadas”, en apertura, con el deseo de generar autorías plurales, reestructuraciones de lo que se ha entendido como el canon desde las antologías de la poesía venezolana.

Pienso que no es una elección precisamente afable la reescritura y cambio del título, como también podremos ver, no lo es tampoco la reescritura de las autoras ni de los autores. Allí hay una voz que se “extranjeriza”, que recomienza a establecer una lectura, que invita pero que también parodia en su invitación en la revisión del canon, que escoge los nombres pero que los moldea, los incursiona, todo a través de un proceso donde

³⁹ Este texto fue “una crónica versificada que da cuenta del desastre que supuso el terremoto del 26 de marzo de 1812, al inicio del proceso independentista, para su comunidad religiosa y la nueva edificación que se hizo para que las monjas pudieran volver a la tranquilidad de la clausura” (BIORD CASTILLO, 2025, s.p.)

la lectura y la cita le sirven a la autora de manera intercambiable, así, tal y como expresa Antoine Compagnon en *O trabalho da citação* (2008), la cita se comporta como un injerto, donde se “operan” de formas diversas estas intervenciones:

A citação é um corpo estranho em meu texto, porque ela não me pertence, porque me apropriado dela. Também a sua assimilação, assim como o enxerto de um órgão, comporta um risco de rejeição contra o qual preciso me prevenir e cuja superação é motivo de júbilo. O enxerto pega, a operação é um sucesso: conheço a alegria do artesão consciencioso ao se separar de um produto acabado que não traz o traço de seu trabalho, de suas intervenções empíricas. Embora com um compromisso diferente, é o mesmo prazer do cirurgião ao inscrever seu saber e sua técnica no corpo do paciente: seu talento é apreciado segundo a exatidão de seu trabalho, a beleza da cicatriz com que assina e autêntica sua obra. A citação é uma cirurgia estética em que sou ao mesmo tempo o esteta, o cirurgião e o paciente: pinço trechos escolhidos que serão ornamentos, no sentido forte que a antiga retórica e a arquitetura dão a essa palavra, enxerto-os no corpo de meu texto (p. 37)

En consecuencia, la operación de Pérez Rego pudiera verse imbricada en estos parámetros de escoger exactamente lo que va a apropiarse, en demasía, y con mucho tacto, para que esos injertos vayan dándole una lógica al texto. Es claro que las metáforas textuales a las que se refiere la autora son otras, y que sus injertos son, como ya expliqué, más que otra cosa: hilachas, o bien, residuos, legajos. Pero el acto de citar continuamente dentro del libro, como también ocurría con Moreno Villamediana y, como veremos, ocurrirá también en Verónica Jaffé, es inherente a una poética apropiativa.

Aquí, y volviendo al autor francés, que a su vez lo toma de Borges, el escritor es “bricoleur”: “Bricoleur, o autor trabalha com o que encontra, monta com alfinetes, ajusta; é uma costureirinha” (COMPAGNON, 2008, p. 39). Y, de esta forma, como “costuras” y “costureras” es que se explayan en *El hilo atroz* (2021) las autorías y los textos; bien lo expresa Eleonora Requena: “Este libro es muchos libros, cada hilo lleva a un tópico distinto y sin embargo tan entramado. Es un crisol de registros, hechos con hebras gruesas y finas, todo apunta y da puntada, como apuntadas de una gran trama que zurce al lenguaje. Cada texto toma el hilo del anterior y luego lo suelta” (2021, s.p.). A lo que sumaría las palabras de Sofía Crespo Madrid: “Quiero decir, además, que en este libro sería imposible hablar de poemas sino de textos, tejidos, hilos, pues los títulos repetidos no son una casualidad sino una costura permanente, un manto que se va hilvanando a través de la palabra y recoge una tradición poética intervenida” (2021, s.p.), ambas citas son concernientes a los textos de presentación del libro de Pérez Rego.

Ahora bien, retornando a la cuestión política de las referencias, estas exploran una barbarie desatada que alegoriza el presente venezolano. Principalmente en el caso del “Canto XLV”, el cual puede referirse a lo acontecido en el año 2017, cuyas cifras fueron

algunas de las más altas en Venezuela en cuanto a inflación se trata. En una entrevista con el economista Omar Zambrano para el portal *Prodavinci*, durante diciembre de 2017, este afirma:

Sin duda Venezuela entró en una hiperinflación, la primera en el hemisferio occidental desde el colapso de la antigua Yugoslavia. La anatomía del proceso ha sido la que se conoce de estos episodios: cada día la gente reconoce que los bolívars ya no les sirven para nada, ocurre lo que técnicamente se conoce como un colapso en la demanda de dinero, que es lo que da pie a la hiperinflación. Estos episodios se caracterizan por una inestabilidad extrema, la inflación puede alcanzar cifras de cinco mil, diez mil por ciento, en realidad cualquier cifra es posible, porque no existe nada que ancle los precios, no hay límite. (s.p.)

A su vez, no es casual que la imagen del bolívar utilizada por Pérez Rego sea justamente la del cono monetario anterior a la llegada del chavismo al poder en el año 1999, antes de sufrir su reconversión en 2008 al llamado Bolívar Fuerte. De esta forma, se representa un antes y un después a partir de la moneda, a la vez que se expone el acto de costura por medio de la curadoría de una cita transpuesta con la imagen del billete, en un acto apropiativo que encara las nociones de Leonardo-Vila Forte y su “autor-curador”:

CANTO XLV

*...mella la aguja en las manos de la hilandera
y embota su destreza...*

traducción de J. E. PACHECO,
Cuadernos Políticos, No. 47,
México, 1986



Figura 10. *El hilo atroz*. Interior de la obra - Ediciones POESIA

Las fuentes, como en el caso del poema “Informe”, pasan a jugar un papel central. A través de ellas es manifestado al lector que la escritura no ampara una idea de originalidad, sino todo lo contrario, pues tales fuentes entrelazan, en gran medida, una *selección* que interpreta la concatenación que el libro propone: allí pueden leerse nombres y títulos provenientes en tanto orígenes, los cuales son autorreferenciales para el entendimiento de su reciclaje. Veamos, en este sentido, más de cerca el poema “Informe”: lo que ocurre con la difuminación a partir de los colores de las fuentes, y cómo su constitución no es apenas una simple operación verbal, sino que se exterioriza para enfrentarse a la gran cantidad de “informes” que continuamente son publicados acerca de la crisis venezolana.

De este modo, la concatenación y la borradura por medio de la difuminación de lo que dice el texto, en la pantalla digital, fomenta la existencia de algo que quiere por fuerza ser borrado pero que, en palabras ajenas, se sostiene. En efecto, si se lee con detenimiento, lo más resaltante serían el epígrafe de Lyn Hejinian, con las frases del cuerpo textual: “He prometido... reparación... para las víctimas... sé que hay muchas víctimas... no pude conocer... por lo que han sufrido todos... He escuchado las voces... los daños... han sufrido... país”, y luego el texto va quedándose, poco a poco, en blanco, como si cayese en un estado silente.

El tejido, devenido de la obra de Aracne, ya no explícita solo una postura política con respecto a la autoría femenina y a la tradición, sino también con respecto a la sociedad venezolana. Lo mismo ocurre, si se piensa de cerca en el poema “Canto XLV”, y también en la exploración que hay en el poema “Llegar” y la representación infernal de la Caracas actual, como también, en el poema que cierra el libro, cuyo enlace lleva directamente a los “apagones” venezolanos referenciados por Wikipedia y cuyo título del texto es “Blackout”. Ahora bien, existe una idea de comunidad a voces que se alberga en la apropiación dentro de este texto; en este sentido, el lector devela lo que dice el poema completo con sus trece referencias como tejido a modo de documento:

He prometido seguir denunciando sus preocupaciones a las autoridades pertinentes y a abogar por la justicia y la reparación para las víctimas, independientemente de quiénes sean los autores. Sé que hay muchas más víctimas y familias que no pude conocer, pero permítanme decir esto: Su lucha por la justicia es importante, no sólo por lo que han sufrido, sino por lo que significa para todos los venezolanos. No están solos. He escuchado las voces de los manifestantes que abogan por la protección de sus derechos y de quienes buscan reparación por los daños que han sufrido. Me he reunido con representantes de la sociedad civil, sindicalistas, líderes religiosos, miembros de la

comunidad empresarial y académicos de todo el país, así como con representantes de la comunidad internacional y de los organismos de las Naciones Unidas. (PÉREZ REGO, 2021, p. 20)

INFORME

*split stones shaken by earthquakes
of stupefying times*
HEJINIAN

He prometido¹ seguir denunciando sus preocupaciones a las autoridades² pertinentes y a abogar por la justicia³ y la reparación para las víctimas, independientemente de quiénes sean los autores. Sé que hay muchas más víctimas⁴ y familias que no pude conocer⁵, pero permítanme decir esto: Su lucha por la justicia es importante, no solo por lo que han sufrido⁶, sino por lo que significa para todos los venezolanos. No están solos.⁷

He escuchado las voces⁸ de los manifestantes que abogan por la protección de sus derechos y de⁹ quienes buscan reparación por los daños¹⁰ que han sufrido. Me he reunido con representantes de la sociedad civil¹¹, sindicalistas, líderes religiosos, miembros de la comunidad empresarial y académicos de todo el país¹², así como con representantes de la comunidad internacional y de los organismos de las Naciones Unidas.¹³

¹ Ibarbourou, Juana: *La promesa*.

² Lope de Vega: *Que los libros sin dueño son tienda y no estudio*.

³ Quevedo, Francisco: *Las tres musas últimas castellanas*.

⁴ Nervo, Amado: *Anatema* cit..

⁵ Mistral, Gabriela: *Mientras baja la nieve*.

⁶ Vallejo, César: *Primavera tuberosa*.

⁷ García Lorca, Federico: *Casilda de los ramos*.

⁸ Silva, José Asunción: *Las voces silenciosas*.

⁹ Silva, Medardo: *El alma en los labios*.

¹⁰ Neruda, Pablo: *El daño*.

¹¹ Vallejo, César: *Trilce*: XVII.

¹² Gelman, Juan: *Hace frío en esta zona del país...*

¹³ Mistral, Gabriela: *Dos ángeles*.

Figura 11. *El hilo atroz*. Interior de la obra - Ediciones POESIA

En efecto, tenemos un poema con dos formas de lectura, las cuales solo son posibles desde el formato digital, pues en la hoja impresa se haría muy difícil manifestar este juego. La difuminación del informe a través de la construcción de ecos apropiativos en Gabriela Mistral, Federico García Lorca, etc., potencializa un ritmo casi ritual en la proveniencia de estos, que destituye la “linealidad” antipoética del trazo retórico y discursivo del informe como texto.

En *El hilo atroz* (2021) la referencialidad y la apropiación fomentan el hilo mismo, son su marca ontológica. Las *precursoras* reivindicadas, o los *precursores* burlados, cuyos textos se diseccionan, intervienen y remarcan, contienen un papel que va desde la traducción como invención y poética, hasta el traslado del monólogo shakesperiano en su mecánica. El camuflaje de la escritura es *ser* otras *escrituras*, tejer con todos esos hilos *ajenos*. El lector consigue, pese a la mutación de registros –poemas en prosa, poemas extensos en verso y, en ocasiones, otros más cortos– la manifestación de una lengua elidida, incómoda de un entre-lugar. Murmulla así el lenguaje de las tejedoras – las *ciegas*, las *sastras*–, las cuales van dejando de lado, incluso, a quien las teje a ellas como materialidad indómita: “Resido en un reino de fragmentos que se inclinan, se doblan, platean mediatintas y astillas” (PÉREZ REGO, 2021, p. 94). Son las tejedoras mismas la genealogía de las fibras verbales de una lengua en la que sopesa una *condición* de *venezolana* y en la que, además, el *exilio* abre surcos. Quisiera hacer especial énfasis en el poema de donde tomo este fragmento, titulado “Capítulo X’. Un garfio, un yunque, un ave”, que juega a ser un diálogo de continuidad con dos textos anteriores presentados en la obra: “Capítulo X. (Título ilegible)” y “Capítulo X. Un ave, un yunque, un garfio”, donde será representativa una descripción del trabajo ejercido por las mujeres como mano de obra en las fábricas, a la vez que la figuración de cómo esto se plantea en una unción con la escritura.

Podría decirse que estos tres textos ofrecen una poética del libro en tanto expresan el acto creativo relacionado con la costura y su crítica al trabajo ejercido por las mujeres. Sin embargo, no solo se quedan allí, sino que también crean un personaje llamado Clara Sabater, de quien el sujeto está traduciendo unas versiones; todas pertenecientes y elididas en estos tres fragmentos: “Traducción del inglés de Clara Sabater: *A Memoir*”. De esta manera, *A Memoir* sería el poema que constituye estos fragmentos que como versiones se le van presentando al lector. La invención de una autoría para ejercer el oficio de la traducción como exploración textual vendría a ser otro tipo de “supuesta” apropiación, una que, al fin y al cabo, no es real, en tanto deja al lector a la expectativa. No obstante,

leer estos textos seguidos como una sucesión el uno del otro, dan a entender, además, la pregunta del propio tejido en cuanto a la historia literaria: si bien por un lado aparece el epígrafe Borges en “Capítulo X. Un ave, un yunque, un garfio”, referido a “Funes, el memorioso”, el personaje de Borges se transformará en Pérez Rego en Irene, que establecería un paralelismo con el nombre del texto, supuestamente creado por Clara Sabater.

Con su invención podemos toparnos desde el inicio del libro, a quien está dedicado, lo que complejiza más aún su autoafirmación. Podría decir que, mientras Clara Pérez Rego existe como un alter ego de la traducción en Pérez Rego; Clara Sabater sería uno autoral, y ambas, en verdad, se fundirían en una propia poética dentro del libro, donde están enmarcadas en un procedimiento que no busca jerarquía, sino a modo de centón, el retazo. Así, veremos aparecer a Clara Sabater, además de en los textos mencionados desde sus supuestas versiones del inglés traducidas al español, en otras partes, esta vez escribiendo en español, por ejemplo en un epígrafe dado al texto que Pérez Rego reescribe en unción con *Proverbios* 6:24, de la Biblia: “No hay blandura en mi idioma. / Invento e inserto la maculatura / que merecen mis doctos lectores. C. Sabater, 1946” (PÉREZ REGO, 2021, p. 34); en el texto “Lyric Shame” –como comenté, reescritura del poema “Derrota”, de Rafael Cadenas–: “Yo que nunca había leído a Ibarbourou ni a Gema Gavidia ni a Clara Sabater” (PÉREZ REGO, 2021, p. 41), frase, en todo sentido, paródica; en el epígrafe el poema “Cinco haikus”: “mis tres pequeñas cachilapas— C. Sabater” (PÉREZ REGO, 2021, p. 74), que además conecta con un verso ya dado unas páginas atrás, en la reescritura que Pérez Rego hiciera de la poeta venezolana Ana Enriqueta Terán, dando a entender, de alguna forma, que Clara Sabater es ella misma, de manera proteica e intertextual; en el epígrafe del poema “Sonido > Sentido”: “Ya que has destruido el sentido, / Te habré de destruir con mi sonido C. Sabater” (PÉREZ REGO, 2021, p. 80) y, finalmente, en el epígrafe del poema “Santa Erzsébet”: “Incorrupta, lee nuestros pensamientos, / Hila una manta sobre estos fuegos, / Apaga las llamas que nos circundan, / mas deja encendidas todas tus velas” (PÉREZ REGO, 2021, p. 96).

Ahora bien, y retomando la transformación de Irene a Irene, la pregunta que se ejerce en el texto viene dada en el sentido de la instauración de una genealogía de autoría femenina, cuando se habla de Luz, la referencia es clara: se trata de Luz Machado, poeta venezolana –considerada tanto por Mágara Russotto como por Yolanda Pantin y Ana Teresa Torres como uno de los grandes pilares de la poesía escrita por mujeres en Venezuela–; lo mismo cuando se mencionan a Ana (Ana Enriqueta Terán), cuyo segundo

I don't belong. Neither does this line belong to me.
Muestre sus certificados de inoculación.

It all led me here. Nothing led me here.

No reconozco la fotografía del pasaporte.

She and I are enemies.

¿Cuál será la duración de su estadía?

The bailey bareth the bell away. I am singing.

¿Cuál era el nombre de él?

What was his name?

¿Ha dejado solo su equipaje?

The rain had stopped. I woke up beside me, in the grass, soaked.

¿Tiene sed?

There will never be anyone else. What was his name? (PÉREZ REGO, 2021, p. 26)

Por ello, y como acontece también en las poéticas de Moreno Villamediana y de Jaffé, las prácticas translingües, bien sean a través de la superposición de lenguas o del proceso de traducción como acto creativo en el medio de los poemas, unidos a la apropiación, generan un rasgo que puede constatarse en paridad en estas tres voces; evidentemente, cada propuesta tiene su manera de llevarlo a cabo, pero la lógica del pasaje, de la traslación, del estar en tránsito y, sobre todo, de la traducción como una vía por la cual se apropia para forjar otro lenguaje es sumamente resaltante. En este texto de Pérez Rego, por ejemplo, la escena nos recordaría a aquel texto de *En defensa del desgaste* (2008), de Luis Moreno Villamediana, titulado “Sibboleth”, al que me referí en el capítulo anterior, solo que aquí se da un paso más como riesgo, y es la alternación lingüística de un interlocutor que habla en una lengua y un sujeto que responde en otra, como un pasadizo de identidad, a la vez que poético: quien responde en inglés lo hace desde un discurso menos plano al de la pregunta; es decir, quien increpa aquí está instalado en una zona de poder, mientras que quien responde intenta justificarse desde una serie de frases que se dislocan, se contraponen, se desdican y distancian de lo cuestionado: “My hands are gone and I cannot buy others”; *It all led me here. Nothing led me here*; “The bailey bareth the bell away. I am singing”, por dar unos ejemplos. Además, como bien expone Donatella Di Cesare: “Migrar é um ato político” (2020, p. 226), que acaba por desafiar

las lógicas de los estados-nación de la actualidad, cuya hegemonía quiere ser impuesta por este tipo de fronteras⁴⁰.

De este modo, lo que parece una incoherencia en el intercambio es, justamente, la zona de traslado por la que se mueve la lengua en un planteamiento mutante, camaleónico, dispar. Es por ello que Pérez Rego acentúa también su aracnología (Nancy K. Miller), extendida a través de la apropiación, a estas expresiones de extranjería y de tránsito. En efecto, podemos afirmar que la poesía venezolana se posiciona como extranjera de sí, no solo desde un lenguaje cuyo matiz es extremadamente apropiativo y la desplaza a un localismo específico, pues en ella hay una asimilación de otras tradiciones literarias y la unión de otras lenguas, sino también desde la articulación representativa de sujetos que están en continuo desplazamiento.

De esta manera, la encrucijada de las lenguas –y en algunos casos de lenguajes– es centrífuga a una definición concisa, abriéndose en su propia distorsión histórica, huidiza. Como un brazo de esta distinción, *El hilo atroz* (2021), a pesar de ubicarse en un estatuto más histórico como exploración material en los poemas, mantiene una ficcionalización que escapa, en un movimiento amalgamado a su continuo tejido y a su centón como constitución estética, de volverse meramente epocal y urgente, esto es debido, principalmente, al tratamiento de la obra con el lenguaje, a su destrucción, posición, destitución e incluso a la instauración de una poética que se sabe marginal pero que intenta, desde esa marginalidad, construir otro “canon”.

En este sentido, aquí volveríamos, entonces, a aquella “tercera vía” de la que habla Márgara Russotto y que con los años retomó en un reciente texto titulado “Pequeña lámpara gemela: Mapa esquivo del ars poetica femenina en Venezuela” (2021), donde se centra esencialmente en tres poetisas: Ana Enriqueta Terán (1918 - 2017), Ida Gramcko (1924–1994) y Elizabeth Schön. Me interesa en especial el análisis que realiza de Ana Enriqueta Terán, sobre todo para entender por qué es una de las autoras apropiadas por Pérez Rego y por qué, especialmente, lo realiza a partir del texto metapoético “Piedra de habla”. Para Russotto:

⁴⁰ La filósofa hace énfasis en los modos en que la migración se ha instaurado en el milenio como un fenómeno de la modernidad, explicando que tienen una relación muy cercana con el estado moderno, cuyas lógicas jurídicas y de vigilancia lo ayudan a delimitar estas barreras. De esta forma, el migrante “desmascara o Estado. Da margem externa interroga seu fundamento, aponta o dedo contra a discriminação, relembra o Estado da sua constituição histórica, descrê de sua pureza mítica. E por isso obriga-o a repensar-se. Nesse sentido, a migração traz consigo uma carga subversiva” (DI CESARE, 2020, p. 28). Esta carga subversiva es lo que podemos percibir en el intercambio lingüístico de este texto y en el ya citado de Moreno Villamediana. Como será posible ver más adelante, el curso del río en Verónica Jaffé también tendrá una fuerte carga política con respecto a la migración, a la extranjería y al desplazamiento como un todo.

Hay aquí una representación/consagración de la figura del poeta, enfáticamente subrayada en femenino e indiferente a la devaluación que ha sufrido el término «poetisa» a través del tiempo. Aunque no se trata de realizar un análisis detallado de este fascinante texto, quedan claramente evidenciados sus mayores indicios: orgullo y afirmación de la genealogía, exaltación identitaria de género, y también de linaje considerando el rancio abolengo de la autora como descendiente de antiguos hacendados establecidos en el estado Trujillo, desde la Colonia. Prueba convincente del dominio del ejercicio/oficio poético mediante un amplio registro compositivo, que ella pasa libremente de metáforas surrealistas («aves de nube profunda») a la felicidad prosaica de los términos locales («iguana», «guacamaya», «peladeros»), hasta la realización «de toda quimera». (RUSSOTTO, 2021, p. 42)

En efecto, esta sería la herencia en contraposición existente con respecto a la impuesta por el “canon”, y que yace, como comenté, en pugna, en busca de una estética que le sea presentada al lector como alternativa. Existe, así, un “orgullo” que se construye hacia atrás, observando el delineamiento del texto de Ana Enriqueta Terán como un calco sobre el que se cuela la “poeta venezolana” en Pérez Rego. Así, el diálogo con la tradición es tenaz, pero sobre todo, en su materialidad indómita, en tanto la trae al texto y la apropia para en su arcnología nominar la autoría “venezolana” como una de sus partes, como si por otro lado yaciese, entonces, “la macabra extranjera”, extendida de la traducción a Theodore Roethke, es decir, Clara Pérez Rego, pero quien yace allí, como ya he mencionado, es Clara Sabater, alter ego autoral de la propia Beverly Pérez Rego.

De esta forma, observo la poesía de Beverly Pérez Rego como diversas “trochas” que dibuja al lector para atravesar, para seguir con la metáfora de Pantin, las cuales igualmente acaban llegando a un mismo lugar. Se distiende, por un lado, la experiencia de la extranjería en la obra, donde la traducción y el cruce de lenguas es una dinámica central; mientras que por otro lado están las señales a la tradición venezolana y al país, tanto como un regreso que se plantea a una ruina, como una salida inminente; así, el sujeto yace en un desencuentro abisal dentro de los textos, en una metáfora de hilachas, que tendrá como norte la expresión feminista a una arcnología (Nancy K. Miller), la cual procura rever el papel de la mujer, las fábricas, el trabajo y, finalmente su inserción en un “canon” predominantemente masculino; este no solo se cierra al venezolano, sino que intenta abarcar el hispanoamericano, en especial desde las autoras que transitan por los movimientos de vanguardia y del modernismo, es por ello que a las autoras venezolanas se les suman sus coetáneas como Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni o la propia Alejandra Pizarnik —esta última más alejada del primer grupo en cuanto a periodicidad—, e incluso en algún momento llega a haber un cruce nominal entre Sylvia

Plath y Pizarnik, un injerto nominal: Alejandra Plath, operación que, como ya mencioné, ocurre con las otras autoras.

Ahora bien, he expuesto algunas formas de apropiación que parecen distanciarse en su hechura: apropiación de documentos históricos, como fotografías; apropiación de textos sagrados y de mitos; apropiación de textos de diversas tradiciones literarias; apropiación, a través de la reescritura, del pastiche y de la traducción, donde se distorsiona el papel de la figura autoral, pues parece que lo que busca Pérez Rego es, justamente, crear a toda costa una autoría femenina por medio de su propia escritura, y aquí volveríamos al texto de Aguirre-Bernal: si los textos apropiados desde la tradición masculina fundamentalmente son “escombros”, los de la femenina serían más las propias “hilachas”. En tal sentido unos serían más un reciclaje y los otros más una costura. Sin embargo, esto puede ser intercambiable y, en verdad, lo que es interesante es justamente el tinte paródico. No es posible comparar sin una pizca de ironía lo que ocurre con la reivindicación a la figura de Terán al alejamiento planteados en textos como “Lyric Shame” con la figura de Rafael Cadenas, o con Vicente Gerbasi en el poema “Canon”. De hecho, la posición de la figura autoral colisiona el proceso de traducción como acto apropiativo; además, la toma de poemas de la tradición venezolana, en especial de la poesía escrita por mujeres, procura que esta se integre de alguna forma en ella. Así, la denominada “exaltación de linaje” de la que comenta Russotto, es evidente en Pérez Rego como un diálogo para el esbozo de una huida al centro del canon, va por el borde, pero la máscara que esta vez elige es la de una poeta que vendría a presentarse como una suerte de madre. Y allí, en esa conexión, la voz expresa: “Mi poeta venezolana es intolerablemente política” (PÉREZ REGO, 2021, p. 70). Por consiguiente, vale la pena observar tanto el poema de Terán como el de Pérez Rego, para entender sus transformaciones a través de la apropiación.

Piedra de habla

La poetisa cumple medida y riesgo de la piedra de habla.
Se comporta como a través de otras edades de otros litigios.
Ausulta el día y sólo descubre la noche en el plumaje del otoño.
Irrumpe en la sala de las congregaciones vestida del más simple acto.
Se arrodilla con sus riquezas en la madriguera de la iguana.

Una vez todo listo regresa al lugar de origen. Lugar de impropiedades.
Se niegan sus aves sagradas, su cueva con poca luz, modo y rareza.
Cobardía y extraño arrojo frente a la edad y sus puntos de oro macizo.
La poetisa responde de cada fuego, de toda quimera, entrecejo, altura
que se repite en igual tristeza, en igual forcejeo por más sombra
por una poquita de más dulzura para el envejecido rango.

La poetisa ofrece sus águilas. Resplandece en sus aves de nube profunda.
 Se hace dueña de las estaciones, las cuatro perras del buen y mal tiempo.
 Se hace dueña de rocallas y peladeros escogidos con toda intención.
 Clava una guacamaya donde ha de arrodillarse.
 La poetisa cumple medida y riesgo de la piedra de habla.

(TERÁN, 2014, p. 91)

Hablapiedra

*Ciudad con perros agudos meando el aire
 y trágicas pertenencias*

A.E.T.

a Ana, Queta y Luz

Hay que alimentar a la Señora de las Horas, tiene tiempo sin tragar—
 Ella sigue otras costumbres, otras direcciones. Blasfema en el
 día, por la ~~noche~~ decreta la gracia. Cuando irrumpo en su aposento, en
 modesta congregación, gusto la lengua de Zazárida. Me extranjerizo.
 Pero hay que alimentar a la Señora de las Horas, ya no tiene tiempo—

Me arrodillo con ofrendas en la cueva de la maestra.

Cuando me obliga la otra lengua, digo: de pocilga en pocilga
 todas nos volvemos cerdas.
 Pero mido las consecuencias de esta ~~casa~~ y su habla diabla.

Yo hago tus oficios: Plancho tu línea blanca. Cierro tus puertas. Apaciguo
 tus iguanas. Me entrometo con agujas para hilarte un silicio.

Así es:

Mi poeta venezolana asume riesgo y medida de una piedra inapeable
 Mi poeta venezolana es un desastre humanístico
 Mi poeta venezolana es intolerablemente política
 Mi poeta venezolana nunca podrá volver a casa aunque el poema la expulse
 Mi poeta venezolana asume riesgo y medida del linaje de la piedra sísmica.
 Hablapiedra de mi madre fantasmal. Asumo el riesgo y mido.
 Asumo en ella lo imperito.

Mi poeta venezolana deletrea una masacre espiritual:
Las cuatro perras del buen y mal tiempo. Las cuatro perras de los elementos.
La poetisa ofrece sus águilas con toda intención. Las cuatro perras del buen y mal tiempo.
 Las cuatro perras de los elementos. Del buen y mal tiempo. Del buen y mal tiempo.

Me arrodillo con ofrendas. La cueva. La maestra.

Desciendan a la nube del destierro, aves mías. Calen cuando el agua fluya, inmunda, de mis grifos.

En Caracas, donde las aves nocturnas vuelan ciegas,

mis tres pequeñas urracas—

En Caracas, donde las ciegas tejen canastos para portar el caos,

mis tres pequeñas cachilapas—

Mi poeta venezolana fue enterrada ~~anoche~~
 Mi poeta venezolana estaba casi muerta
 Mi poeta venezolana fue aguja de otro costado
 Mi poeta venezolana casi hincaba el pico

En Caracas, todas arriesgamos y medimos piedras intragables. (PÉREZ REGO, 2021, pp. 70-71)

En primer lugar, el texto de Pérez Rego entreteje una relación nominal con el de Ana Enriqueta Terán, solo que lo reescribe, pasa del original “Piedra de habla” a “Hablapiedra”. Así, con ambas palabras unidas, luego es presentado un epígrafe de Terán, que lleva al poema “Zazárida”, superponiendo de alguna forma esta ciudad con Caracas. A su vez, es añadida la dedicatoria: “a Ana, Queta y Luz”, referida a la propia Terán, a Enriqueta Arvelo Larriva y a Luz Machado. Como vemos, existe una herencia que quiere explicitarse en el texto desde el principio, y se hará cada vez más evidente en su avance, a medida que la anáfora “Mi poeta venezolana” se haga cada vez más presente. A decir verdad, este poema de Pérez Rego tiene su elisión marcada: “Me extranjerizo”, en esa brecha la voz traspasa a ser “venezolana” y a definirse desde allí, desde su tradición y desde su diatriba. No en vano, si pensamos en *La casa por dentro* (1965), de Luz Machado, como un punto de conexión con lo doméstico, aquí profundamente problematizado, se extendería una distancia; también con la propia idea del *Libro de los oficios* (1975), de Ana Enriqueta Terán. Fuera de una representación de la casa, aquí hay un alejamiento, pues la poeta venezolana de la voz que “asume” Pérez Rego es otra; por ello, aunque hay un homenaje, ciertamente, hay también una separación que desde la reescritura abandona el original, diríamos que calca el riesgo de su estética, y no necesariamente su temática. En efecto, la “madre fantasmal”, o mejor dicho, las “madres fantasmales”, o precursoras, están presentes, pero Pérez Rego procura otros senderos. En ellos, la realidad es otra: “desciendan a la nube del destierro”, en una Caracas, “donde las ciegas tejen canastos para portar el caos”. Por otra parte, son destacables los tachados en rojo durante el libro a las palabras “noche” y “casa”, tópicos bastante estudiados dentro de la poesía venezolana; el primero además puede verse con relación al verso “Venimos de la noche y hacia la noche vamos”, inicio de *Mi padre el inmigrante* (1945), que el grupo *Tráfico* en su “Sí, manifiesto” reescribió como “Venimos de la noche y hacia la calle vamos”; el segundo, referido a una poética de lo doméstico aquí es, pues, también

suprimido. De cualquier manera, no hay que entender este tachado como una eliminación propiamente, sino como una resignificación, un llamado de atención al cambio dentro del discurso poético.

La distancia que establece Pérez Rego a través de su maniobra apropiativa no sería la misma si estuviésemos hablando de una “imitación”. En todos los textos apropiados, hay una transfiguración, un desborde, un cambio. Incluso cuando se trata de la traducción esto se hace evidente, como hemos podido observar. Compagnon expone que “Escrever, pois, é sempre reescrever, não difere de citar. A citação, graças à confusão metonímica a que preside, é leitura e escrita, une o ato de leitura ao de escrita. Ler ou escrever é realizar um ato de citação” (2008, p. 41). Es por ello que pensar el libro de Pérez Rego en medio de una poética apropiativa de la que es parte la lectura vía la citación y, como hemos visto, la traducción, el pastiche, la referencialidad y la reescritura, es un punto de contención al entendimiento de que aquí la implosión de la escritura es siempre ser ajena, pero en esa lejanía, buscar, a su vez, la instauración de autorías que le sean propicias para la revisión de un canon.

Para terminar este tramo de la investigación, quisiera mencionar, en contraparte, lo que ocurre cuando la voz apropia a Gerbasi y a Cadenas. Son bastante conocidos por los lectores venezolanos la obra *Mi padre el emigrante* (1945), de Vicente Gerbasi, como también el famoso poema “Derrota”, contenido en la obra *Falsas maniobras* (1963), de Rafael Cadenas. Ambos textos son reescritos por Pérez Rego de forma más o menos indirecta, pues a diferencia de la referencialidad que hay el caso del texto de Terán, en los de estos autores venezolanos se presentan más desde una forma amparada en lo estructural, y en el caso del de Cadenas, desde la mención al propio autor como alejamiento, aunque también con algo de honra, como apunta Eleonora Requena: “y hasta se reescribe una derrota con sorna y honra” (2021, s.p.). Así, “Lyric Shame” tiene la estructura del poema de Cadenas⁴¹, idéntico a sus anáforas con el pronombre relativo “que”, pero con una serie de motivos que promulgan otro tipo de expresión del fracaso;

⁴¹ Aquí es interesante mencionar las conexiones establecidas por la traductora e investigadora venezolana Ana Lucía de Bastos a la obra de Rafael Cadenas, quien lee el poema, a su vez, como una reescritura del “Poema em linha recta”, escrito por el heterónimo Álvaro de Campos de Fernando Pessoa: “Portanto, é na década de 60 que aparecem os primeiros poetas-leitores de Pessoa na Venezuela, mas o primeiro texto que lhe responde diretamente é o poema de Rafael Cadenas “Derrota”, de 1963, que será estudado a seguir. É nele que se reconhecem certas características do ‘Poema em linha recta’, de Álvaro de Campos, em que Cadenas confessa ter-se inspirado. O autor, em entrevista, responde que através da leitura de Álvaro de Campos na primeira edição de Fabril (inclusivamente antes de conhecer o ensaio de Octavio Paz), descobre um novo modo expressivo, o tom de que precisava, considerando-o ‘sincero’ e ‘ideal para el estado de ánimo que queria transmitir’” (DE BASTOS, 2010, p. 61).

Pérez Rego, además, hace que algunos versos se disminuyan y sean más puntuales, concretos, y que con ello haya una distancia del de Cadenas:

Yo que no he tenido nunca un oficio
 que ante todo competidor me he sentido débil
 que perdí los mejores títulos para la vida
 que apenas llego a un sitio ya quiero irme (creyendo que mudarme es una solución)
 que he sido negado anticipadamente y escarnecido por los más aptos
 que me arrimo a las paredes para no caer del todo
 que soy objeto de risa para mí mismo
 que creí que mi padre era eterno
 que he sido humillado por profesores de literatura
 que un día pregunté en qué podía ayudar y la respuesta fue una risotada
 que no podré nunca formar un hogar, ni ser brillante, ni triunfar en la vida
 que he sido abandonado por muchas personas porque casi no hablo
 que tengo vergüenza por actos que no he cometido
 que poco me ha faltado para echar a correr por la calle
 que he perdido un centro que nunca tuve
 que me he vuelto el hazmerreír de mucha gente por vivir en el limbo
 que no encontraré nunca quién me soporte
 que fui preterido en aras de personas más miserables que yo
 que seguiré toda la vida así y que el año entrante seré muchas veces más burlado en mi ridícula ambición
 que estoy cansado de recibir consejos de otros más aletargados que yo ("Ud. es muy quedado, avísese, despierte")
 que nunca podré viajar a la India
 que he recibido favores sin dar nada a cambio
 que ando por la ciudad de un lado a otro como una pluma
 que me dejo llevar por los otros
 que no tengo personalidad ni quiero tenerla
 que todo el día tapo mi rebelión
 que no me he ido a las guerrillas
 que no he hecho nada por mi pueblo
 que no soy de las FALN y me desespero por todas estas cosas y por otras cuya enumeración sería interminable
 que no puedo salir de mi prisión
 que he sido dado de baja en todas partes por inútil
 que en realidad no he podido casarme ni ir a París ni tener un día sereno
 que me niego a reconocer los hechos
 que siempre babeo sobre mi historia
 que soy imbécil y más que imbécil de nacimiento
 que perdí el hilo del discurso que se ejecutaba en mí y no he podido encontrarlo
 que no lloro cuando siento deseos de hacerlo
 que llego tarde a todo
 que he sido arruinado por tantas marchas y contramarchas
 que ansío la inmovilidad perfecta y la prisa impecable
 que no soy lo que soy ni lo que no soy
 que a pesar de todo tengo un orgullo satánico
 aunque a ciertas horas haya sido humilde hasta igualarme a las piedras
 que he vivido quince años en el mismo círculo
 que me creí predestinado para algo fuera de lo común y nada
 he logrado
 que nunca usaré corbata
 que no encuentro mi cuerpo
 que he percibido por relámpagos mi falsedad y no he podido derribarme, barrer todo y crear de

mi indolencia, mi flotación, mi extravío una frescura nueva, y
 obstinadamente me suicido al alcance de la mano
 me levantaré del suelo más ridículo todavía para seguir burlándome de los otros y de mí hasta el
 día del juicio final. (CADENAS, 2000, pp. 142 - 143)

Yo que perdí la infancia de todos los idiomas
 Yo que ahora tengo el pico encorvado
 Yo que ahora vengo a desdecirme
 Yo que he rehusado oficios y tareas
 Yo que ofendí el hombro de Atenea
 Yo que fui mascota de viles mentores
 Yo que fui cría de nodrizas elementales
 Yo que no puedo dormir si hay libros en el cuarto (ellos mienten)
 Yo que no pude dormir después de escuchar la voz de Alejandra Plath
Herr Gawd, Herr Lucifah, yo que temí que no atendieran el llamado
 Yo que estrené el vestido del ramaje putrefacto
 Yo que hablé en señas con las amortajadas
 Yo que sufro la persecución del metrónomo infernal
 Yo que asumí medidas y pociones de piedra roja
 Yo que quemé en la hoguera los libros de la grima
 Yo que exijo el caos y el debido proceso
 Yo que no fui expulsada de la república
 Yo que he olvidado bibliotecas enteras una y otra vez, y luego otra vez
 Yo que he perdido libros que nunca tuve
 Yo que exijo la devolución de los libros que nunca tuve
 Yo que no supe dar puntada cierta sin clavarme
 Yo que fui humillada por todos los aguaceros a las cinco en punto
 Yo que siempre tuve una caligrafía dudosa, en el mejor de los casos
 Yo que me perdí en los andenes de mis sentidos y mis tinteros
 Yo que al ausentarme brillo en ingrata presencia
 Yo que viví en cuartos sin cerrojo
 Yo que trepé a la percha de una arpía
 Yo que nunca había leído a Ibarbourou ni a Gema Gavidia ni a Clara Sabater
 (magistrales, muchas gracias, de nada, hasta siempre)
 Yo que nunca supe desembarazarme
 Yo que encerré las aves en mis costillas
 Yo que fui incapaz de darles presa viva
 Yo que supe de un poema inenarrable

Yo que escribí cartas a gatos abisinios
 Yo que creí que mis madres eran eternas
 Yo que ando abuhada y encarnecida
 Yo que ahora tengo un pico de plata
 Yo que ahora empuño un pico y una pala
 Yo que soy explícita piedra dura qué locura
 Yo que esculpí la tierra y su paisaje
 Yo que ahora escupo guijarros y lentejas
 Yo que malgasto la gracia y el aplomo
 Yo que fui ahijada de un carcelero
 Yo que supliqué ser desheredada
 Yo que recibí en herencia la ciudad de Caracas
 Hasta el día del juicio final riendo y llorándome de mí misma
 Hasta el día del juicio final desigualándome de los Cadenas
 Hasta el día del juicio final hilando y deshilándome del carrete
 Hasta el día del juicio final evitándome a toda costa cuando me encuentro
 Yo que vengo a hundir el pico en mi tierra talada
 Yo que ahora vengo a desdecirme
 Yo que ofendí el hombro de Atenea
 Yo que ahora tengo el pico encorvado
 Yo que perdí la infancia del idioma
 Yo que nunca supe tensar el hilo (PÉREZ REGO, 2021, pp. 40-42)

Sin embargo, como es posible observar, Pérez Rego se sabe, a toda costa, desheredada: “Yo que supliqué ser desheredada”, y por voluntad propia. Además, es completamente importante la aparición del nombre de Atenea: “yo que ofendí el nombre de Atenea”, lo que nos llevaría al mito de Aracne, nuevamente, de forma más explícita esta vez en su poética. En esta misma línea, la voz expresa que su herencia es la ciudad de Caracas y que, a su vez, ha “perdido la infancia de todos los idiomas”. Otra cosa no menos importante es cómo se representa el cuerpo; mientras en Cadenas el sujeto se ve arruinado como parte de una época, lo que, como explica Darío Jaramillo Agudelo, le da a este texto una cualidad de “poema emblemático de una época, de una generación y su perduración insinúa que es, también, el poema necesario para ciertos momentos de la vida” (2000, p. 12), en Pérez Rego parece el de una ave “tengo el pico encorvado”, una forma más bien “animal”, “vengo a hundir el pico en mi tierra talada”, “encerré las aves en mis costillas”, imágenes que no dejan de trazar paralelismo con aquel verso ya citado

en el poema que se reescribe de Ana Enriqueta Terán: “Mi poeta venezolana casi hincaba el pico”. La “sencillez” del rasgo de los versos, diríase, se mantiene también en Pérez Rego; sin embargo, la distancia se da en una sátira directa, que es, por cierto, paradójica, porque aquí todo es parodia al mismo tiempo que homenaje, no un límite específico en ello, sino una proliferación donde estructuralmente se interviene un texto que resuena en la tradición para expresar una forma de “desherencia”, dando paso a otro “hilo”, a otra forma. Así, el verso final del texto de Cadenas es la base de uno de Beverly que expresa el corte agudo con una cierta tradición que se impone: “Hasta el día del juicio final desigualándome de los Cadenas”, no olvidemos el papel que representa Cadenas dentro de la poesía venezolana y, más aún hoy, dentro de la poesía hispanoamericana luego de haber recibido el Premio Cervantes. A pesar de todo, como expone Eleonora Requena, “la sorna y la honra” aquí están mezcladas. Y diría que ocurre, de alguna forma también, en el texto en que se reescribe a Gerbasi.

En efecto, en el poema “Canon”, paródico a *Mi padre, el inmigrante* (1945), la anáfora del poema de Gerbasi “y de mi poesía” toma una connotación diferente a la del padre gerbasiano, y más próxima a unas llamadas “perdedoras” que escribieron y escribirán “la historia”. En este sentido, la narrativa establecida en el texto de Gerbasi durante ocho menciones en diferentes tramos del largo poema muta en Pérez Rego; mientras en Gerbasi resuena de la siguiente forma: “Padre mío, padre de mi huracán. / Y de mi poesía” (GERBASI, 1965, p. 66); “...padre mío, padre del trigo, padre de la pobreza. Y de mi poesía” (p. 71); “Padre mío, padre de mi universal angustia. / Y de mi poesía” (p. 74); “Padre de mis huellas, / padre de mi tristeza nocturna. / Y de mi poesía” (p. 79); “Padre de mi soledad. / Y de mi poesía” (p. 81); “Padre mío, padre de mis sombras. / Y de mi poesía” (p. 82); “Padre mío, padre de mi sangre. / Y de mi poesía” (p. 93); “...padre mío, padre de mi pesadumbre. / Y de mi poesía” (p. 105), en Pérez Rego su figuración es la siguiente:

Canon

Hora de mi verdad,

Hora de mi mudez,

y de mi Poesía—

Tu historia es escrita

Por tus perdedoras.

Casa de mis ciegas,
Casa de mis muertas,
y de mi Herejía—
Tu historia fue escrita
Por tus perdedoras.
Ciudad de mil cizañas
Ciudad de mis reflejos,
y de mi Poesía—
Carne de mil hormigas
Carne de mis espejos,
y de mi Poesía—
Tu historia será escrita
Por los perdedores.
Hora de los roedores,
Casa de roedores
Ciudad cansada de roer—
Letra por mí sellada,
Letra de mis culpas,
y de mi Poesía—
Tu historia está escrita
Por los perdedores.
Tu historia es un tajo,
Tu historia es una quilla,
Tu historia es la de un diluvio y de mi Poesía—
Tierra de mi padre,
Tierra de mi renuncia,
Tierra de mi huida y de mi Poesía—
Tu historia será escrita

Por tus perdedoras. (PÉREZ REGO, 2021, p. 64)

Palabras como “tierra” son sugerentes a la poética gerbasiana, aunque aquí lo histórico connota otra transformación, el padre que en Gerbasi no es apenas material, sino que engloba la existencia y el paisaje, se transporta a la figura de “otro” padre del sujeto en Pérez Rego, en una tierra de la que ciertamente se “huye” –ya no apenas se llega– y, diría, también a una “ciudad” y no precisamente a un lar. En este sentido, se establece una “historia” que “será” y que “fue” escrita por las “perdedoras”, aunque también hay una ironía al afirmar “tu historia está escrita / por los perdedores”. Las máscaras de lo masculino y lo femenino yacen en encrucijada, como también la posibilidad de hablar, de no ser más “mudez”, recordemos el título del texto dedicado y reescrito desde María Josefa Paz del Castillo “De que una muda así hable (cento)”, donde llega a expresarse: “Pues la tierra tragó una lengua extraordinaria”, que además se mezcla al famoso verso de Enriqueta Arvelo Larriva “Toda la mañana ha hablado el viento una lengua extraordinaria”, contenido en su libro *Graduación de hoy* (1935 - 1959).

Como ha sido posible constatar, *El hilo atroz* (2021) es una obra de mucha complejidad, que ofrece a quienes la leen una cantidad de posibles análisis. Aquí he intentado ejercer una aproximación a través del tópico de la apropiación desde diversas formas, escogiendo solo algunas de ellas, como la traducción y la reescritura, como un marco de lo que considero más resaltante, y centrándome, principalmente, en las que están relacionadas con la tradición poética venezolana, sin dejar de lado los aspectos translingües y la extranjería que muestra la obra desde sus operaciones estéticas, las cuales en sus manifestaciones expanden no solo una gama de formas de abordar el poema, sino también de entenderlo desde el punto de vista teórico, incluso a partir de una continua metapoética. *El hilo atroz* (2021) es, sin lugar a dudas, una de las obras más resaltantes de la poesía venezolana del siglo XXI, su entramado de construirse desde otras voces es uno de los matices que hacen de su contenido una variabilidad que apunta a una nueva manera de acercarse a la poesía y lo que se entiende como poema en Venezuela.

4.3 Jaffé: la apropiación, metáfora de la traducción

La poesía de Verónica Jaffé posee una cualidad interdisciplinaria que la diferencia de Beverly Pérez Rego y de Luis Moreno Villamediana. Siendo artista plástica y traductora, ha sabido conjugar estos oficios en su estética literaria. A decir verdad, añadiría aún una

cuestión más, y es su papel como teórica. En este sentido, la poesía de Verónica Jaffé también se entendería como pensante, reflexiva y en cuyos procedimientos siempre hay ejecución del tránsito, traslación y mediación entre cada uno de estos elementos, no solo discursivos o del pensamiento, sino también de la imagen como creación poética y plástica.

Hasta ahora me referí en las páginas anteriores a dos textos pioneros de ella, en cuanto a la apropiación, y diría, a la manifestación de una estética translingüe en Venezuela, los cuales fueron *El largo viaje a casa* (1994) y *La versión de Ismena* (2000), traducción de la traducción que hiciera Hölderlin de la *Antígona* de Sófocles. Sin embargo, Jaffé comienza a generar posteriormente un vínculo interesante entre su obra poética y su trabajo plástico⁴² cuando publica *Sobre traducciones: poemas 2000-2008* (2010), libro que se presentó, hasta cierto punto, de forma expansiva con sus obras en el Secadero I, Hacienda La Trinidad el 24 de febrero de 2011: “en el marco de una muestra de los cartones, lienzos, maderas y coletos que son los soportes de su poesía en esta oportunidad”, referenciado en el texto de María Fernanda Palacios (2011), en el *Papel Literario* (p. 1).

Y es justamente por allí donde quisiera comenzar a hacer una serie de reflexiones antes de pasar a interpretar la que sea, tal vez, no solo su obra más arriesgada, sino la más extraña e inclasificable de la poesía venezolana en lo que va de siglo XXI, *Friedrich Hölderlin: cantos hespéricos según la edición histórico-crítica de D.E. Sattler / traducción y versiones libres (en lienzo y poemas)* (2015), tal vez por tratarse un texto que media entre lo propio y lo impropio, entre la traducción de lenguajes y la reproducción de originales, entre la versión y la variación.

Ahora bien, cuando me refiero al carácter teórico de Jaffé, pienso sobre todo en su libro de ensayos, *Metáforas y traducción o traducción como metáfora* (2004), donde ejerce una serie de reflexiones sobre el oficio de la traducción, desde la teoría de la traducción y, en especial, su relación con sus metáforas posibles dentro de Occidente. En efecto, hay una relación estrecha que posteriormente se abrirá en sus libros venideros entre la imagen, lo material, lo plástico y el poema. Así, cuando María Fernanda Palacios

⁴² Verónica Jaffé, según está en su sitio web, “ha expuesto sus poemas/cuadros sobre cartón, madera o lienzo, sus ‘traducciones’ visuales, en el Instituto Latinoamericano de Viena, Austria (2005), y en las galerías caraqueñas Los Galpones (2006), Secadero I (2010), Beatriz Gil, (2016), donde se presentó el libro de los *Cantos hespéricos*, junto con los lienzos correspondientes; en la librería Cervantes, en Madrid (2019); en el Studio RGF Arriaza 11, en Madrid (2023) y en la librería Olavide Bar de libros, en Madrid (2024)” (JAFFÉ, s.p.)

en su texto “Sobre *Traducciones*”, hecho para la apertura de la exposición de Jaffé y la presentación del mencionado libro *Sobre traducciones: poemas 2000-2008* (2010), expone que “el poema está descompuesto”, fracturado, lo dice en el sentido de “una segunda lengua adicional que subyace a esa primera, en la que está escrito el poema; esa lengua que hablamos y que al hacerlo traducimos incesantemente” (PALACIOS, 2011, p. 1). No obstante, lo llamativo en las observaciones de Palacios es lo que refiere al nombre del libro:

Aquí, la pradera figura en el mapa con un nombre extraño: *Sobre traducciones* y unas coordenadas: *Poemas 2000-2008*. Un título que parece más apropiado para un libro de ensayos. Pero ningún otro sería más exacto y más justo. Porque del 2000 al 2008 es sobre traducciones que Verónica ha estado viviendo la poesía. Como si la poesía se le hiciera posible cuando se tropieza con las palabras, se suelta de ellas, resbala y cae en la maraña de la imposibilidad de la traducción. Traducir para Verónica no es lo que para todos nosotros, la actividad que consiste en expresar en una lengua lo que está escrito o expresado antes en otra. Para Verónica, la traducción es poesía. Su poesía es traducción. (PALACIOS, 2011, p. 1)

En este sentido, no estaría solo descompuesto, en nuestra mirada, por la elisión lingüística y translingüe en la que se fundamentan algunas apropiaciones dentro del libro por medio de la traducción e incluso de la reescritura, sino por la extensión de la obra hacia sus soportes en la exposición. Así, los poemas, o más concretamente, las “traducciones” que están dentro del libro están completamente asociadas con su “afuera”. Las piezas crean una interrelación bajo la cual no es posible entender una cosa sin la otra. Este encuentro de lenguajes amplía el libro, y con ello también la noción de poema, que es más llevada la traducción, pero no solo de un texto verbal a otro, sino de un soporte a otro, de un signo a otro, como una traducción intersemiótica, siguiendo el término de Roman Jakobson a través de la óptica desarrollada por Julio Plaza (1987)⁴³.

Lo curioso es que a pesar de esta exploración moverse en este sentido, no hay imágenes dentro del libro. Estas solo crean el diálogo con las piezas dentro de la exposición. De esta forma, las imágenes poéticas también estarían siempre orientándose a un lugar donde buscan esa nominación plástica del arte, no en vano están escritos los poemas a Gego (Gertrud Goldschmidt) en “Para un afiche de una obra de Gego” o a

⁴³ Sobre todo pensando en la orientación que puede tomar la traducción intersemiótica como un proceso de transcreación y distancia entre un texto y objeto, o a la inversa. Además, lo que aparece dentro de la obra *Cantos hespéricos* de Jaffé son fotografías, retratos de sus lienzos, cuyo mapeado busca ser identificado, en escala mayor, a forma de exposición, para el lector. De esta manera, hay un movimiento de “hibridación” donde el soporte se traduce en cuanto una versión, también, “libre” y que da continuidad e incluso transpone todas las versiones anteriores. Así, los símbolos pasan a estructurarse a través de un medio analógico, como el soporte libro, pero desde una herramienta digital, en este caso la cámara; los lienzos se filtran de esta forma pero ellos ya son, desde siempre, traducción. El proceso, como puede percibirse, es complejo y cumple, como expone Plaza, que la traducción intersemiótica busca ser “transcreación de formas” (p. 69).

Armando Reverón en “Para una postal de un cuadro de Reverón”, por dar dos ejemplos puntuales. Así, lo plástico camina en conjunción con una poética de la representación animal en diversos materiales que se exteriorizan en la construcción del poema como una obra-objeto.

El poema acompaña a las obras plásticas de Jaffé en la grafía de la autora, muchas veces, y esta es escrita dentro del libro; o bien, este pasa a convertirse una suerte de mapa, a modo de traducción visual. En verdad, no tiene mucho sentido preguntarse qué viene primero, pues lo que prevalece aquí es el diálogo como centro. A su vez, temas como el país trágico y la extranjería son perennes a la vez que se apropia y se traduce. En *Sobre traducciones* –valga decir, encima, acerca, o ambas cosas a la vez– la poesía adquiere la posibilidad de ser fluida y política.

En efecto, la poética de Jaffé se basa mucho en la imagen del agua y del río y esto se verá con mayor énfasis en su posterior traducción de Hölderlin. El poeta alemán le sirve como base y como homenaje, está en la cima de su *paideuma* en el sentido poundiano. De hecho, es posible pensar a Jaffé hasta cierto punto como una escritora-crítica, basada en la teoría de Leyla Perrone-Moisés (1998), en un sentido histórico-crítico, a través del cual la traducción potencia su “elección” con el autor alemán para la exposición de su propio programa estético, de forma reiterativa. En *Sobre traducciones*, por ejemplo, el autor que más apropia es Hölderlin, y recordemos, nuevamente, que la autora ya lo había traducido en los años 2000. Para Perrone-Moisés la traducción está imbuida en un trabajo de elección donde intertextualidad y canon forman una poética, la cual también crea lazos con el presente:

A questão da escolha, na obra crítica dos escritores, obriga a tocar vastos assuntos de poética: formação de cânones, tradição e novidade, influência e intertextualidade, tradução. Escolhendo sua própria tradição, esses escritores propõem novos cânones. Dialogando com os autores do passado ou do presente, praticam formas particulares de intertextualidade. Exercendo a tradução, arrancam essa prática da condição ancilar a que fora relegada pela metafísica da Obra, para que promovê-la à categoria de recriação, trabalho em comum e que (o que aqui nos interessa) forma privilegiada de crítica: a tradução é, primeiramente, consequência de uma escolha significativa; e, em seguida, trabalho compreensivo e seletivo de desmontagem e remontagem do texto original. A dimensão crítica da tradução efetuada por escritores se evidencia no fato de esta ser frequentemente acompanhada de um ensaio crítico, sob a forma de introdução ou de notas; outras vezes, a tradução constitui uma longa citação demonstrativa de um ensaio crítico. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 14)

Sin embargo, lo que primero traduce Jaffé de Hölderlin no es su poesía, sino su versión: una reelaboración, reescritura y transformación, un poemario bastante extraño, que traduce “fragmentos de una traducción” (JAFFÉ, 2000, p. 8). Y es justamente en esta

obra donde Verónica comienza a escribir una serie de prólogos o epílogos que acompañan su propio proceso como orientación al lector con relación a sus ideas sobre la creación, la traducción, la metáfora, el trabajo plástico y poético. Allí, en ese prólogo que no lleva título, leemos un epígrafe bastante llamativo: “Pues lo original en poesía no existe, sólo una larga cadena de formas y tonos donde los poetas anteriores le hablan a los posteriores”, de Andreas Kilb, que bien podría resumir la poética apropiativa de Jaffé y, también, la superposición temporal de la que Hölderlin tanto habla sobre los griegos y su contemporaneidad. Así, Jaffé a través de este epígrafe desarrolla una idea con mayor ahínco por medio de su proceso, si ya antes había emprendido su cuaderno de lecturas y versiones en *El largo viaje a casa* (1994), aquí, por medio de la tragedia, irá en busca de una figuración de traducir la traducción. Y quiero remarcar esta idea: traducir la traducción, pues es justamente lo que hace en sus versiones libres cuando traduce, en el año 2015, nuevamente a Hölderlin.

Así que hay tres Hölderlin en Jaffé, el del año 2000, es decir, aquel de la traducción de una traducción, literalmente, en *La versión de Ismena*; aquel traducido por fragmentos en *Sobre traducciones* en el 2010, en un texto que exterioriza, a su vez, obras plásticas que están expuestas a un público de manera efímera, y finalmente, el Hölderlin de los *Cantos hespéricos*, según la edición histórico-crítica de D.E. Sattler, que tiene por dentro unos mapas-collages que acompañan las versiones y los que, en sí mismos, funcionan como una traducción.

De este modo, preguntarse por la figuración del gran poeta alemán leído desde Jaffé no tiene sentido desde una observación que delimite de manera fragmentaria estos tres ciclos, sino que tendrían que verse retroalimentados, diseñados como una forma que ya interviene el autor romántico para la proposición de una de las poéticas más arriesgadas de la poesía venezolana actual. Es en este sentido que me pregunto por qué Hölderlin en Jaffé se vuelve una reflexión, bien sea sobre lo trágico del país, la extranjería, el tránsito, lo fluido, o bien una estética que unifica en forma de libertad todos estos elementos. Parece que el espíritu poético de Hölderlin actúa en Jaffé, incluso desde la forma en que este concebía la traducción. Recordemos que el autor alemán acompañó algunas de sus versiones con comentarios reflexivos acerca de la traducción, además de sus aproximaciones acerca de la tragedia o del poema. En el volumen *Fragmentos de poética e estética* (2020), de Hölderlin, traducido por Ulisses Razzante Vaccari, se reúnen los textos del poeta cuyo trazo es filosófico. Allí aparecen, además, las “observaciones” de

Hölderlin a sus versiones a *Edipo*, a la *Antígona* y a Píndaro. Ulisses Razzante Vaccari expone en su comentario de entrada a las versiones:

É precisamente esse fato que explica o peculiar projeto de tradução do *Édipo* e da *Antígona* para o alemão, em que o poeta se permite alterar o original grego, alegando ser preciso adaptar o texto grego à natureza moderna, sem o que Sófocles permaneceria incompreensível. Hölderlin explica essa ideia em uma carta a seu editor Friedrich Williams, de 28 de setembro de 1803: ‘A arte grega, que é estranha a nós devido à convivência nacional a aos erros com os quais sempre soube arranjar, espero apresentar ao público de maneira mais viva que de hábito, fazendo sobressair o caráter oriental que ela renegou e melhorando, quando aparecer, o erro artístico quando for o caso’. É nesse espírito que se deve entender as transposições pouco ortodoxas da tradução do *Édipo* e da *Antígona*: como uma tentativa de tornar as figuras divinas, próprias à natureza grega, mais racionais, portanto, mais próximas à natureza dos modernos. Eis alguns exemplos tirados tradução da *Antígona*: Zeus é traduzido como “pai da terra” ou “pai do tempo”; Hades, por “inferno”, “mundo dos mortos”, “lugar dos mortos” e “deus do inferno”; Eros, por “espírito do amor” e “espírito da paz”; Afrodite por “beleza divina”; Ares por “espírito da batalha”; Baco por “deus da alegria”; Olimpo por “céu”; deuses por “espíritos” e assim por diante. (p. 252)

Sobre Hölderlin, Haroldo de Campos chegará a traducir que sus versiones se tratan de “ejemplos monstruosos”⁴⁴, frase traída de “A tarefa do tradutor”, de Walter Benjamin. El traductor brasileño en su texto “A Clausura metafísica da Teoria da tradução de Walter Benjamin, explicada através da Antígona de Hölderlin” estudia y traduce unos fragmentos de la versión de Hölderlin: “Decidi, então, fazer a transcrição (*Umdichtung*) do texto hölderliniano, do conturbado alemão do original para um não menos extremado português” (DE CAMPOS, 2013, p. 173). A lo que anexa las reflexiones de Benjamin acerca de las traducciones del poeta alemán, las cuales son observadas como “protótipos do género”. Jaffé se alinea con una vertiente en que el poeta, a través de la traducción, busca crear otro original, pues ese original es vago, buscando otro camino. Diría que el espíritu de la traducción en Jaffé es una absorción del de Hölderlin, y que incluso, por medio de la idea de modernidad a través de la traducción es que Jaffé lee y transpone al romántico alemán. La autora expone en su prólogo a *La versión de Ismena* (2000):

Y sin embargo, dice Schadewaldt, “la gran mayoría de los errores lingüísticos de Hölderlin son errores creativos” y su forma de comprender a Sófocles una “genial comprensión anticipante que, partiendo de un mínimo dado, penetra directamente al fondo y capta real y anticipadamente lo esencial” del texto antiguo, logrando articular así una “concepción de la esencia de lo trágico insólita hasta para nuestros días” (“Hölderlins Übersetzung des Sophokles”, *Hellas und Hesperien*, Zürich, 1960, p. 778) (JAFFÉ, 2000, p. 3)

⁴⁴ Dice literalmente en la versión que presenta, citada del texto de Benjamin, en Haroldo de Campos: “As traduções de Sófocles por Hölderlin [*monströse Beispiele*] representam exemplos monstruosos de tal literalidade [NB: da “literalidade à sintaxe”. *die Wörtlichkeit der Syntax*] (BENJAMIN apud DE CAMPOS, 2013, p. 190).

Como es posible evidenciar en este párrafo citado, Jaffé busca explicitar el proceso de traducción Hölderlin, pero además, y a través de George Steiner, más adelante llegará a hablar del “valor incalculable de la traducción” (JAFFÉ, 2000, p. 4). En efecto, aquí la traducción pasará también a un plano creativo, pues Jaffé traduce, lo que parece de una forma más “literal”, y luego crea una serie de diálogos con la versión a Hölderlin y con el propio poeta; todo a través de Ismena, la hermana de Antígona, como una especie de voz secundaria que toma protagonismo. Lo interesante es que por medio de toda esta camaleónica polifonía interlingüística se creará también una reflexión con relación a lo “original”:

La “metamorfosis hermenéutica”, la “dislocación y traición amorosa”, la “tragedia de traducción” y a la vez “tragedia en la traducción”, que es para Steiner la *Antígona* de Hölderlin puede ser leída, propongo, como ejemplo de representación de sus abismos, inmersa en un dilema generalmente insoluble entre fidelidad y liberalidad, la traducción puede sugerir también formas de pensar e imaginar los múltiples problemas que asociamos a la lengua, a la identidad, a lo propio y a lo ajeno, al original y a la copia. Pero también puede ser leída como solución. (JAFFÉ, 2000, p. 4)

Para seguir esta línea de diálogo, el propio Steiner establece las relaciones que hubo entre la lectura de Walter Benjamin a Hölderlin, y ya veremos, más adelante, que la propia Jaffé toma la teoría benjaminiana como base para su proyecto poético, e incluso desde la propia incursión no en estas pequeñas teorías-notas en epílogos y prólogos, sino también en la base de un texto poético que diserta sobre esta. Ahora bien, como bien explica Steiner, las traducciones de Hölderlin “Representam o ato mais violento, mais deliberadamente extremado de entrada e apropriação hermenêutica que temos conhecimento” (2005, p. 343). Y con ello añadiría, también, de apropiación literaria. A su vez, Steiner expone: “Com uma veemência que o levou além do metafórico, Hölderlin acabou por considerar toda escrita como uma tradução ou transcrição de significados encobertos, encapsulados” (p. 344). El teórico también explica que el empeño del poeta alemán como traductor fue el de intentar un “literalismo extremo”, con “atributos para produzir um grego-alemão” (p. 345). En efecto, “para o Hölderlin tardio, o poeta, quando traduz, aproxima-se mais da sua verdadeira linguagem” (p. 352).

De esta manera, Jaffé entiende la traducción con amplitud, pero la dimensiona además como una posibilidad a la reflexión sobre lo propio. Por su manera de proceder, a manera de notas a pie de página, que son poemas, en verdad, o comentarios a modo de poema, dentro del texto, cabe preguntarnos, ¿Jaffé sortea los límites de lo literario y de lo plástico siempre teniendo como centro la traducción, y, en ella, a Hölderlin como un epicentro? La misma lectura que ella propone en este texto de entrada a *La versión de*

Ismena (2000) podríamos llevarla a sus apropiaciones en *Sobre traducciones* (2010), solo que aquí la traducción toma otro rumbo, sale de lingüístico a lo material, a la obra plástica.

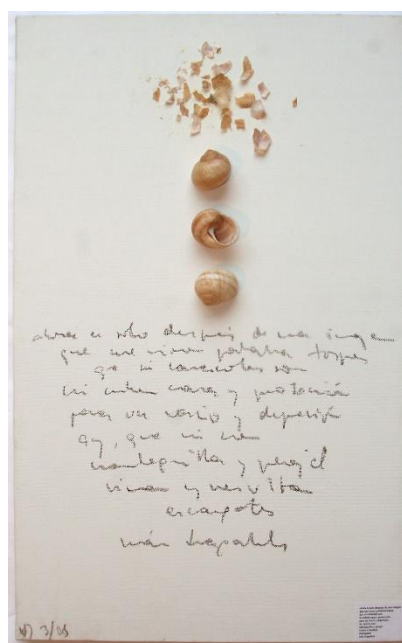
Para ilustrar parte del proceso que ejerce Jaffé con sus obras plásticas, poemas y versiones, quisiera citar dos de sus “traducciones-poemas”; una perteneciente al libro *Sobre traducciones* (2010), publicado en la web de la galería de la Sala Mendoza, y otra que está en la web de la autora, titulada “Bubo bubo”, que es parte de lo que parece ser una serie titulada “Poemas de la guarda”, y la cual, aunque no está dentro de ninguno de sus libros hasta la fecha publicados, ciertamente traza una relación con lo que ocurre dentro de las “traducciones” integradas en *Sobre traducciones* (2010).

Es importante apuntar que si no fuese por este archivo que tiene la Sala Mendoza, donde también hay algunos de los mapas de la autora de sus versiones a Hölderlin, los lectores no podrían acceder a esas versiones hechas en *Sobre traducciones* (2010), de manera que la relación de la lectura con esta obra es completamente diferente cuando como espectadores entendemos su expansión al trabajo plástico, o cuando las vemos separadas solo en lo lingüístico dentro del libro. Vale apuntar, nuevamente, que esto no ocurre con los mapas, que sí son incluidos como fotografías en los *Cantos hespéricos* (2015).

En el texto “Escargots” la ilustración es la de un caracol que yace roto y que, en su sucesión, parece irse reconstruyendo, en una especie de vacío que en una serie de cuatro, va luego mostrando la caligrafía de la autora. Ese texto, como comenté, es reproducido en el libro, sin su dimensión plástica, apenas verbal, lo que provoca que haya una organización e interpretación completamente diferente a la observación de la obra. Habría que preguntarse si al momento de la publicación Jaffé quería hacer esta división, o simplemente trató de crearla en la presentación del libro al mismo tiempo que la exposición. El caracol comestible se rompe y “resulta” más “comprensible”:

Escargots

ahora es solo después de una imagen
que me vienen palabras torpes
que ni caracoles son
ni cubren casa y protección
para un vacío y depresión
ay, que ni con
mantequilla y perejil
riman y resultan
escargotes
más tragables



comprensibles (JAFFÉ, 2010, p. 24)

Figura 12. “Escargots”, Verónica Jaffé - Sala Mendoza

A su vez, en el otro texto citado, “Bubo bubo”, es posible observar no solo una poética animal, sino también el sonido “inaudible” del búho y cómo este se articula al texto escrito que es reproducido abajo. El búho, encerrado en un pequeño cubo de vidrio, lleva una de serie de palabras sobre su cuerpo y, en sus patas, la premisa: “Nada de esto, por supuesto, es traducible”, a lo que en la web le sigue el poema entero. La fundamentación principal de esta traducción, me parece, es la abertura que trae de Rilke en los versos finales, la cual sería una metapoética procedimental aquí:

Bubo bubo

*Grande es su repertorio,
buhu buhu buhu llama el macho cortejando
y ella contesta u-hu u-hu u-hu
y también en fluido glissando buhu buhu y ujo ujo
o cuando es cuestión de mostrar el nido a la pareja
gu.dugg-gu.dugg-gu.dugg quedo gorgotea
acentuando la segunda sílaba,
parecido a la oferta de comida de la hembra
dugge-dugge dugge-dugge a los polluelos
o también glugg-gluggglugg-gluggglugg-glugg.
Estos piden bajito chnä chnä chnä chnä
pero al crecer es más un áspero y sibilante
chau chau chau chau o chtscht chtscht chtscht
y puede oírse muy lejos y por largas horas.*

Nada de esto, por supuesto,
es traducible.

Si nos llamáramos
con ululantes cantos
¿cuáles nombres

nos convocarían?

Si en cartón escribiéramos
de cortejos o comidas,
quejas o suspiros,
¿qué poemas
rimarían con nido,
nuda vida?

Rilke hablaba de lo abierto.
¿Sería lo blanco su nombre?
¿Nada, inaudible? (JAFFÉ, s.p.)



Figura 13. “Bubo buho”, Verónica Jaffé - Web de la autora

Jaffé construye una obra que fundamenta la poética de la traducción y de creación de su libro siguiente, además de la exploración puntual de un trabajo que se da en paralelo

con otras voces, convocando a la apropiación como centro, en tanto la traducción le sirve de mediadora. Estos poemas son polifónicos, a la vez que pictóricos, sus rastros están en la emulación de una serie de piezas que se constituyen desde diferentes ámbitos. La apuesta de Jaffé es que el poema sea imagen, y que la imagen sea un poema. Pero en ese tránsito, la función del recorte tiene, y, diría, del collage e incluso de lo curatorial, un papel muy importante. De allí que no es extraño pensar en Jaffé como una autora-curadora, en el sentido de Vila-Forte, yendo incluso hacia su papel como artista visual en la exposición de estas formas híbridas. De esta manera, Jaffé se preocupa también en darle una nominación a su ensamblaje a partir de textos teóricos que orienten al lector, es posible pensar en su epílogo a *Sobre traducciones* (2010) o en sus conferencias posteriores, e incluso en el texto que acompaña a los “Poemas de la guarda” donde procura hilar una trama a la complejidad que representan sus obras poéticas:

Usar metáforas, escribir poemas, es como traducir
imágenes, pero las imágenes en un cuadro también son como
una traducción de poemas escritos en idiomas
silentes.

Estas obras pretenden traducir imágenes y metáforas,
palabras y formas, a poemas visuales.

Y son las imágenes, las formas animales, desde los
tiempos más remotos, las que ayudan a pensar en lo
más profundo, en el fondo de la condición humana.
Después de todo, apenas hace doce mil años los
humanos éramos una ínfima parte de la totalidad de la
biomasa de mamíferos terrestres. Hace doscientos
años un poco más del diez por ciento. Hoy, junto con
los animales que usamos o consumimos, somos casi el
cien por ciento.

Es difícil imaginar la real dimensión de un desastre,
reflexionar sobre tal extinción. Una forma podría ser
en poemas visuales recordando algunas frases de Elías
Canetti:

- *El pensar se aclara cuando se familiariza con las formas
de los animales.*

- *Solo ante las figuras y voces animales podemos seguir
siendo humanos.* (JAFFÉ, 2025. s.p.)

Pienso que en este breve y sustancial texto se condensan ideas que Jaffé ya había expuesto en el epílogo a *Sobre traducciones* (2025). La interrelación entre la metáfora, el acto de escribir poemas y traducir imágenes llevan al soporte, en este caso un “cuadro”, pero que son “poemas visuales”. La reflexión es aún más amplia cuando los animales

aparecen en el medio con respecto a la extinción. Así, la representación de estos es, hasta cierto punto, ecológica, o busca hacer entrar en razón sobre “el desastre”. La traducción se concatena, entonces, no apenas como un traspaso de una lengua a otra, sino que es la traslación de elementos donde ciertos “idiomas silentes” se esparcen en lo visual. Y aquí vale la pena citar completo el epílogo de *Sobre traducciones* (2010), pues en su interior se establece también una invitación a entender esta encrucijada donde lo plástico toma posesión de lo literario y a la inversa, pero, insisto, la traducción sería la gran mediadora de cada una de estas matrices:

Hace poco me preguntaron por qué escribo poemas como traducciones, o traducciones como poemas, o como imágenes sobre lienzos o maderas o cartones.

Porque aprendí a relacionar, a entender lo poético, al menos lo poético moderno, con lo metafórico, es decir, con la imagen más que con la música, el ritmo arrullador, o con la idea brillante, la reflexión aleccionadora.

Porque metáfora quiere decir transporte y traslación en griego, y lo que se transporta y traduce en poesía son imágenes. Y al trasladarlas y traducirlas se entienden un poco mejor, o, al menos, de formas y en lenguajes diferentes. Así, creo poder entender mejor, o en un lenguaje diferente, imágenes que me fascinan, me perturban o me conmueven.

Porque no solo es imagen la metáfora, también lo es la traducción, y la traducción fue definida por uno de sus grandes teóricos, el crítico alemán Walter Benjamin (1892-1940), justamente como metáfora, como eco, manto o abrigo de un lenguaje irremediabilmente perdido, por siempre silente.

Y sobre todo por el gran poeta alemán Friedrich Hölderlin (1770-1843), quien para Benjamin fue el traductor más profundo y el que mejor entendió lo esencial de la traducción. Hölderlin me enseñó que la traducción es política de lo poético porque implica la apertura a lo ajeno en la voz propia y porque con la traducción comienza el ciclo histórico de la imaginación humana. Un ciclo que, como los géneros clásicos de la literatura, pasa siempre otra vez de lo heroico y épico a lo político y trágico para culminar en lo individual y poético, para volver a comenzar.

Porque ante la tragedia política de mi país solo me queda traducir mis angustias y esperanzas a poemas que son traducciones de poemas, de imágenes, de emociones. Porque solo con traducciones en lienzos, en maderas, en cartones creo poder ofrecer algo de esa fascinación, perturbación y conmoción, si no tan confusas y silentes.

*

Una vez me preguntaron, leyendo en un seminario la *Antígona* de Sófocles traducida por Hölderlin, para qué servía la poesía. No supe qué responder.

Después, al aprender a traducir con Hölderlin encontré una posible respuesta: la poesía no sirve porque no es servidora de nada. La poesía enseña la libertad que se aprende en la relación con lo ajeno, cuando sabe que su origen está en la traducción. Y por eso puede consolar, cuando la epopeya termina en tragedia y solo nos queda la memoria, o como dice Hölderlin, la ninfa Mnemosina. (JAFFÉ, 2010, pp. 189-190)

Aquí la respuesta a la materialidad de la traducción es clara y tiene sus bases: “lo poético moderno” tiene una estrechez con “lo metafórico” y la “imagen” es, también, “traducción”. De esta manera Jaffé teoriza su expresión estética a través de Benjamin y de Hölderlin. Ya veremos más adelante, con relación a la metáfora, como acaba aproximándose también a Martin Seel y a Hans Blumenberg. En efecto, lo que Jaffé va construyendo desde sus primeros libros es un hilar con la traducción que sabe abrir sus bordes, expandir sus límites hacia lo visual. Y en ese centro encara siempre la apropiación, aquello que es impropio, como una poética de la lectura, en la inclusión de referencias, y versiones donde el poema es atravesado por traducciones en su interior, citas, comentarios y, en su caso especial, reflexiones.

4.3.1 Traducir, apropiar, teorizar el poema

Es imprescindible en este punto del trabajo remarcar que Jaffé, a diferencia de Luis Moreno Villamediana y de Beverly Pérez Rego, ejerce un mayor énfasis crítico sobre su propuesta estética. De este modo, cada uno de los textos que acompaña, en especial, sus traducciones, le otorgan al lector un sentido de ruta, pero también un homenaje, pues Jaffé, a diferencia, por ejemplo, de Pérez Rego y, en algunos casos, de Moreno Villamediana, no llega a ser lúdica o satírica sobre sus autorías apropiadas, antes bien las pondera. Si observamos con detalle las apropiaciones que hay en *Sobre traducciones* (2010), aparecerán los nombres de Rainer Maria Rilke, de Paul Celan, de Emily Dickinson y, sobre todo, de Hölderlin, que es a quien más apropia y traduce a lo largo de la obra, como ya comenté. Así, va gestándose una poética del desplazamiento, donde el acto de “recoger” materiales está muy presente, matizando, de esta manera, una recolección donde estas autorías se reordenan dentro de una obra que bien puede ser el brazo de una exposición y a la inversa. Por consiguiente, lo que se apropia aquí es, en esencia, lo que se traduce, y la lengua madre de estas autorías aparece entre los textos, en especial el alemán, para crear diálogos con la autora, promulgando una materialidad. No obstante, antes de que esto ocurra, hay una entrada, con unos llamados “Poemas teóricos”, los cuales buscan explicar lo que vendrá a lo largo del libro. En consecuencia, veremos en estos textos fragmentarios reflexiones en verso a la teoría de la traducción de Walter Benjamin, a la teoría de la metáfora de Martin Seel y a las versiones que Hölderlin hiciera de la *Antígona*. Esta disertación de motivos es fructífera a otro modo de proceder el poema

en Venezuela, un poema que se hace “pensante”, que crea con materiales ya no solo literarios, sino teóricos ajenos, sobre una base que es bastante “impropia” y “ajena”, como lo es la traducción:

Poemas teóricos

(Estos son poemas escritos para traducirme la teoría de la traducción de Walter Benjamin, la teoría de la metáfora de Martin Seel y las traducciones que Hölderlin hiciera de la Antígona de Sófocles)

No son las lenguas extranjeras entre sí,
son familiares. Se aman y se odian todas
desde siempre,
porque se quieren en lo mismo,
al decir como dicen
las vasijas rotas.

*

¿Qué esconde
y jamás revelará
la traducción
sino la lengua
real, o viperina,
la pura y simple,
mi lengua?

*

Dentro del bosque
de las lenguas escondido acecha
el original, para no tener
que responder, que con su
nombre llora, a la foránea
traducción.
Le contestará el eco,
ninfa ajena,
desde dentro de
su propio bosque.

*

Un manto real, gran capa pesa
sobre el original que nada dice
ya, y todo calla.
Su valor y su sentido ahora
se lo otorga servicial,
piadosa una capa
traductora.

*

Porque es efímera la unión
entre la pulpa de la fruta y su piel sedosa,
pronto vivirá sólo en la también breve,
dura sequedad traducida
de lo romántico tardío,
el benjamín pensante,
quiso entender
como una madurez
post mortem...

...esa posterior maduración tardía
de las palabras carcomidas
por la lengua de la obra original,
no pasa, la ciruela,
en la traducida,
donde la traducción
protege en su materia
diminutas palabras
rotas siempre renovadas.

*

Pero el poeta fue otro,
y se fue para otra parte.
El poeta se abrió a la tormenta,
como las cuerdas de un arpa
expuesta al viento,
corrió el riesgo y cayó así
de abismo en abismo
en una soledad
de animal silente.
Pero no sin antes cubrir de himnos y mantos
a sus hermanos ajenos, y enterrados
ha mucho entre las ruinas
de las torres en Tebas,
junto al arroyo
de una selva negra
y sin sentido.

*

De la Troya plena de caballos
y de épicas helenas resarcidas,
dice el filósofo que hablará
sólo en metáforas.
En metáfora habló también la tebana,
cuando en la traducción reconoció por fin
su origen incestuoso,
enterró al traidor en poesía blasfema

y consoló con cantos rodados
a su temerosa hermana. (JAFFÉ, 2010, pp. 7-9)

De esta forma, van apareciendo entre estos fragmentos nominados los autores explícitos al inicio, en un texto a toda costa referencial, pero no solo como un anclaje a lo que vendrá después en su libro, sino a lo que ya había hecho en su obra anteriormente y, como veremos, a sus versiones posteriores a Hölderlin. Ese encuentro de las lenguas – y del poema, o mejor dicho, “traducción pensante” a través de Benjamin– mencionado como una suerte de “vasijas rotas” es sugestivo a la hora de pensar en la armazón translingüe que se da en *Sobre traducciones* (2010). En efecto, Walter Benjamin, como Hölderlin, son teorizados desde el proceso del poema; uno desde la crítica y el montaje de su teoría de la traducción, y el otro desde la traducción misma, también siguiendo su estandarte en cuanto a esta praxis. En este sentido, la “tarea del traductor”, o más concretamente, de la “traductora” que adopta Jaffé es mezclada, múltiple, y de allí parte su singularidad, porque como explica Benjamin:

E, no entanto, a tradução que pretendesse transmitir algo não poderia transmitir nada que não fosse comunicação, portanto, algo inessencial. Mas aquilo que está numa obra literária, para além do que é comunicado – e mesmo será isto aquilo que se reconhece como inapreensível, o misterioso, o “poético”? Aquilo que o tradutor só pode restituir ao tornar-se, ele mesmo, um poeta? (2013, p. 102)

En este sentido, ese contenido “misterioso” y “poético” en Jaffé tiene una relación residual con la apropiación, a través de la traducción y, en ella, la poesía, es apenas una de las partes: la poesía, como la pintura, el collage, y las diversas materialidades que maneja; todo pasa a ser un proceso de “traducción”. Para Jaffé, la “la tarea del traductor” está ancorada en esta forma más poética, abierta. Y se suma, como teórica de la traducción, y también como artista interdisciplinaria y poeta, a una absorción del postulado benjaminiano, porque, como bien expone Susana Kampff Lages en su libro *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia* (2019), este ensayo es una referencia ineludible entre los teóricos de la traducción, que ha suscitado diversas posturas. La autora recorre algunas de ellas, haciendo especial énfasis en la interpretación de Paul de Man, Jacques Derrida y Haroldo de Campos. Sin embargo, pasa por otros teóricos como George Steiner, Lawrence Venuti, Antoine Berman, Tajaswini Niranja, etc. Kampff Lages expone: “Grande parte dos teóricos que tem, mais recentemente, dirigido seu interesse à questão da tradução fazem referência explícita ao trabalho de Benjamin, observando-o criticamente em sua própria reflexão, seja para corroborar suas próprias teses ou para defini-las em oposição a suas ideias” (p. 165). Cuando Kampff Lages se aproxima a la

postura de Paul de Man, hay una reflexión que me gustaría colocar en diálogo con lo que estoy hilando desde Benjamin-Jaffé:

A precariedade da tarefa do tradutor inscreve-se, alega De Man, na própria palavra *Aufgabe* – tarefa e renúncia: “O tradutor tem de desistir da tarefa de redescobrir o que estava no original”. O gênero do original tratado por Benjamin é claro: obra poética; literária; e a tradução, pergunta De Man, a que gênero se assemelha, se não ao poético? (p. 172)

En efecto, el género poético y la traducción son, traídos desde Benjamin, la gran colisión en Jaffé, pero también la poesía del pensamiento, su traslado y movimiento. Jaffé coloca en pares original y traducción en su obra a la vez que a la creación, todo como un conjunto, sin embargo, y vuelvo a recalcar, no solo desde lo lingüístico, sino también desde lo plástico y visual. He ahí una de las cualidades que la diferencian no solo del resto de poetas mencionados en esta tesis, sino que no tiene comparación con ninguna propuesta del siglo XX en la poesía venezolana, ni tampoco en lo que va del siglo XXI. Lo que ocurre con la poética de Jaffé, mediante la traducción, es una metacrítica que se concibe en sus prólogos, notas y epílogos, y que también puede analizarse desde sus ensayos a la traducción. Y más allá, a los propios poemas donde se diserta sobre la traducción y el proceso de la plasticidad.

Si para Benjamin “a finalidade da tradução consiste, por último, em expressar o mais íntimo relacionamento das línguas entre si” (2017, p. 106), para Jaffé será esto también, aunque ampliado a la condición de una metáfora cambiante, que va del texto escrito al soporte, a la materialidad, a aquello que puede representarse dentro de una realidad palpable como obra fuera del mero marco de lo literario. Sin embargo, esa comunicación es muy estrecha; esa “relación de las lenguas” en Jaffé sería, como hemos podido observar, en sus propios poemas como horizonte translingüe, la de los lenguajes, la traducción en esparcimiento.

Por otra parte, Benjamin señala: “toda tradução é apenas um modo algo provisório de lidar como a estranheza das línguas” (2013, p. 110), y diríamos, en Jaffé de la propia narrativa que conlleva el tránsito como forma, valga decir, como traducción de esa experiencia. De esta manera, Jaffé podría presentarse como un gran híbrido poeta-traductora que abre paso a todo este entramado de significaciones, lenguajes, originales y lenguas, donde desde su posición la lengua “extranjera” pasa a ser “derivada, última, ideativa” (p. 112), como expone Benjamin sobre el traductor. A su vez, en este mismo texto, como ya señalé, es donde Benjamin expone la cualidad monstruosa de las versiones de Hölderlin, que Haroldo de Campos toma desde una postura más “luciferina”. En

verdad, existe en Jaffé un deseo de “transparencia” –en el sentido de Benjamin– acentuándose en una fidelidad, que al mismo tiempo busca otros recovecos en su propio deseo creativo, de allí la exploración a versiones más libres. Así, Jaffé procura una vuelta a lo antiguo, como explica en su poema “maduración tardía”, que evoca lo clásico, no en vano el texto cierra apuntando a figuras de la mitología griega: “Troya”, “el filósofo” o “la tebana”⁴⁵. Todo esto corresponde, como es posible ver, a una superposición temporal que le deviene de la modernidad por la que se inclinaba Hölderlin al traducir, aquella unión de lo griego con lo alemán.

De esta manera, la autora va tomando fragmentos, transponiendo, por ejemplo, partes de las cartas de Hölderlin, haciendo una traducción literal y luego un poema que acompaña la versión. Allí se establecerá una problematización de los tiempos siempre entre “pasado, presente y futuro”, donde la voz llegará a afirmar en algún punto “Yo. 200 años después” (JAFFÉ, 2010, p. 17). En algunos momentos las frases y fragmentos del poeta alemán aparecen al principio, otras al final o al principio del texto, esta dinámica es bastante variable. Sin embargo, cuando versiona a Rilke, lo hace a través de dos versiones; aunque cuando versiona a Celan o a Dickinson solo lo hace con una.

Para ilustrar el proceso, quisiera citar el poema titulado “De líneas”, que contiene una de las versiones a Hölderlin⁴⁶, y el texto “Dos versiones o Las hermanas de Rilke”:

Die Linien des Lebens sind Verschieden
Wie Wege sind, und wie der Berge Gränzen.
Wer Hier wir sind, kann dort ein Gott ergänzen
Mit Harmonien und ewigem Lohn und Frieden.

Hölderlin, poema incluido en una carta fechada el 19 de abril de 1812 a la madre y copiado por su cuidador Ernst Zimmer, *Bremer Ausgabe*, 12, 51.

“Las líneas de la vida son diversas
como caminos son, y como montañas las fronteras
lo que somos aquí, sólo allá un dios compensa
con armonías y paz y eterna recompensa”.

Son tan diferentes nuestras vidas y sus trazos
sobre el papel
y son como caminos diferentes
o como la masa enorme
de una montaña,

⁴⁵ Es Jaffé, en muchos sentidos, como expone María Fernanda Palacios (2011), una poeta presocrática: “Otras lecturas vendrán y nos abrirán nuevos cauces, recorreremos otros caños, llegaremos a otras playas: creo que es un libro político y un libro pre-socrático, muy hölderliniano, sin dejar de ser en cada palabra, en cada silencio, muy venezolano” (p. 2).

⁴⁶ En total traduce al inicio de la obra diez fragmentos de Hölderlin, entre frases, poemas y extractos de cartas.

porque a lo poco que somos acá
 solo a los dioses podrían responder
 con la armonía frágil,
 con el instante luminoso de la paz,
 en nuestro incierto,
 nuestro siempre amenazante

pasado, presente y futuro.

11 de abril del 2007 (JAFFÉ, 2010, p. 12)

Como es posible observar, la poética de la apropiación en Jaffé está dada siempre desde la traducción. Y en ese proceso hay un encuentro con lo animal, con la extranjería, con los ríos, con el tránsito como motivo. La organización textual es heterogénea, escapa de una definición específica. Como en Pérez Rego y en Moreno Villamediana, el experimento que se aborda en cada texto parece una pieza única, que no dista de su marca textual. Sin embargo, al establecer diálogo por medio de la traducción con esas otras voces, hay un desmontaje de la “función autor”, de forma continua, revelando un ensamblaje plural. La construcción a través del poema ajeno es, como hemos podido evidenciar, la traducción misma actuando. La presencia del inglés, del italiano, del español y del alemán en estas voces venezolanas, no solo se trata de una maniobra que busca crear una suerte de bilingüismo⁴⁷, sino de translingüismo a la hora de abarcar el proceso de traducción, el cual se disloca. Lo que se traduce es la experiencia de la extranjería, muchas veces, pero también del material literario que se observa en el otro y se apropia. Hay, ciertamente, una comunicación muy fuerte entre estas voces venezolanas, y pienso que se deriva en su cualidad de apropiadores, no los reduzco solamente a traductores porque, como ha podido verse, la reescritura también es parte y también la exploración de elementos visuales, a la vez que la referencialidad y una continua citación.

Ahora bien, volviendo al poema “De líneas”, no es solo la traducción literal lo que actúa, y en esto quiero hacer especial énfasis, sino una reescritura posterior, una más arriesgada, donde la autora literalmente interviene lo dicho, es por ello que no solamente

⁴⁷ Alguna crítica especializada ha observado el fenómeno en la poesía venezolana (algunos ejemplos son los textos “La experiencia de la extranjería y el bilingüismo en la poesía de Margara Russotto y Miyó Vestri” y “Extranjería y bilingüismo, una experiencia de vida representada en la literatura”, de Carmen Virginia Carrillo, en este último se abordan las obras de Jacqueline Goldberg, Laura Cracco, Carmen León Ferro, Verónica Jaffé, Gina Saraceni, Márgara Russotto, Miyó Vestri), sin embargo, en esta investigación he intentado acercarme más desde la producción de traducciones en un sentido creativo a través de la apropiación por medio de los textos, lo que hace que convivan diversas lenguas o diversos lenguajes, de manera que no es apenas una representación de extranjería por el modo de habla o de representación –lo que también en algunos casos está presente–, sino cómo diversas lenguas se ponen en cruce mediante la apropiación de sus autorías, las cuales se traducen e intervienen.

se puede hablar de “traducción” en el sentido de un simple traspaso, sino de “transcreación”, que competería más a la reescritura, al cambio. Es justamente esto lo que me interesa en Jaffé: sus versiones libres, donde con un material ajeno logra construir uno propio, pero siempre teniendo a la fuente en el medio, siempre trayéndola a colación, pues es su ancla a tierra, es realmente esto lo que posibilita que estemos hablando de transformaciones lingüísticas y no de meras referencias a nombres. Cuando Jaffé versiona estas autorías potencia su forma de abrir el poema, de hacerlo “traducción”, llevándola a la metáfora de la imagen y a la inversa.

Con respecto a “Dos versiones o Las hermanas de Rilke”, es interesante porque las deja antes que el original. Como he comentado, incluso la posición de la traducción dentro de los textos es ecléctica, varía de acuerdo con la autoría apropiada. Y, como en el texto que cité de la traducción hecha a Hölderlin, la elaborada a Rilke tiene un predominio temático sobre el tiempo y el tránsito, como también, en este caso, una relación entre dos sujetos femeninos:

Mira cómo los mismo posibles
llevan y comprenden diferente
como si se vieran diferentes tiempos
pasar por dos cuartos iguales.

Cada una piensa que apoya a la otra
cuando junto a ella descansa cansada;
y no pueden ayudarse entre si
porque ponen sangre sobre sangre,

cuando se tocan apenas como antes
e intentando bajan la avenida
a la vez guiar y ser guiada:
ay, no tienen el mismo paso.

*

Los mismos posibles cargan
mas entienden de otra forma
dos divergentes tiempos
en espacios parecidos.

Una imagina apoyar a la otra
mientras duerme desahuciada
en los inútiles lechos
de la sangre desangrada,

y el roce casual del camino
las recorre en la avenida
pero nadie sigue a nadie
una pasa otra está parada.

DIE SCHWESTERN
Por Rainer Maria Rilke

*Sieh, wie dieselben Möglichkeiten
Anders an sich tragen und verstehn,
so als sähe man verschiedene Zeiten
durch zwei gleiche Zimmer gehn.*

*Jede meint die andere zu stützen,
während sie doch müde an ihr ruht;
und sie können nicht einander nützen,
denn sie legen Blut auf Blut,*

*wenn sie sich wie früher sanft berühren
und versuchen, die Allee entlang
sich geführt zu fühlen und zu führen:
Ach, si haben nicht denselben Gang.* (JAFFÉ, 2010, pp. 25 - 26)

¿De qué clase de poema estamos hablando?, ¿este es un libro de poemas o de traducciones?, ¿dónde queda la autoría de Jaffé y de las voces apropiadas? El nominal es específico *Sobre traducciones* (2010), pero quien firma es Jaffé, aunque, es claro, no todo el libro en su totalidad es de poemas traducidos, pues hay que recordar que las traducciones actúan también sobre las obras plásticas en su afuera. ¿Y la lengua, qué ocurre con su expresividad dentro de las apropiaciones que trazan el original de las autorías apropiadas? María Fernanda Palacios habla del componente del viaje en la traducción dentro de la obra, y de cómo esto nos lleva a lo “extraño”, y hay que recordar, el extranjero siempre está presente en todo el libro: “la traducción, también podría decir que es como un viaje, porque no hay viaje que no obedezca al llamado de lo extraño, y porque es en la lengua, en nuestra propia lengua, donde comienza ese viaje, ese movimiento en lo extraño” (2011, p. 2). No obstante, y como había comentado anteriormente, el “sobre” no es gratuito, pensando en su materialidad que va a la salida y al encuentro con sus obras desde lo visual:

Muchas más cosas habría que decir de este libro, de sus soportes de cartón, de lienzo, de madera... el poema sobre lienzo, por ejemplo, tenía que ser sobre lienzo. El lienzo sobre el que está escrito es parte del poema, es a la vez su soporte y su metáfora. Y la concreción visual de esta escritura, le añadirá sin duda otro espesor, otra capa de sentido a esta infinita deriva. Entonces, en esta segunda lectura, siento que el título *Sobre traducciones* encierra mucho más: la preposición “sobre” se ha hecho más espesa. Hay una imagen allí: no vamos a leer poemas “sobre” unas traducciones, sino que todo lo que se ha escrito, al hilo de los años, termina siendo escrito *encima de, sobre* algo, llámese *lienzo, madera, cartón, piedra, arena...* soportes, en fin, de *traducciones...* (PALACIOS, 2011, p. 2)

Por otro lado, como ya he dicho, *Sobre traducciones* (2010) no posee imágenes directamente dentro del libro –solo la propia portada, con el texto “Número 7 de Doce

poemas en cuatro patas”—, es importante hacer énfasis en esta ausencia, pues aunque se ensaya a fondo la potencialidad de la poética de la traducción y de la creación de Jaffé, en el interior del libro como lectores asistimos a una serie de materiales y nombres — traducciones sobre cartón, traducciones sobre papiro, traducciones sobre lienzo, traducciones sobre colete, traducciones sobre varios rectángulos de papel de arroz de un biombo, traducción sobre cartón, madera o plástico de plumas—, a través de los cuales solo queda apenas imaginar la fusión y distribución de estos a medida que se van leyendo los poemas. Con ello, la imagen poética, que ya viene intervenida por las apropiaciones, toma un rumbo particular. Pero sigue siendo solo “verbal”, pues no encuentra una imagen directa dentro de la obra que le ayude al lector a dar soporte. Es claro que para quienes hayan asistido a sus exposiciones en vivo la experiencia también es distinta, pero explico esto basándome en una lectura que se haga de la obra desde un formato de archivo. Y allí hay algo performático, además, pues con la exposición el acto de mostrar las obras queda, pero el libro llegaría a funcionar como una especie de catálogo o registro, aunque de alguna manera lo hace, a través de otros recovecos de descripción visual y su propia potencia creativa. No obstante, cuando pensamos en la traducción de los *Cantos hespéricos* de Hölderlin este componente visual toma la forma de una traducción a todas luces, una suerte de versión libre que constituye una parte del cuerpo de la obra. Con ello, los mapas, collages y lienzos que están allí, adquieren una dosificación de la hechura, una mayor materialidad y una serie curatorial expuesta al lector.

Lo interesante es observar cómo existe también en esta mezcla una cierta “evolución” que la lleva a la exploración de Hölderlin. Si bien en *Sobre traducciones* (2010) hay versiones propiamente dichas a Rilke, a Celan, a Dickinson, o al propio Hölderlin, estas ya intervienen los lienzos, aunque es especialmente con Hölderlin con quien esto se da. Me refiero, pues, a una superposición entre la estética visual y el producto verbal. No sé si sea coherente pensar desde dónde parte la autora, si acaso la premisa es la literatura o la pintura, el material visual. Tal vez lo sea su diálogo, como traducción, con la metáfora, tal y como explica ella misma en el epílogo del libro, cuya poética se asienta entre los postulados de Walter Benjamin y de Hölderlin. De manera que hay una exteriorización de la escritura hacia otros soportes, la cual viene amparada en una potencialidad de la metáfora como un “diálogo en imágenes” por medio de la apropiación como rastro y forma. En definitiva, todo el postulado teórico que se comprime dentro del epílogo de Jaffé, como también los “Poemas teóricos” intentan abarcar un sentido al proceso de traducción para sustentar la atención del lector en el proceso estético.

4.3.2 Mapas, ríos, desembocaduras: el Hölderlin de Jaffé

De los libros publicados hasta la fecha por Verónica Jaffé, su traducción *Friedrich Hölderlin: cantos hespéricos según la edición histórico-crítica de D.E. Sattler / traducción y versiones libres (en lienzo y poemas)* (2015) ha sido el más discutido y el que ha tenido mayor recepción por parte de la crítica⁴⁸. Sin duda, el prólogo a esta obra, escrito por el crítico Luis Miguel Isava y titulado “De palabra e imagen. Las versiones, conversiones, reversiones y trans-versiones de Verónica Jaffé” es uno de lo más resaltantes, no solo por esclarecer al lector las grandes encrucijadas entre traducción y creación, de formas diversas, sino también por crear una reflexión bastante completa, sin huecos, acerca de estos procedimientos estéticos. De esta manera, este texto es una guía en el análisis al libro de Jaffé.

Isava es enfático, desde el principio, en problematizar la función autor del libro, lo que además llevará al problema de la traducción y, de allí, al de la apropiación: “la función de autor y el carácter autocontenido que ella presta en general al libro parecen diluirse al mostrar(se) (como) un elaborado juego de reflexiones intertextuales” (ISAVA, 2015, p. 11). Como expone Isava, la inclusión del original en alemán de los himnos de Hölderlin, hecha a partir de la edición crítica de D.E. Sattler no es gratuito, pues esta “tiene la singularidad de que no sólo pone al alcance del lector la totalidad de las versiones y variantes de los textos, sino que además evidencia el carácter inconcluso, de *work-in-progress*, de estos célebres himnos” (ISAVA, 2015, p. 11).

Valga decir, espíritu que intenta, a toda costa, imitar Jaffé y del cual, desde la apropiación, como una paradoja, acaba acercándose más al mismo tiempo en que se aleja; pues como los himnos de Píndaro lo fueron para Hölderlin, Hölderlin lo es para Jaffé. Ahora bien, los segmentos a seguir en la obra van más allá de una simple traducción en espejo, por lo que Isava llama a este ¿libro? —se pregunta— “artefacto cultural”, que en la óptica de Fernández Mallo podría ser también un “objeto cultural complejo”, y quien, además, cala perfectamente con su idea de “nomadismo estético” aquí, pensando en el

⁴⁸ Son destacables algunos textos incluidos en el *Papel Literario* como el de Claudia Schvartz, “La traducción o un signo somos”; el del poeta venezolano Igor Barreto “*Cantos hespéricos*: Verónica Jaffé y su Hölderlin”; y el texto del crítico literario Diómedes Cordero “Montaje: Una translengua poética”. A su vez, a partir del archivo de la autora, he podido revisar algunas notas del poeta Rafael Castillo Zapata a la obra, como también un texto escrito por la crítica de arte Sandra Pinardi.

recorrido epocal y en la recolección de objetos que luego son “expuestos” al lector en forma de mapas y lienzos. Este, entonces, “artefacto cultural”, para continuar con la mirada de Isava, propone cuatro formas para observar su proceso de traducción: la primera estaría dada por una más “literal” del proceso; en segundo lugar una versión más “libre”, y finalmente de ellas parten otros poemas como “estelas de doble intercambio” que dan paso a la mirada de la autora:

En primer lugar, el libro *incluye*, en versión alemana original, la edición crítica de D.E. Sattler de los *Cantos hespéricos* de Friedrich Hölderlin. La función de autor se transfigura en este punto en la de editor –pero bajo otro nombre⁴⁹. En segundo lugar, dicha edición, que se reproduce con sus múltiples variantes, se acompaña de una traducción que llamaré «literal» por el momento. El autor se convierte entonces en traductor *stricto sensu* –fiel a la *letra* del otro. En tercer lugar, como un ensayo verbal que se deriva de la lectura de lo anterior, se presenta enseguida una traducción «libre», que si bien conserva las palabras, los motivos, los referentes, incluso las sentencias emblemáticas del poeta alemán –a quien se considera aquí, coincidiendo con la opinión de importantes críticos europeos, el punto de partida de la poesía moderna occidental–, presenta ahora, respecto a la tortuosa (la palabra precisa sería, por razones que se harán evidentes más adelante, el adjetivo inglés *meandering*) sintaxis de Hölderlin, una fluidez, una desenvoltura que inevitablemente comienza a «contaminar» el texto original con la índole de la sintaxis castellana y con la dicción de la traductora. La función de autor se insinúa entonces tras la máscara del traductor –traducción del *espíritu* del texto, más allá de la *letra*. Por último, como estelas de ese doble intercambio, surgen otros poemas en los que ahora sí, de manera más explícita, la circunstancia, los recuerdos, los referentes de la autora vienen a *tejerse* en la reflexión verbal que surge de los himnos de Hölderlin. Se transpone ahora la función de autor –se *traduce*, se *metaforiza* un autor en otro. (ISAVA, 2015, pp. 11 - 12)

Sin embargo, hay otro tipo de traducción que tiene que ver con las visualidades de la obra, las que esta incorpora desde un proceso de fotografía a un proceso de mapeado en lienzos con diferentes materiales, la cual Isava denomina como “transverbal”⁴⁹: collages, pedazos de objetos, lápices, cuerdas, plumas, hojas con tachados, etc., y que desde mi mirada funcionan también como una metáfora de la traducción, tanto de Hölderlin, como de los ríos expuestos en el libro, una mirada que desemboca en lo fluido, pero que, como expone Isava, no habla apenas de esto:

Los ríos no sólo hablan de la fluidez, del curso, sino también de lo que atraviesa las fronteras, lo que no se confina a una tierra y a una identidad, ni tampoco a un tiempo histórico. Y a partir de ese motivo, cada himno de Hölderlin se hace trasponer, a la mirada de Jaffé, en una reflexión visual sobre un río, de África (el Nilo, el Okavango),

⁴⁹ Aquí es importante remarcar que Isava expone que se trata de “reproducciones fotográficas de las obras”, elementos que como comenté, hasta este momento, no había ocurrido en ninguna de las obras de Verónica Jaffé, a pesar de ya haber experimentado con la posibilidad de hacer de su obra una especie de museo en su libro anterior, no hay registro dentro de este en sus páginas. Isava añade que “Quizá en este hecho se encuentre el elemento más transgresivo de la propuesta de Jaffé –que ya había explorado en cierta forma en su libro anterior–: se trata de hacer que el libro *se suplemente con/suplemente* una exposición de las obras; obras cuyas «citas visuales», cuya «intervisualidad» las integra ahora sí al completo artefacto cultural pensado por Jaffé”. (ISAVA, 2015, p. 19).

del Sudeste Asiático (el Mekong), de Europa (el Rin, el Danubio, el Garona, el Támesis, etc.), del Medio Oriente (el Jordán, el Escamandro, el Meandro). Como se ve, toda una geografía global e histórica que en cierto sentido amplía el sentido de la traducción que se propone en este artefacto. (ISAVA, 2015, p. 19)

A decir verdad, se trata de una suerte de “atlas apropiativo”⁵⁰, porque, como ya comenté, toda esta inflexión tiene por medio una reflexión entre lo propio y lo ajeno, la cual la propia Jaffé llega a mencionar en su nota introductoria a la traducción, sobre la que volveré más adelante. Isava explica:

Es importante apuntar que esta multiplicidad de registros –de las funciones de autor, de las concepciones de la traducción– no se despliega como una simple yuxtaposición. Todos ellos conforman un proceso que podríamos llamar de transposición-apropiación de un texto a otro, de un autor a otro. Así, otros aspectos de los poemas de Hölderlin van también transmutándose en las (con/re)versiones de Jaffé. (ISAVA, 2015, p. 13)

Es en este proceso de “transposición-apropiación” donde quisiera intentar reflexionar algunas cuestiones que tienen que ver con este despliegue de autorías, a la vez que Jaffé, entonces, dialoga, transcrea y recrea al poeta alemán una y otra vez, incluso desde unos textos que están más separados en la obra y que funcionarán como una especie de “poemas-isla”, los cuales tienen que ver no con ríos –hilo conductor del texto–, sino con algunas islas del Mar Caribe, como Los Roques, o la mención a Cuba. A su vez, hay poemas donde aparece la figura del colonizador, por medio de Cristóbal Colón; o ríos que son propiamente venezolanos y que conectan a la autora con su patria natal.

De hecho, el problema de la “patria”, de la “lengua” y de aquello que está siendo “versionado” al mismo tiempo, genera una serie de interrelaciones en los textos como dicción y enunciación, como si continuamente hubiese una necesidad de referirse a la “versión” para engendrar ese nuevo producto. De esta forma, cada elemento, cada

⁵⁰ Aquí pienso en una relación estrecha con un atlas alternativo, expandido, que parte tanto de las nociones que Didi-Huberman toma de Aby-Warburn en la elaboración de su exposición *¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* (2010), como también en la posibilidad de ver el proceso de Jaffé más cercano a América Latina desde la óptica de Graciela Speranza, poniéndolo más en diálogo con lo periférico, e incluso entendiendo la estructura procedimental de este libro como un producto de un país en crisis, cuya circulación es, si se quiere, minoritaria para los lectores en América Latina y España. Así, este “atlas” de Jaffé bien podría encajarse con la “errancia” de los atlas que propone la crítica argentina: “Este libro quiere ofrecer esa diversidad inquietante del atlas de imágenes y ampliar incluso los alcances del montaje, abriéndose no sólo al arte sino también a las ficciones de América Latina. Pero es también un atlas *portátil* porque es en la movilidad real o imaginaria, en el viaje o el paseo urbano, en las migraciones voluntarias e involuntarias y en las prácticas y lenguajes de fronteras lábiles, donde el arte y la literatura del continente parecen haber encontrado *formas* errantes –y ya no temas ni meras ideas o relatos– con las que traducir la experiencia de un mundo conectado por el flujo cada vez más nutrido en el siglo XXI de las redes globales. Agobiado por la exigencia de sobreactuar su identidad local y descreído de la pureza de los medios convencionales, el arte latinoamericano encontró formas a la vez poéticas y críticas de desdibujar las fronteras geopolíticas y los límites conocidos de los medios y lenguajes”. (SPERANZA, 2012, p. 16).

pequeño fragmento y cada una de las piezas con las que Jaffé trabaja sus lienzos posee un encaje con sus versiones.

Más allá de la división planteada por Isava a la obra, hay que decir que como lectores podemos acudir, luego de la presentación de las versiones espejo, a una cierta desorientación en cuanto a los papeles de la autoría, pues las versiones libres van presentándose con fragmentos de los mapas. En verdad, hay incluso desde la entrada una suerte de mapa llamado “Índice”, en el cual la autora reflexionará, a forma de poema, sobre los ríos como concepción, y allí la poética estará atravesada por reflexiones de Heráclito y del propio Hölderlin. Así se presentan cinco textos, que son precedidos por una fotografía del lienzo del mapa. Ahora bien, antes de que se presenten estos mapas siempre hay un elemento que aparece al lector, un detalle que queda en grande, en este caso es “una tortuga azabache de Hanoi, Vietnam”.

¿Y cómo el lector sabe estos detalles? La autora se encarga, muy puntualmente, de exponerlos en el reverso de la página del texto. Por ello, insisto, todo está muy pensado, pero siempre desde una encrucijada, desde una idea de “fluido”, de traspaso y de comunicación entre los textos y sus versiones. Estos elementos, también, se harán presentes en algunos casos en la escritura poética. En efecto, lo visual “escribe” lo escrito, y lo escrito “pinta”, o traza, o corta, o pega sobre lo visual como una operación del tránsito. Veamos el ejemplo basado en el símbolo de la tortuga al inicio de la obra y su “Índice”:



Figura 14. “Índice”, detalle, Verónica Jaffé - *Cantos hespéricos*

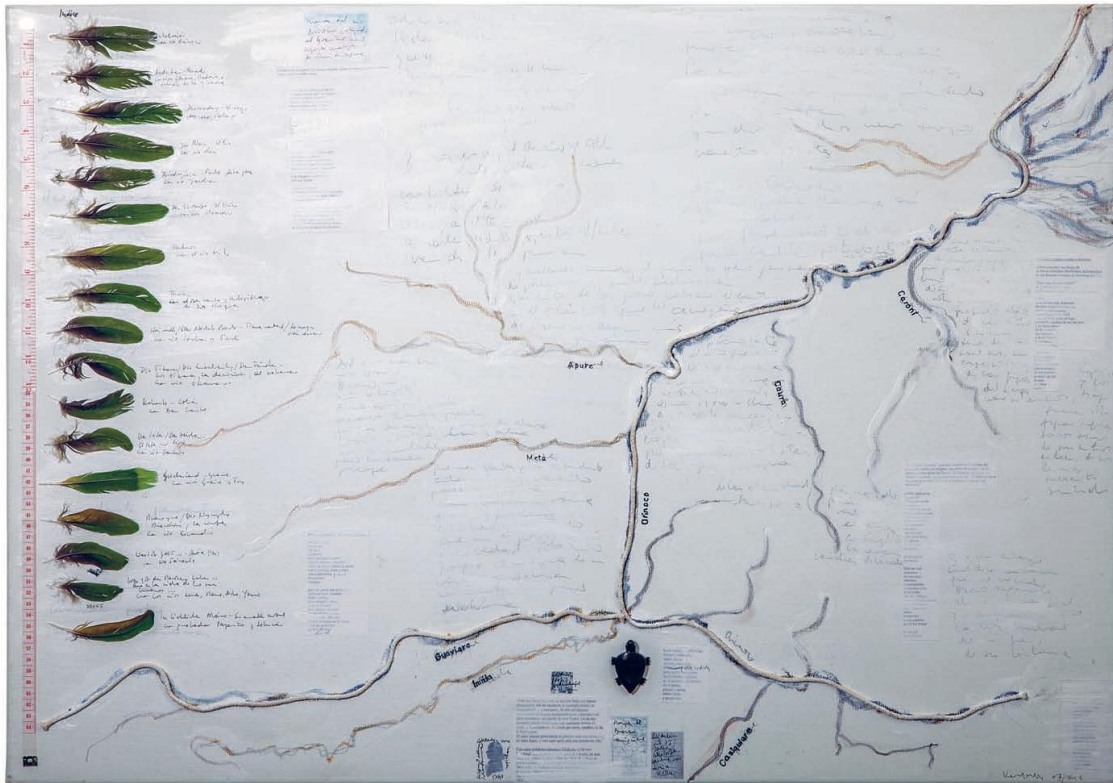


Figura 15. “Índice”. Collage, carboncillo, lápiz y acrílico sobre lienzo.
70 x 100 cm, Verónica Jaffé - *Cantos hespéricos*

A lo que vendrá, en el cierre del texto, la siguiente cita que, como es posible ver en detalle con la tortuga, se trata de un fragmento pequeño de este mismo:

Lento amuleto azabache,
tortuga traducción,
dame, diosa,
anciana paciencia,
tu justa medida
para seguir los cursos
de Hölderlin, el poeta
de la piedad y el abismo,
de la patria,
propia y ajena,
como ruina
y perdición. (JAFFÉ, 2015, p. 41)

Poetizar el animal del cuadro, a la vez que este representa una traducción dentro de una versión libre, va más allá de un procedimiento que podemos ver como separado, tal vez por eso en la óptica de Isava, hablar de la traducción transverbal tendría que ver como un valor último en el proceso, aunque este se presente como el primero, quiero decir, antes que las versiones están los mapas, entonces en este “atlas apropiativo”, como

lo he denominado, es de donde la poeta-autora-artista plástica quiere partir en tanto “exposición” al lector-espectador. En este sentido, la observación de los lienzos es particular, con sus elementos identificados, como si estuviéramos delante del recorrido de la exposición *Ríos, mares y patrias, poesía* que fuera celebrada en Caracas en 2016 en la galería Beatriz Gil de Las Mercedes, y que bien explica Alejandro Sebastiani Verlezza (2018) en su texto “Guijarros, trazos, caminos” sobre esta y la obra de Jaffé:

El concepto museográfico de esta muestra corrió por cuenta de Magdalena Fernández y en Philippe Bloquelet recayó la concreción del montaje de las piezas (una tras otra, colgadas del techo). La experiencia en la sala también incluyó una instalación de la propia Fernández –blancas veladuras, luces y sombras que se dejan *leer*– y un video de Angela Bonadies. Ambas, a su vez, “traducen” la experiencia de Jaffé con Hölderlin a sus lenguajes y técnicas particulares. Y todo esto me hace recordar una frase si mal no recuerdo de George Steiner que debe –debería– estar en *Presencias reales*: “nos traducimos los unos a los otros”. El visitante, así, se vio envuelto en la recreación del bosque, digo yo, los ecos y el complejo ámbito de trasposiciones propiciado desde la poética hölderliniana. Ha sido una experiencia, al menos para mí, cuando menos particular, pues la circulación por ese pequeño “bosque” montado en la galería –apenas a un paso de la habitual y magnética polución caraqueña– me hizo volver de otra manera a la poesía de Hölderlin y los románticos de Jena. (s.p.)

Como vemos, se corrobora aquí otra experiencia alternativa a la del libro en solitario, pero que ciertamente dentro del acompañamiento de los lienzos se hace fundamental en el libro como conjunto. No es posible, en este sentido, separar a la Jaffé que “cura” de la Jaffé que traduce y escribe. La conjunción de todo esto es la metáfora de la apropiación por medio de la traducción, lo ajeno se transforma en lo propio y se despliega como una estética translingüe que demarca una unicidad donde el poema, nuevamente, pasa a tener características prosaicas, de ensayo. De hecho, el texto llamado “Índice”, vendría a ser la gran “poética” del río que busca expresarse, y de la traducción de este por medio de Hölderlin y de los mapas en el “atlas apropiativo”.

Por otra parte, Sebastiani Verlezza es enfático en desplazar un poco el concepto de apropiación y entender más la operación de Jaffé desde una “transfusión de sangre”, algo con lo que estoy de acuerdo si pensamos que Hölderlin es, en gran medida, el gran linaje y propulsor de la obra de Jaffé desde hace décadas, pero no habría que verlo como un “padre” al que se homenajea siempre, ni tampoco al que se desacraliza, es una figura que permite ser intervenida, intercambiada, modernizada y que, a su vez, le da a Jaffé la posibilidad de encontrarse como metáfora en sus propias orientaciones estéticas. Hölderlin es, si se quiere, el punto de partida de gran parte de la obra de Jaffé en tanto este le permite una actualización y superposición de los tiempos, geografías, memorias, afectos y vinculaciones o desvinculaciones con lo patrio como herida.

El proceso a través del cual esto ocurre, como hemos podido percibir, es muy complejo y no solo viene de esta obra en cuestión, sino de antes. Por otra parte, Verlezza resalta el texto que Jaffé leyó al inicio de su exposición, cuyo título es “Hölderlin revisitado”⁵¹, donde la autora hace un recorrido por la obra del poeta alemán para presentarlo al público venezolano, además de reflexionar sobre sus himnos y sobre el proceso de la traducción, de este quisiera destacar el siguiente fragmento:

Tres lecturas sobre todo me sirvieron de guía para adentrarme en ellos: la introducción que Benjamin escribe a su traducción de algunos poemas de Baudelaire y que llama ‘la tarea del traductor’, de 1923; varios ensayos sobre metaforología del filósofo alemán Hans Blumenberg, y las reflexiones sobre lo metafórico del filósofo Martin Seel. No solo de ellos, claro, sino de muchos otros también, aprendí que traducir poesía significa en gran medida transportar imágenes. La poesía, al menos en la historia de Occidente, perdura y se decanta en su traducción, y es cierto que en ella no existe lo propiamente moderno si no se confronta con lo ajeno y antiguo. Eso hizo Hölderlin con una consecuencia impresionante. Entendió a la perfección que la poesía como lenguaje metafórico por excelencia sólo puede traducirse en la traducción y apropiación –no en la copia y reproducción– de las imágenes antiguas, y entonces es que puede aprender ‘el uso libre de lo propio’ y ser en efecto propia, individual, original. Y todo reposa sobre las imágenes.

Es en este sentido, bajo la premisa de esta “traslación de imágenes”, si se quiere, es que observo cómo Hölderlin “puede”, como explica Jaffé, “traducirse en la traducción y apropiación” hacia ese “uso libre de lo propio” que procura una individualidad en tanto forma y que recae sobre las imágenes⁵². Tal vez de allí devenga la presentación de los

⁵¹ De hecho, existe una versión corregida de este texto y más actualizada, en la que Jaffé intenta hacer un recorrido sobre sus concepciones de la traducción, e incluso, de la apropiación, las cuales he abordado a lo largo de la investigación. El título del texto en cuestión es “Poesía, traducción, modernidad. Sobre los *Cantos hespéricos*, de Friedrich Hölderlin (según la edición de D. E. Sattler), traducidos en lienzos y poemas por Verónica Jaffé. Caracas, 2016”, el cual fue leído el 14 de febrero de 2024 en el Centro de Poesía José Hierro, Getafe, Madrid, y cuya publicación, bajo el nombre *Poesía, traducción, libertad* (2024), estuvo a cargo de la editorial Blanca Elena Pantin en Caracas. Una de las cuestiones centrales de este texto es que en él se ordenan de alguna forma los prólogos y epílogos sobre los que he venido hablando a lo largo de la investigación, los cuales constituyen un material para desentrañar no solo la óptica a través de la cual Jaffé observa Hölderlin, para apropiarlo y traducirlo, sino también de cómo esta concibe la traducción desde la metáfora.

⁵² Como vemos, hay una vuelta a aquellos llamados “Poemas teóricos” citados unas páginas atrás, ejercicio que desde la teoría se reitera en la conferencia a la que me he referido en el pie de página anterior y que luego se publica en forma de ensayo. A su vez, Jaffé trabaja este concepto en un ensayo revelador titulado “La traducción como metáfora o las delicias de la teoría”, publicado en su libro *Metáforas y traducción o traducción como metáfora. Algunas metáforas de la teoría de la traducción literaria* (2004), donde explicita el concepto de “metáfora absoluta” de Blumenberg, y el cual sirve, a su vez, como un norte teórico para entender las inquietudes de la autora. De hecho, al principio del texto expone: “El recurso etimológico puede ser de utilidad nuevamente para intentar una justificación de este cambio de miras y la referencia al *Diccionario de Autoridades* cumple a la perfección con estas necesidades argumentales. Dice de la metáfora como figura retórica que ‘rigurosamente es una traslación’, y determina una contraducción ‘por la cual se saca una voz del significado propio al que no es propio’. Terminan las autoridades hablando de –¿cómo no?– viajes y traslados: ‘La metáfora o traslación es quando la dicción sale de su propio significado a otro ajeno, por alguna semejanza que la una cosa tiene con la otra’, metaforizando además los ‘vocablos metaphóricos’ como vocablos ‘peregrinos’. (JAFFÉ, 2004, p. 81). A su vez, la autora hace un recorrido por la significación de “traslación”, y pasa por las observaciones sobre la metáfora desde

lienzos delante de las traducciones y, diría, el lienzo como la gran traducción de estas. Pero, más allá de la denominación de Luis Miguel Isava, de estos lienzos como procesos “transverbales”, ¿qué hay en ellos cómo un código que remita al proceso de asentamiento de lo impropio?

En verdad, en muchos de estos lienzos a forma de collage se expone la imagen de “Hölderlin como Magíster, silueta en tinta china, 1790, Biblioteca de Wurtemberg, Stuttgart, Archivo Hölderlin”, lo que refiere a una autoría que no se separa de su original, que, a pesar de la distancia, está en ella. En efecto, cuando Isava habla de “versiones literales”, que copian incluso el trabajo en progresión de Hölderlin, es el espacio donde la tarea del traductor benjaminiana es llevada incansablemente al límite; sin embargo, luego hay una desposesión, una separación que la pondría a dialogar más con una forma “luciferina” en el sentido de Haroldo de Campos, e incluso más orientada la traducción intersemiótica, siguiendo lo planteado por Julio Plaza, en referencia al trabajo de los lienzos y mapeado, así:

O que já é válido para a tradução poética como forma, acentua-se na tradução intersemiótica. A criação neste tipo de tradução determina escolhas dentro de um sistema de signos que é estranho ao sistema original. Essas escolhas determinam uma dinâmica na construção da tradução, dinâmica esta faz fugir a tradução do traduzido, intensificando diferenças entre objetos imediatos. A tradução TI é, portanto estruturalmente avessa à ideologia de fidelidade.

O que se pretende dizer é que o processo sóico vai transformando e comandando a sintaxe. E, numa tradução intersemiótica, os signos empregados têm tendência a formar novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas que, pela sua própria característica diferencial, tendem a se desvincular do original. (PLAZA, 2013, p. 30)

Este alejamiento busca otro tipo estructura en Jaffé. Si observamos los lienzos como traducciones intersemióticas estos no solo estarían traduciendo una versión libre de los de Hölderlin, sino una mezcla de todo, y allí se concatenaría un proceso de apropiación mucho mayor que le proporcionaría a este tipo de procedimiento una nueva “estructura” por su “característica diferencial”. De este modo, observo estos procesos “transverbales” (Isava) como traducciones intersemióticas que tienen la apropiación como centro, pero que nunca, ni espectralmente, abandonan la figura del autor original, que yace, como ya comenté, en la estampa de Hölderlin. A su vez, habría que anexar que hay una

Benjamin, Aristóteles, Kurkz, entre otros, llevándolos a comparación con las teorías kantianas y Blumenberg, donde además lee desde Derrida a Benjamin. Ahora bien, comento esto para decir que en este ensayo, que muy probablemente fue escrito antes de su publicación como libro en los primeros años del 2000, Jaffé ya estaba pensando en términos teóricos procedimientos que llevaría hacia lo estético, y que eso la convierte, en definitiva, es una “escritora-crítica”, por usar el término de Perrone-Moisés, no solo en el sentido de crear el *paideuma* de Pound con los nombres a los que se refiere mediante la citación y la referencialidad, sino también a través de su posición como una teórica de la traducción, única en Venezuela, y solo tal vez comparable, en este sentido, a una figura como Julieta Fombona.

modificación radical de las formas en este proceso, y que en este sentido, en la traducción intersemiótica “o que se visa é penetrar pelas entranhas dos diferentes signos, buscando iluminar suas relações estruturais, pois são essas relações que mais interessam quando se trata de focalizar os procedimentos que regem a tradução. Traduzir criativamente é, sobretudo, inteligir estruturas que visam à transformação de formas” (PLAZA, 2013, p. 71). Así, en la clasificación que da Plaza de la traducción intersemiótica como transcreación de formas, puede bien calar el proceso de Jaffé, sin embargo, como ya expliqué, la complejidad recae en que aquí se trata de la traducción de las traducciones, que además competen a versiones “literales” y más “libres”, en estos “atlas apropiativos”.

Ahora bien, si se observa desde esta teoría el procedimiento de Verónica Jaffé, también debe llevarse a consideración la confección del libro y la convivencia entre este y las obras que lo componen. Su salida, como existencia material, integra a su vez el registro de una versión que se exterioriza. Es decir, las obras, que desafían lo verbal, yacen en algunos momentos expuestas. La condición de artista, como un ente completo, de Jaffé, la comprendería como traductora y poeta, a la vez que le proporcionaría este lugar curioso en la crítica literaria, siendo inclasificable. Es en esa ruta transversal que debemos observar sus traducciones, como un cuerpo material donde el soporte, la letra escrita, el cartón y la fluctuación de sentido con el poema se trazan.

Allí convivirán poemas que son traducidos a esos soportes, pero también, como en el caso de la versión a Hölderlin, traducciones que parecen ser la versión de una versión, o mejor dicho, la versión libre de la versión libre, metamorfoseando una y otra vez la apropiación. De esta manera, la pluralidad morfológica de los mapas actúa como un código autónomo, pero que no le es pictórico a la traducción en tanto ideario entero de la metáfora, así como tampoco la versión libre verbal es un juego de “écfrasis” con este último producto, sino que se concatenan.

De este modo, partir desde tal horizonte diferencial es ineludible, pues como explica el propio Julio Plaza, por medio de la ya citada famosa carta sobre la concepción de la traducción de Hölderlin enviada a Williams, el 28 de septiembre de 1803:

A tradução, para Hölderlin, é emenda, externalização, extrojeção (levar para fora e para frente significados implícitos), mas ela é também correção. Tal correção e aperfeiçoamento são possíveis, e mesmo compulsivos, porque a visão que o tradutor tem do original é diacrônica; o tempo e a evolução da sensibilidade deram ao seu eco um poder de preenchimento. A correção feita pelo tradutor está virtual no original, mas apenas ele pode realizá-la. (p. 31)

Hölderlin es el molde apropiativo de Jaffé como poética, y de él se desprende la liberación de su forma de traducir e interpretar el texto a través de sus obras visuales. En este sentido, y como ha podido evidenciarse, he querido interpretar los aspectos apropiativos de la obra de Jaffé desde una línea directa con su estética de lectura-apropiación por medio de la traducción, pero también con sus obras visuales. Así, la metáfora visual se corresponde con la exploración de lo que ocurre por medio en el original y luego se distancia de este para actualizarlo, cuya misma función es una maniobra que puede verse desde el espíritu de la traducción de Hölderlin. De esta manera, el Hölderlin que acaba por transformar los dioses en nombres, por mezclarlos al argot alemán, también en Jaffé entra en diálogo, pero en una poética de la traducción donde la apropiación es plural, ecléctica, fluida.

Tal vez algunos de estos procesos apropiativos de mapeado de Jaffé estarían, por no tener comparación en Venezuela, más cercanos de lo que realiza la artista Dominique Gonzalez-Foerster, pues, tal y como explica Ana Pato en su obra *Literatura expandida: Arquivo e citação na obra de Dominique Gonzalez-Foerster* “em muitos de seus trabalhos, o recurso recorrente da *apropriação* de obras de arte, de textos literários, de imagens ou de fragmentos de outros autores – sustenta um modelo próprio e, para alguns, desnorteante, de autoria” (2012, p. 39).

A lo que añade que la lectura pasa a extenderse al espacio expositivo, en una “hibridación” entre la literatura y las artes visuales. Allí, el proceso de citación, recurrente en sus obras, funciona como una extensión de sus procedimientos apropiativos: “seu método, porém, pressupõe a referência a fonte original” (PATO, 2012, p. 42). Para Pato, hay la renuncia, a una voz “única”, a favor de una que promulgue varios autores, y diríamos, autorías. En este sentido:

En lugar do gênio criativo, surge um “novo poeta”: aquele que corrompe e perverte o original. O jogo, agora, está em selecionar o excesso de informação criativa disponível; ao escolher as peças do quebra-cabeça, a intenção do novo poeta é que sejam partilhadas, por outros poetas, em outros jogos. (p. 45)

Si Gonzales-Foerster, como expone Pato, quiere verse desde lo visual como escritora, Jaffé quiere verse desde allí como traductora por encima de todo, por eso incluso los lienzos son vistos como “versiones libres”. Aquí la selección del material gráfico parte desde la posición de “autor-curador”, de Vila-Forte, pero también en su recolección de objetos en la construcción de las piezas, digamos, en el transporte de estos elementos, que además muchas veces poseen cierta distancia epocal y simbólica: una cuerda con una pluma de algún ave, la propia imagen en tinta china de Hölderlin, concatenan la

exploración de ese “nomadismo estético” como recorrido para la culminación de un “objeto cultural complejo”, siguiendo a Agustín Fernández Mallo. Y si bien es cierto, todas estas categorías son proteicas al ejercicio de apropiación y traducción de Jaffé, pero el espíritu de Hölderlin es, como centro, justamente lo que hace que el curso del tiempo de esta obra se cimiente sobre la literatura venezolana del siglo XXI, abriéndola a intercambios innovadores, proponiendo formas de traducir, desde escribir desde y con las voces del pasado hacia el futuro, en una superposición temporal.

Para cerrar, quisiera hacer una extensa cita, y a pesar de ello recortada⁵³, para dar una experiencia de lectura a lo que ocurre en la obra de Jaffé, mostrando cómo son presentadas tales versiones “literales”, versiones apropiadas, “libres”, y procesos “transverbales” o “intersemióticos”, también, en esencia, apropiativos, que desdibujan la autoría del original. De esta forma, quisiera hacerlo a partir de uno de los poemas más llamativos de la obra, referido al río europeo El Rin, que parte del himno de Hölderlin y que desemboca en sus variaciones estéticas. Sin embargo, como veremos, la raíz es el fragmento del mapa, como elemento apropiativo, una suerte de pedazo que se va conectando con algo mayor para desprenderse en su curso. Así, el lienzo en su estandarte de mapeado es aquí un interín desde lo mínimo, porque quiere ocupar ese lugar de detalle; por ello, además, enunciaré cada uno de los detalles expuestos en el lienzo, tal y como ocurre en la obra original en su reverso⁵⁴, a la vez que mostraré la versiones que surgen de allí para luego hacer un comentario de conclusión:

Der Rhein
AN ISAAK VON SINCLAIR

[*Der Abschied der Zeit*
AN VATER HEINZE]

Im dunkeln Epheu saß ich, an der Pforte
Des Waldes, eben, da der goldene Mittag
Den Quell besuchend, herunterkam
Von Treppen des Alpengebirgs,
Das mir die göttlichgebaute,

El Rin
PARA ISAAK VON SINCLAIR

[*La despedida del tiempo*
PARA EL PADRE HEINZE]

Sentado estaba en la oscura hiedra, junto al portal
del bosque cuando el mediodía dorado
bajó a visitar la fuente
las escaleras de los Alpes
construidos por los dioses

⁵³ De la versión original y de la primera versión libre solo dejaré algunos fragmentos en conjunto con las obras visuales; las versiones libres del cierre las dejaré en su totalidad.

⁵⁴ “Rama de hiedra del patio de la casa de Winchester, UK; cuerdas; Hölderlin como Magíster, silueta en tinta china, 1790, Biblioteca de Wurtemberg, Stuttgart, Archivo Hölderlin; Retrato de J.J.W. Heinse, de J.F. Erich, 1779, Gleimhaus, Halberstadt, Alemania; Retrato de Isaac von Sinclair, de Favorin Lerebours, 1808, Bad Homburg v.d. Höhe, Frankfurt a M., Alemania; gasas; Kouros, ca. 550 ac., Museo Arqueológico de Tebas, Grecia; Vista sobre el pueblo Twann junto al lago de Bienne, Bielersee, Berna, Suiza, con Isla de San Pedro al fondo, donde vivió Rousseau (1765) los meses más felices de su vida; etc. Estos son algunos de los elementos señalados en la parte de atrás de la imagen del lienzo, exactamente identificados...” (JAFFÉ, 2015, p. 82).

Die Burg der Himmlischen heißt
 Nach alter Meinung, wo aber
 Geheim noch manches entschieden
 Zu Menschen [/] gelanget; von da [so]
 Vernahm [/] ich ohne Vermuthen
 Ein Schicksaal, [/] denn noch kaum
 War mir [/] im warmen Schatten
 Sich manches beredend, die Seele
 Italia zu geschweift
 Und fernhin [/] an die Küsten Moreas.

Jetzt aber drinn im Gebirg,
 Tief unter den silbernen Gipfeln
 Und unter fröhlichem Grün,
 Wo die Wälder [/] schauernd zu ihm
 Und der Felsen Häupter übereinander
 Hinabschaun, taglang, [/] dort
 Im kältesten Abgrund hört'
 Ich um Erlösung jammern
 Den Jüngling, es hörten ihn, wie er tobt',
 Und die Mutter Erd' anklagt'
 Und den Donnerer, der ihn gezeuget,
 Erbarmend die Eltern, doch
 Die Sterblichen flohn von dem Ort,
 Denn furchtbar war, da lichtlos er
 In den Fesseln sich wälzte,
 Das Rasen des Halbgotts.

[...]

y llamados el castillo de los celestiales,
 como dicen desde antaño, y donde
 descenden aún misteriosos designios
 hasta los seres humanos [/]; allí llegan [así]
 escuché [/] sorprendido
 un destino, [/] pues aún apenas
 en la tibia sombra
 mi alma consideraba diversos asuntos
 y volaba hacia Italia
 y lejos [/] a las costas de Morea.

Pero ahora desde dentro de la montaña
 al fondo de los picos de plata
 y bajo el verde alegre,
 donde los bosques [/] estremecidos y
 las cabezas de rocas sobrepuestas
 voltean a mirarlo, día tras día, [/] allá
 en el abismo más frío, oí
 clamando por su salvación,
 al joven, y lo oían, furioso
 acusando a la madre tierra
 y al Tonante quien lo engendró,
 piadosos sus padres, pero los
 mortales huían del lugar,
 pues terrible era, sin luz
 retorcido en sus cadenas,
 el frenesí del semidiós.

[...]

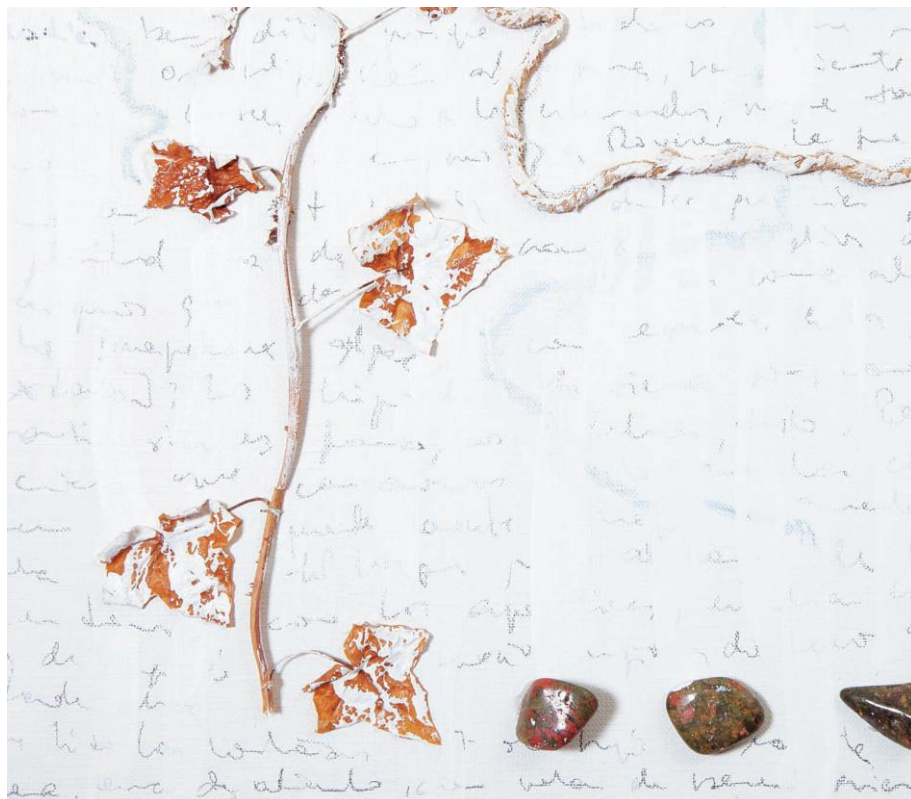


Figura 16. "El Rin", detalle, Verónica Jaffé - *Cantos Hespéricos*

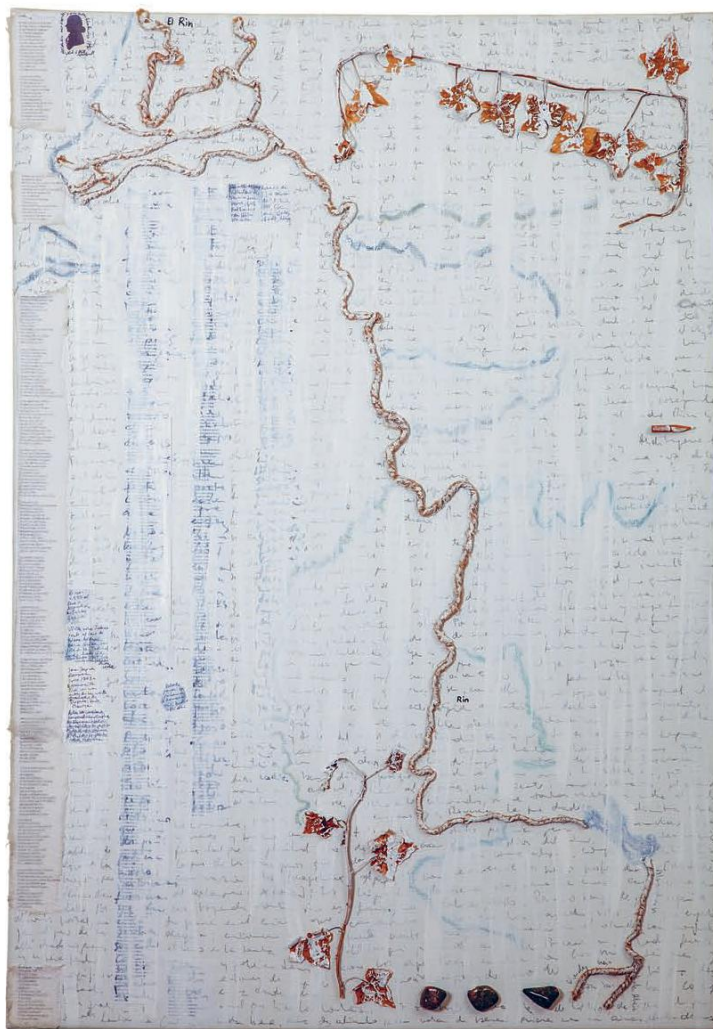


Figura 17. "El Rin". Collage, carboncillo, lápiz y acrílico sobre lienzo. 70 x 100 cm, Verónica Jaffé - *Cantos hespéricos*

Cuando los ríos, como los países,
parecen perder su curso.
Para un joven y fogoso amigo
[y después de las primeras versiones:
Para un paternal poeta]

Oculto estaba a la sombra y el frescor
hermoso y natural de las montañas,
pensaba en historias lejanas,
en clásicas bellezas peloponesas,
en lenguas distantes,
cuando me sorprendió la dura luz
del mediodía, de lo inmediato,
el presente.

Como el río joven y salvaje
que fuerza furioso en acantilados
y cataratas su salida de las ataduras
terrenales de su fuente,
intentaba librarse él,

como un héroe antiguo
de sus cadenas.

Era como si oyera la voz
de mi país, por fin libre,
por fin propia y diferente
a la de sus vecinos, y por un
momento parecía querer regresar
al origen más antiguo de oriente.
Pero no es ese su destino.
Deberá buscarlo. Como lo hacen
los más engegucidos y olvidados
del espacio humano
junto a las moradas
de los animales.

Porque siempre un misterio es
la fuente y el origen. Ni la causa
última cantarse puede en poema
alguno. Porque somos lo que somos.
Y más nos marca la luz cuando nacemos
que todas las diferencias.
¿Y quién puede ser como un río
y olvidar el vientre materno
y caer feliz de las montañas
buscando la tan ansiada
constante libertad?

[...]

Un poema como un río

Es cierto que no podría traducir
ahora un poema como un río
porque nada ha fluido así
en mi país, en mi paisaje,
ni tengo en esta mi lengua
recuerdo alguno del acento
que marcó al griego tanto
como al alemán.

No me es metáfora ya el río,
ni de canto, ni de heroicas
rimas o hazañas criminales.
Son muchas las atrocidades.
Mi madre se fue hace años.
Pero aún quizás de
destinos que como
mi país,

prefieren borrar las
necesarias fronteras y
quedarse en la sombra
soñando como necios
con palabras grandes,

con revoluciones.

Prefiero retomar de una traducción
del húngaro, que desconozco por completo,
una frase que me traduce, a mí al menos,
eso que el río le habrá dicho
al, siento yo, por tan sincero,
último poeta en lengua europea:

«Es más fácil entregarse a ideales
y salvación de humanidades
que responder por la vida propia.»

Eso, o algo en tal sentido,
dijo Imre Kertész,
sobreviviente de Auschwitz,
escritor «modesto y cortés»,
como dice la periodista alemana,
en Berlín, un 26 de octubre
del año 2005.

Pero soy injusta. Fue mi poeta,
fue el mismo Hölderlin
quien me enseñó a ver
la traducción en la poesía
y la metáfora del propio río
como el fluir de la memoria,
de la lengua en mi país
que no me pertenece,
ya lo sé,
ni a mí ni a nadie.

*

Como el Rin antes
tampoco el Orinoco
sabe desde un principio
a dónde ir y qué hacer
con el caño Casiquiare,
o si divertir el camino
que se bifurca
a veces más
o a veces menos.
Nadie en verdad
regresa a la fuente.
Qué sé yo entonces
si me estoy acá
sólo con palabras
más bien prestadas
o si sigo con calcos
de mapas de tierras
ya casi ajenas
—me duele pensarlo—
de tan lejanas.
Cuándo podré

regresar
a Caracas.

2008

Y dos años más tarde
Continuo la espera
Pero ya en otra medida:
Para traducirme este presente con su angustia
Tener que relegar con dolor la poesía fluida de mi amado
Poeta
Y recalar en estos trozos de poemas
Islas caribe
Cantos quebrados
Caracas.

(HÖLDERLIN, JAFFÉ, pp. 71-90)

Como es posible evidenciar en la secuencia de estas ¿textualidades-visuales o visuales-textualidades?, la rareza que imprimen desde su original no es más que el desplazamiento de la figura autorial como un intersticio de traspaso hacia la voz de la autora, tanto es así que acaba terminar por desembocar del Rin al Orinoco, cuyo poema es, además, parte de *Sobre traducciones* (2010), lo que metafóricamente es un *continuum* de su obra como extensión. Pero esa extensión, como vemos, yace en lo trágico como alegoría al país. Aquí, al igual que en Pérez Rego, la manifestación de lo político es planteada desde una Caracas que cada vez más se hace “ajena”, desde una tierra que parece ya no ser la misma.

Así, la autora busca “traducirse” el “presente”, y con ello lo hace desde Hölderlin y el curso de su río histórico como forma de la cual se desprende, experimentando un diálogo que atraviesa las épocas. Donatella Di Cesare llama la atención acerca del tema de la migración en uno de estos himnos de Hölderlin, *Der Ister*, de 1942, y del himno *Andeken*, de 1943. Para la teórica el margen del río va tornando a una tierra “profunda” a través de los diálogos de las nominaciones del propio río:

Ístros é o nome que os romanos, na trilha dos gregos, deram ao curso inferior do Danúbio, já que o curso permanecia *Danubius*; em alemão *Donau*. Dois nomes para um rio cuja identidade parece suspensa, quase cindida, entre a nascente e a foz [...]. Mas *Íster*-Danúbio liga firmemente Grécia e Alemanha, em uma inversão de coordenadas e espaço temporais e em uma reestruturação de tempos históricos (2020, p. 220).

Así, esta “inversión” de coordenadas es la misma que podemos percibir en Jaffé por medio de su exploración no solo a los ríos venezolanos, sino también a las islas del Caribe como forma desde la apropiación. La unción del agua, el curso del río es, a mi modo de ver, aquello que sale de sí y en su extrañeza busca lo propio. Di Cesare expone,

además: “Os navegantes são os poetas que mesmo em alto-mar não perdem a rota, seguem o caminho indicado pelo destino, em direção a terra que os espera e aspiram” (2020, p. 223). Los navegantes, continua la filósofa, saben volver al mismo tiempo que pasan por lo extranjero, convirtiendo ese retorno en algo propio. El mapa como elemento expositivo del desplazamiento se hace completamente importante. Sabemos bien lo que ha representado la migración venezolana de los últimos años, y que este poema se ve, exactamente, como un “trozo”, un fragmento, pues, que se elide pero que también genera una apertura: la traducción, mediante la apropiación, busca el “calco” de lo ajeno en lo propio para intentar comprenderse, y el canto que está “quebrado” dilucida la experiencia de la migración, al mismo tiempo que una estética que lejos de ser militante, busca frenar los discursos autoritarios, abarcadores, no en vano es citado el texto de Imre Kertész, sobreviviente de Auschwitz.

De esta forma, la experiencia de la extranjería, migración, salida y desplazamiento está en Jaffé planteada no solo desde sus libros iniciales, sino que en este cobra una fuerza inminente desde la representación visual. Apropiar aquí significa darle un orden a lo ajeno. Pienso que a diferencia de Moreno Villamediana y de Pérez Rego, donde la apropiación se vuelve más fragmentaria en rótulos translingües como parte sus textos, en Jaffé hay una mayor organicidad, y es claro: todo está presentado desde una obra que es, sí, una traducción, pero que también es un libro de poemas y, diría, un catálogo expositivo de apropiaciones.

A lo largo de este tramo final de la investigación recorrí no solo la traducción de los *Cantos Hespéricos* de Hölderlin hecha por Verónica Jaffé, sino que fui hasta sus primeras obras en busca de los matices apropiativos que luego desarrolla, especialmente, mediante la traducción. Como pudo ser observado, Jaffé fue teorizando al mismo tiempo que fue elaborando su poética, haciendo exposiciones a la vez que fue creando esa interrelación absoluta entre la traducción, las artes visuales y la escritura como una forma darle cabida a la metáfora. Desde mi punto de vista, la obra de Verónica Jaffé ya es un legado para las nuevas generaciones de lectores y escritores no solo en Venezuela, sino en el resto de Hispanoamérica, por lo que debe ser minuciosamente estudiada. La apropiación, es claro, apenas es un camino de las diversas miradas que esta proporciona.

CONSIDERACIONES FINALES

A lo largo de este trabajo de investigación he intentado, a partir de diversas teorías que se aproximan a los procedimientos ejecutados mediante la apropiación literaria, acercarme a una serie de obras hechas durante el siglo XXI en Venezuela, poniéndolas a dialogar, además, de forma sincrónica con otras dentro de su tradición para establecer un corpus de recurrencias, cambios y casos, muchas veces, anómalos, donde la reescritura, el pastiche, la traducción, la cita y la referencialidad funcionan como centro de estas poéticas. En este sentido, el abordaje mediante el cual trabajé buscaba, inicialmente, dar nombre a la desestabilización entre la autoría y la originalidad, a la vez que buscaba, yendo a los años 90 en Venezuela, entender qué tipo de poeta es el que escribe con estos materiales, entendiendo este período donde aparecen las primeras obras analizadas de Luis Moreno Villamediana, Beverly Pérez Rego y Verónica Jaffé. De esta forma, en el recorrido realizado, pude llegar a una serie de conclusiones, las cuales voy a enumerar a continuación:

1. Si bien al autor-curador propuesto por Leonardo Vila-Forte (2019) está mayormente amparado en casos cuya estética se encuadra en un extremo como lo “no-creativo”, pensando en Kenneth Goldsmith, bajo cuyos materiales el autor va estableciendo, en un montaje de firmas una obra alterna, hice uso de esta etiqueta para el ordenamiento de referencias que muchas veces partían de la traducción y la reescritura, cuyo juego fue privilegiado por los autores de este trabajo, a la vez que intenté, a través de la recolección de tales referencias, entenderlas desde el “nomadismo estético”, como lo llama Agustín Fernández Mallo (2018), en tanto un proceso donde las obras, de forma híbrida, iban generando textos hechos de otros a modo de reciclaje. Destaco estas dos referencias porque fueron las más palpables a largo del trabajo, y con las cuales me aproximé, sin buscar complejizar, antes bien aclarar, parte de los procesos de la poesía venezolana contemporánea. Como pudo evidenciarse, la etiqueta de apropiación es amplia, y en ese sentido sirvió para intentar entender y agrupar diversos casos, los cuales, si los hubiese cerrado, por ejemplo, solo a la traducción creativa dentro de las obras como vía de estudio, no habría sido posible observar en ellos tantas formas de apropiar. Y es que, aunque hay una recurrencia de estas formas en las obras de

Luis Moreno Villamediana, Beverly Pérez Rego y Verónica Jaffé, tales formas de apropiar no impiden que exista un diálogo marcante con una literatura hecha de la lectura, y que la propia traducción no cree lazos estrechos con la reescritura, la citación y, en algunos momentos, con el pastiche, y todo esto, a su vez, con una potencial referencialidad, de allí que verla como una gama y no apenas delinearla en un solo color es fundamental. A su vez, es importante remarcar que en todas estas operaciones la extranjería se hace un centro, como si con la toma de materiales ajenos consiguiera narrar esta experiencia de modo más palpable, de allí que la traducción funja también como una exploración de la experiencia y, también, de adherencia o alejamiento con la voz del autor apropiado, recreado, reescrito, transpuesto y, finalmente, injertado en otra obra donde se erige otra significación, adquiriendo, muchas veces, diversas fisionomías en diálogo con los textos en progresión.

2. El fenómeno apropiativo, bajo el cual enmarqué los casos presentados, no está separado del principio del siglo XX en Venezuela, en especial si los vemos en diálogo con las obras de Salustio Gonzáles Rincones y Luis Enrique Mármol; ambos autores, a través del pastiche, la reescritura y la traducción proporcionan caminos de esta estela y deben ser destacados. Sin embargo, no son los únicos; hice mención también al caso de José Antonio Ramos Sucre, por ejemplo, y a mucho más recientes, e incluso a algunos más cercanos a lo que ocurre con los autores trabajados, como el *Sextinario* (1999), de Ana Nuño, cuya forma de despojarse del rótulo “poemario” lo hace muy llamativo. También, hice énfasis en obras como *Tribu* (2011), de Gabriela Kizer, por tratarse de un libro polifónico, creativo por medio de las citas y las fuentes que deja al lector, como también las interesantes listas de referencias y las autorías múltiples que desempeñan Geraldine Gutiérrez-Wienken y Jacqueline Goldberg. De este modo, la estética de la apropiación en la poesía venezolana requiere una mirada que la atraviese más allá de un simple fenómeno intertextual, pues los libros quieren ser leídos como tejidos de otros, como constelaciones que están cruzadas por otras tramas, imágenes, formas; por otras historias y otras tradiciones fuera de lo nacional.
3. De esta manera, cabe hablar de una poesía hecha, principalmente a partir de los casos de Verónica Jaffé, Luis Moreno Villamediana y Ana Nuño, desde los años 90, como una pulsión traductológica, donde la figura del autor pasa a convertirse también en traductor, trayendo sus fuentes de lectura y versionando dentro de los

textos. Como comenté, Salustio González Rincones emprende esto desde una lengua inventada, y en algunos casos con poetas franceses del siglo XIX, estas obras tienen esta última particularidad, la cual se afianza en Otal Susi y en los libros publicados por el autor luego de 1929. En los autores trabajados, al estos traer referencias a colación por dentro, hay una insistencia en una autoría compartida, e incluso de reemplazo, pues la posición autoral, desde la traducción, también emerge de forma violenta. Y aunque se insista en la figura del autor traducido, bien como nota de lectura, como homenaje e incluso como parodia, todo esto es una maniobra que, en última instancia, potencializa a quien apropia, debido a que la obra se alimenta, expande sus límites, burla la supuesta “originalidad” y entrega al lector una revelación de cómo está hecha en su reverso. Sin embargo, no hay que ver esto con ingenuidad, ya que con cada referencia, con cada cita y con cada reescritura hay un valor que se otorga y que puede ser un desvío o no, pero ciertamente sigue siendo un valor que le queda al lector como estrategia textual y del cual se aprovecha también el autor que emprende este tipo de procedimientos. En efecto, al apropiar, mientras en algunos casos se desacraliza, por otro lado se va sacralizando al autor que apropia. Y, en el caso de tratarse un homenaje, ocurre también este movimiento por el valor literario que ya viene condicionado por la propia tradición.

4. La posición del autor como un ente que promulga originalidad en las obras que trabajé, cuyo análisis requirió de una mirada minuciosa, queda apartada a un nuevo orden. Este nuevo orden consiste en saber qué apropiar y desde dónde hacerlo para otorgarle una lógica. Por ejemplo, cuando en *Otono (sic)* (2017), de Luis Moreno Villamediana, comienzan a aparecer diversas referencias a la teoría de la traducción y a sus casos escandalosos, a la vez que hay, seguidamente, traducciones hechas, y citas intervenidas a versiones de originales citados, entendemos que lo que resulta de esto no es más que una manera de demostrar el vacío de una supuesta lengua materna y la intraducibilidad. Este tipo de poema translingüe, hecho como un montaje, dimensiona además la experiencia del extranjero. Y además es explícito a esto desde el principio como materia verbal en cuanto a la disseminación de la lengua. La apropiación, hecha como una interferencia, donde la traducción y la reescritura se fusionan, a través de corchetes y fragmentos, llega a expresar una idea de tránsito y de desplazamiento.

Aquí la presencia del autor estará también en movilidad, no siendo uno es varios que se apropian y se versionan.

5. En el caso de *El hilo atroz* (2021), de Beverly Pérez Rego, esta posición con respecto a la autoría y a la originalidad desde el inicio le es arrancada a la hora de crear una autora ficticia, una firma que funciona como Clara Sabater y que, además, tendrá por dentro en su ficción otro avatar desde la traducción, el cual juega con el nombre de la autora: Clara Pérez Rego. La pulsión aquí es la de a toda costa hurgar en la autoría femenina, especialmente en la de obras apropiadas del canon del siglo XX en Venezuela, para restaurarlo, otorgándole una posición más amplia y no menos cerrada a lo masculino. La “sastra” o la “araña” mueve su hilo y su telar, en un sujeto que se animaliza muchas veces, siendo alegórico desde diversos mitos, en una obra que es un soporte visual también apropiativo con la incursión de la fotografía como documento. Así, aquello impropio que la autora mixtura, cambia, parodia y homenajea proporciona una estética que le es novedosa en su trabajo, pues a diferencia de Verónica Jaffé y de Luis Moreno Villamediana, Pérez Rego no había explorado el tema de la apropiación de forma tan arriesgada en su obra poética. El resultado es, sin embargo, mucho más audaz en cuanto a su juego de “centón” en tanto es multifacético, y no siempre evidente a los lectores. Su estética apropiativa es sorpresiva, se refunde, intenta dar coordenadas, pero estas no siempre son tan direccionales. A decir verdad, casi el libro en su totalidad es una gran cita, y en ese sentido es también delineado a su nominal: es tejido, aunque no del todo descifrable, es “atroz”. Por otra parte, aunque el tema de la extranjería es una marca en conjunto con el poema translingüe, lo es también el hecho de una “llegada”, de una arcadia que está dentro de Caracas y a la que el sujeto parece estar sobreviviendo. En efecto, esta es la obra más política del corpus, tanto por su pulsión feminista como por su denuncia social, siempre amparándose en un estatuto literario, que además viene promulgado por un material en diálogo vía la apropiación en sus formas: traducción, reescritura, pastiche, citación y referencialidad.
6. El caso de Verónica Jaffé merece especial atención, pues como lo dije dentro del trabajo, no existe una poeta igual en todo el siglo XX ni en todo el siglo XXI en Venezuela, no solo por sus dotes como traductora, teórica y artista plástica, sino por cómo ella ha sabido conjugar estos elementos en su obra poética. La noción de autoría y originalidad en ella se trasladan a una zona más enigmática, debido a

que se exteriorizan mayormente desde el homenaje. Y en ese homenaje vienen dados presupuestos teóricos de la traducción que parten desde el año 2000 con *La versión de Ismena* a Hölderlin. Así, intenté aproximarme a esta figura en su obra para concluir que son tres los Hölderlin de Jaffé, el primero es el ya mencionado, que es una traducción por fragmentos de la traducción que hiciera Hölderlin a la *Antígona* de Sófocles, para de allí ir saltando a *Sobre traducciones: poemas 2000-2008* (2010), donde se traduce al poeta alemán de forma más fragmentaria nuevamente, y donde el poema teórico, como una estructura de referencias apropiadas, funciona de columna vertebral. En efecto, no es gratuita la llegada de *Friedrich Hölderlin: cantos hespéricos según la edición histórico-crítica de D.E. Sattler / traducción y versiones libres (en lienzo y poemas)* (2015), donde la conjugación entre traducción, artes plásticas y teoría iban a dar un producto en que la versión libre iba a actuar con independencia. En Jaffé, el componente visual resulta también en un ejercicio por la apropiación, de hecho, a mi modo de ver, constituye el ejercicio más apropiativo de todo este grupo de poetas: pues allí yacen versiones, símbolos, mapas, hilos y el tránsito como metáfora. Para Jaffé, el río es el pasaje, la extranjería y su fluido la conjunción de todas las partes. En verdad, lo que está por encima de todo el proceso de ensamblaje en Jaffé es la traducción como forma (y esto queda claro en cada uno de sus prólogos y epílogos), de ello resulta la confección de estos mapas, los cuales denominé “atlas apropiativos”.

7. Como es posible evidenciar, ninguna de estas autorías tiene una definición en la Venezuela actual dada por la crítica, aunque es preciso señalar que este tipo de procedimientos posee una tendencia dominante en la actualidad. Este trabajo busca, yendo a la descripción de los casos, más que tener la última palabra, aproximarse a una serie de obras que le queden al lector para futuros análisis. La apropiación, como extensión de una excesiva intertextualidad, es sin duda una de las prácticas que ha ganado varios procedimientos en los últimos treinta años en la poesía venezolana. De allí deriva la gran cantidad de obras mencionadas en el segundo capítulo, sobre todo las referidas como posteriores al año 2010. En efecto, busqué crear un pequeño acervo de ellas para que quienes se interesen puedan ir a sus fuentes. A su vez, como fue explicado en el capítulo cuatro, hay una cantidad de autoras que demuestra que gran parte de estos procedimientos experimentales están siendo llevado a cabo por mujeres, lo que no es un dato para

dejar pasar, sino que puede crear enlaces con obras aún por ser revisitadas en el canon nacional. De esta manera, pensar en los diálogos que traza *El hilo atroz* (2021) es sumamente importante, ya que de las obras analizadas es esta la que más procura una intromisión con la tradición en Venezuela, y especialmente con la escritura desempeñada por mujeres. Por otra parte, la extensa gama teórica que aquí se ofrece intentando explicar los casos por medio de la traducción se debe a que este ejercicio como forma creativa –e incluso más “libre”– es el más llevado a cabo tanto por Luis Moreno Villamediana como por Beverly Pérez Rego y Verónica Jaffé, lo que hace a este aparato teórico mantener un ancla en la teoría sobre la apropiación pero buscando que esta se introduzca en aspectos que tienen que ver con la traducción como especificidad. Finalmente, es destacable en todo sentido la presencia de otras lenguas y el poema como metaflexión teórica. Por un lado, esas otras lenguas encajan como un montaje translingüe, mientras que por otro la metaflexión teórica se da de diversas formas, bien sea para la exploración de un poema sobre la extranjería y el desplazamiento como anulación del monolingüismo (Luis Moreno Villamediana); para la representación del desplazamiento, frontera, exilio (Beverly Pérez Rego); o bien para el encuentro con lo fluido desde la traducción como un caleidoscopio que atraviesa formas donde lo poético se funde con lo plástico en tanto metáfora del viaje (Verónica Jaffé). Son estas, pues, algunas rutas para entender parte de lo que ocurre en la poesía venezolana del siglo XXI.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACOSTA, Liwin. **Arde plegaria**. Santiago de Chile: LP5 Editora, 2019.
- AGUIRRE, Francisca. **Ítaca**, Madrid, Cultura Hispánica, 1972.
- AGUIRRE, Rogelio. **El Libro de la Muriente**. Santiago de Chile: LP5 Editora, 2020.
- AGUIRRE-BERNAL, Miguel. La crisis de la voz poética en *El hilo atroz* (2021) de Beverly Pérez Rego. **Lexis**, v. 48, n. 2, p. 986-1010, 2024.
- AJA FUENTES, Diana. “Mi deplorable condición de venezolana”: Caracas y la identidad violentada de Beverly Pérez Rego. **JILEHU**: II Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores en Literatura de la Universidad del País Vasco. 12 de octubre de 2024. 18:43 min. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=OMeQ5MIOerM>. Último acceso: 10/10/2026.
- ALBA, Alexandra. El cuerpo propio. **Materialidad múltiple en tres poetas venezolanas**. Dissertação de mestrado. Disponible en: http://bdigital.ula.ve/storage/pdftesis/postgrado/tde_arquivos/10/TDE-2013-01-13T00:58:49Z-2719/Publico/albamaria_parte1.pdf. Mérida, Venezuela, Universidad de Los Andes. Último acceso: 10/10/2025.
- AMARISTA ALFONZO, Leonardo. **Jardín Okigata**. Argentina: Alción Editora. Antología de poesía venezolana del siglo XX
- APONTE, Ivana. **Afectos**. Santiago de Chile: LP5 Editora, 2022.
- ARAUJO, Gabriel. **Mooreanas**. Caracas: Celarg, 1994.
- ARDILES, Francisco. La poesía de Caupolicán Ovalles en los días de El techo de la ballena. Tesis de maestría, 2020. Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande. Disponible en: <https://ppglettras.furg.br/dissertacoes-e-teses/publicacoes-de-2020/12758dissertacao-la-poesia-de-caupolican-ovalles-en-los-dias-de-el-techo-de-la-ballena>. Último acceso: 31/10/2024.
- ARELLA, Julieta. **Galateica**. Caracas: Fundación La Poeteca, 2018.
- ARMAND, Octavio. **Escribir es cubrir (pulpo de ensayos)**. Caracas: El Estilete, 2016.
- ARMAND, Octavio. **Superficies**. Caracas: Monte Ávila Editores, 1980.
- ARRÁIZ LUCCA, Rafael. **El coro de las voces solitarias, una historia de la poesía venezolana**. Caracas: Grupo Editorial Eclepsidra, 2003.
- ARVELO LARRIVA, Enriqueta. **Caballo de fuego**. Miguel Gomes (ed.). Sevilla: Ayuntamiento de Carmona, 2012.

ARVELO LARRIVA, Enriqueta. **Prosa (selección), tomo II**. Investigación, selección, compilación, prólogo y notas de Carmen Mannarino. Barinas: Fundación Cultural Barinas, 1987.

ARVELO LARRIVA, Enriqueta. **Voz aislada: Poemas 1930 - 1939**. Caracas: Élite, 1939.

AYALA, Matías. Estrategias canónicas del neobarroco poético latinoamericano. **Revista de crítica literaria latinoamericana**, 2012, n. 76, p. 33-50.

AZCUY, Antonio Eduardo. **El ocultismo y la creación poética**. Argentina: Editorial Biblos, 2013.

BANDEIRA, Manuel. **Poesia Completa e Prosa**. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar, 1967.

BARRAZA, Luis Eduardo. **Contexto marte**. InLimbo: España, 2022.

BARRAZA, Luis Eduardo. **Los días arqueados**. Caracas: El Estilete, 2017.

BARRERA LINARES, Luis; GONZÁLEZ STEPHAN, Beatriz; PACHECO, Carlos. (coord.). **Nación y literatura: Itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana**. Caracas: Bigott-Banesco-Equinoccio, 2006.

BARRETO, Igor. **El campo / El ascensor. Poesía reunida 1983-2013**. España: Pre-Textos, 2014.

BARROETA, José. **El padre, imagen y retorno**. Caracas: Monte Ávila Editores, 1992.

BARROETA, José. **Todos han muerto**. España: Candaya, 2006.

BARTHES, Roland. A Morte do Autor. En: BARTHES, R. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. **El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura**. Buenos Aires: Ediciones Paidós, 1994.

BARTHES, Roland. **Ensayos críticos**. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.

BARTHES, Roland. **La muerte del autor**. Traducción de C. Fernández Medrano. Disponible en: <https://teorialiteraria2009.wordpress.com/wp-content/uploads/2009/06/barthes-la-muerte-del-autor.pdf>. Último acceso: 16/10/2024.

BELLO, Andrés. **Obra literaria**. Pedro Grases y Oscar Sambrano Urdanteta (comp.). Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.

BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)**. Organización, presentación y notas de Jeanne-Marie Gagnebin; traducción de Susana Kampff Lages y Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34; Duas Cidades, 2013.

BLAKE, William. **Visões**. Introducción, organización, traducción al portugués y notas de José Antonio Arantes. São Paulo: Iluminuras, 2020.

BORGES, Jorge Luis. Kafka y sus precursores. **Otras inquisiciones**, p. 131-134, 1974.

BORGES, Jorge Luis. El escritor argentino y la tradición. **Sur** 232, 1955.

BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor del *Quijote*. **Sur** 56, 1939.

BORINSKY, Alicia. Re-escribir y escribir: Arenas, Menard, Borges, Cervantes, Fray Servando. **Revista iberoamericana**, 1975, vol. 41, n. 92, pp. 605-616.

BOURDIEU, Pierre. **Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario**. Barcelona: Anagrama, 2006.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

BOURRIAUD, Nicolas. **Postproducción**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2007.

BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literária**. Brasil: Editora José Olympio, 2017.

BRIZUELA, Natalia. **Depois da fotografia: Uma literatura fora de si**. Brasil: Rocco, 2014.

BRODSKY, Joseph. **Menos que uno. Ensayos escogidos**. Madrid: Siruela, 2006.

BRUNSON, David M. (selección y traducción al inglés). VV.AA. **A Scar Where Goodbyes Are Written: An Anthology of Venezuelan Poets in Chile**. Estados Unidos: Louisiana State University Press, 2023.

BRUNSON, David M. (selección). VV.AA. **Una cicatriz donde se escriben despedidas**. Santiago de Chile: Libros del Amanecer, 2021.

BUJANDA, Ezequiel. **Poesías**. Caracas: Línea Aeropostal Venezolana, 1952.

CADENAS, Rafael. **Antología: 1958-1983**. Selección y prólogo Luis Miguel Isava. Caracas: Monte Ávila Editores, 1991.

CADENAS, Rafael. **Obra entera. Poesía y prosa (1958-1995)**. Introducción de Darío Jaramillo Agudelo. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

CALCAÑO, Julio. Calcaño. **Parnaso venezolano: colección de poesías de autores venezolanos desde mediados del siglo XVIII hasta nuestros días precedida de una**

introducción acerca del origen y progreso de la poesía en Venezuela por Julio Calcaño (vol. 1). Caracas: Tipografía de “El Cojo”, 1892.

CALZADILLA, Juan. Crónica de linajes. En: PÉREZ REGO, Beverly. **Poesía reunida**. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2006.

CALZADILLA, Juan. **El Nadaísmo y El Techo de la Ballena: una antología escandalosa**. Caracas: Bid & co. editor, 2015.

CALZADILLA, Juan. **El Techo de la Ballena, Antología (1961-1969)**. Caracas: El perro y La rana, 2008.

CALZADILLA, Juan. **Formas en fuga: antología poética**. Selección, prólogo, cronología, notas y bibliografía por Arturo Gutiérrez Plaza, 2010.

CANCLINI, García. **La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia**. Buenos Aires: Katz editores, 2010.

CAPILÉ, André; GONTIJO FLORES, Guilherme. **Tradução-Exu [ensaio de tempestades a caminho]**. Rio de Janeiro: Relicário, 2022.

CÁRDENAS, Laura; MERCEDES COBO ECHENAGUCIA, María. **Poesía Afrovenezolana. Primera Antología**. México: Colmena de escritores, 2024.

CARDOZO, Lubio. **Paseo por el bosque de la palabra encantada**. Mérida: Fundación Casa de las Letras Mariano Picón Salas, CDCHT – ULA, 1997.

CARRILLO, Carmen Virginia. **De la belleza y el furor. Propuestas poéticas renovadoras en la década de los sesenta en Venezuela**. Mérida: El otro el mismo-CDCHT-ULA. 2007.

CARRILLO, Carmen Virginia. Extranjería y bilingüismo en El largo viaje a casa (1994) de Verónica Jaffé. **Blog de la autora**, 2015. Disponible en <https://lapalabreradecv.blogspot.com/2015/11/extranjeria-y-bilinguismo-en-el-largo.html>. Último acceso: 31/10/2024.

CARRILLO, Carmen Virginia. Extranjería y bilingüismo, una experiencia de vida representada en la literatura. **Revista Ontosemiótica**, v. 2, n. 1, p. 40, 2015.

CARRIÓN, Ulises. **El arte nuevo de hacer libros: Archivo Carrión I**. México D.F.: Tumbona Ediciones, 2016.

CASTILLO BIOD, Horacio. **Testimonio poético de sor María Josefa Paz Del Castillo** sobre el terremoto del 26 de marzo de 1812. El Nacional. Disponible en: https://www.elnacional.com/opinion/testimonio-poetico-de-sor-maria-josefa-paz-del-castillo-sobre-el-terremoto-del-26-de-marzo-de-1812/#google_vignette. Último acceso: 10/10/2026.

CASTILLO LUCENA, Jhensy. **Horizonte de palabras con Historias de mi lengua**. Maracaibo: Ediciones Palíndromus, 2022.

CASTRO, Juan Cristóbal. **Idiomas espectrales: lenguas imaginarias en la literatura latinoamericana**. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2016.

CASTRO, Juan Cristóbal. Ramos Sucre: un montaje en retaguardia. **Cuadernos de Literatura**, Pontificia Universidad Javeriana, vol. 28, 2024.

CASTRO PALMA, Alejandro; ELIZALDE MARTÍNEZ, Jocelyn. La escritura conceptual en la joven poesía mexicana del siglo XXI: entre la experimentación y la experiencia. **América sin nombre**, n. 23, pp. 133-144, 2018. Disponible en: https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/84310/1/ASN_23_11.pdf. Último acceso: 07/11/2020.

CASTRO, Alejandro. **Parasitarias**. Caracas: Libros del Fuego, 2020.

CHARTIER, Roger. **A mão do autor e a mente do editor**. Traducción al portugués de George Schlesinger. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

CHARTIER, Roger. 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.

CHARTIER, Roger. Escutar os mortos com os olhos. **Estudos avançados**, v. 24, p. 6-30, 2010.

CHARTIER, Roger. **O que é um autor. Revisão de uma genealogia**. São Carlos: EdUFSCar, 2012.

CHEJFEC, Sergio. **Últimas noticias sobre la escritura**. Buenos Aires: Editorial Entropía, 2015.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Traducción al portugués de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Traducción al portugués de Cleonice Paes Barreto Mourão y Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

CONRADO, Marcelo. **Arte, originalidade e direitos autorais**. Edusp, 2022.

CONTRERAS, Álvaro. Prefacio a un relato imposible. Sobre el policial en América Latina. **Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales**, v. 22, 2014, n. 43.

CORDERO, Diómedes. Montaje: Una translengua poética. Disponible en: https://www.elnacional.com/papel-literario/montaje-una-translengua-poetica_260036/. Último acceso: 11/11/2026. **Papel Literario**, 2018.

CORDERO, Diómedes. Presentación. En: **Mezzogiorno in Venezuela. 12 poetas contemporáneos. Edición bilingüe: español – italiano.** Selección crítica: Diómedes Cordero. Traducción: Silvio Mignano. Edición: Igor Barreto. Caracas: El Estilete, 2016.

CORONA MORALES, Jorge. **Alma (o las notas escritas antes de llamar un día de las madres).** Costa Rica: Oblicuo, 2019.

COSTA, Cristiane. **Sujeito oculto.** Brasil: e-galáxia, 2014.

CRESPO MADRID, Andrea Sofía. **Ayes del destierro.** España: Libero Editorial, 2021.

CRESPO MADRID, Andrea Sofía. **Tuétano.** Caracas: Fundación La Poeteca, 2018.

CRESPO MADRID, Sofía. **Aunque me extinga.** España: Editorial Candaya, 2024.

CRESPO MADRID, Sofía. Retazos con la noche tachada por delante. Tres apuntes sobre *El hilo atroz*. **Revista POESIA.** Disponible en: <https://poesia.uc.edu.ve/manto-de-retazos-scm-er/>. Último acceso: 10/10/2026.
Cubanas, 2005.

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

CUSSEN, Felipe. Para una poética de la repetición. **Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos**, n. 5, pp. 41-58, 2015. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6066747>. Último acceso: 12/12/2020.

CUSSEN, Felipe. Sonetos para nada. En: BIGGS FERNÁNDEZ, Braulio; RIOSECO, Marcelo (eds.). **Martínez total.** Santiago: Editorial Universitaria, 2016, p. 251-268.

D'ANGELO, Oriette (selección y prólogo). VV.AA. **Amanecemos sobre la palabra: antología de poesía joven y reciente venezolana.** Caracas: Team Poetero, 2016.

D'ANGELO, Oriette. **En mi boca se abrirá la noche.** España: Libero Ediciones, 2023.

DA SILVA CAPAVERDE, Tatiana. **Textos-Borges: apropriações na literatura contemporânea.** Brasil: Editora da Universidade Federal de Roraima, 2023.

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

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

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

DE CAMPOS, Augusto. **O anticrítico**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

DE CAMPOS, Haroldo. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

DE CAMPOS, Haroldo. A clausura Metafísica da Teoria da Tradução de Walter Benjamin, explicada através da Antígone de Hölderlin. En: TÁPIA, Marcelo; MÉDICI NÓBREGA, Thelma (org.). **Haroldo de Campos – transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

DE CAMPOS, Haroldo. **A educação dos cinco sentidos**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DE CAMPOS, Haroldo. Da tradução como criação e como crítica. En: TÁPIA, Marcelo; MÉDICI NÓBREGA, Thelma (org.). **Haroldo de Campos – transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

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

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

DE CAMPOS, Haroldo. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

DE CAMPOS, Haroldo. 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.

DE CAMPOS, Haroldo. Tradução e reconfiguração: o tradutor como transfigidor. En: TÁPIA, Marcelo; MÉDICI NÓBREGA, Thelma (org.). **Haroldo de Campos – transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

DE LAUNAY, Marc. **O que é traduzir?** Traducción al portugués de Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2023.

DE MELLO, Ana Maria Lisboa; ANDRADE, Antonio (org.) **Translinguismo e poéticas do contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019.

DE QUEIROZ, Maria José. **Os males da ausência ou A literatura do exílio**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

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

DERRIDA, Jacques. **El monolingüismo del otro o la prótesis del origen**. Buenos Aires: Manantial, 1997.

DERRIDA, Jacques. **Torres de Babel**. Traducción al portugués de Junia Barreto. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

DI CESARE, Donatella. **Estrangeiros Residentes: uma filosofia da migração**. Brasil: Editora Âyiné.

DI GIORGIO, Marosa. **Los papeles salvajes**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000.

Didi-Huberman, Georges. **Atlas ou o gaio saber inquieto**. Traducción al portugués de Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

DO AMARANTE, Dirce Waltrick. **Metáforas da tradução**. São Paulo: Iluminuras, 2022.

DWORKIN, Craig; GOLDSMITH, Kenneth (org.). **Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing**. Evanston Illinois: Northwestern University Press, 2011.

EGAÑA, Carlos. **Los palos grandes**. Dcir Ediciones, 2017.

ESCOBAR, Ticio. **El arte fuera de sí**. Asunción: CAV, Museo del Barro, 2014.

ETTE, Ottmar. **Escrever Entre Mundos: literaturas sem morada fixa**. Traducción al portugués de Rosani Umbach, Dionei Mathias y Teruco Arimoto Spengler. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2018.

EZEIZA, Felipe. **Osario**. Madrid: Petalurgia, 2022.

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

FERRO, Carmen Leonor. **El viaje**. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2004.

FLORES, Maria Antonieta. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1991.

FLORES, María Antonieta. Hacia la conformación del canon poético de la joven poesía venezolana. **Revista La Otra**, 2018. Disponible en: <https://www.laotrarevista.com/2018/05/maria-antonieta-flores-poesia-venezolana/>. Último acceso: 23/10/2024.

FOUCAULT, Michel. **¿Qué es un autor?** Argentina: Ediciones *ElSeminario*. Disponible en: http://23118.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/musicoterapia/informacion_adicional/311_escuelas_psicologicas/docs/Foucault_Que_autor.pdf. Último acceso: 16/10/2024.

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

FREITAS, Angélica. **Um útero é do tamanho de um punho**. Brasil: Editora Companhia das Letras, 2017.

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

GALO, George. **Teatro para ser cantado**. España: Kalathos Ediciones, 2022.

GÁLVEZ MARTOS, Cristina. **Fauna de cal**. Caracas: Ediciones Azalea, 2023.

GÁMEZ, Kaira Vanessa. **Lo demás es voz**. Caracas: Fundación La Poeteca, 2022.

GAONA-RODRÍGUEZ, Martín. **La lira de las masas: Internet y la crisis de la ciudad letrada. Una aproximación a la poesía de los nativos digitales**. Madrid: Páginas de Espuma, 2019.

GARCÍA, Kevin. **La sombra de la sal**. Madrid: Petalurgia, 2023.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea**. Brasil: Editora Rocco, 2014.

GARRAMUÑO, Florencia. **Mundo en común. Ensayos sobre la inespecificidad del arte**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.

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

GERARDI, Manuel. **Transhumano**. España: Editorial Ultramarina, 2021.

GERBASI, Vicente. **Obra poética**. Caracas: Fundacion Biblioteca Ayacucho, 1986.

GLISSANT, Édouard. **Poética de la relación**. Traducción al español Senda Inés Sferco y Ana Paula Penchaszadeh. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2017.

GLOD, Luis José. **Sobre el ojo azul**. Santiago de Chile: LP5 Editora, 2020.

GLÜCK, Louise. **Louise Glück: poesía selecta**. Traducción de Beverly Pérez Rego. Caracas: Universidad Metropolitana, 2008.

GOITIA MORENO, Virginia. **Por los caminos de Basalto**. Portugal: El cuarto plegable, 2021.

GOLDBERG, Jacqueline. **El cuarto de los temblores**. Caracas: Oscar Todtmann Editores, 2018.

GOLDBERG, Jacqueline. **Las bellas catástrofes**. Caracas: El Estilete, 2018.

GOLDBERG, Jacqueline. **Las horas claras**. Caracas: Sociedad de Amigos de la Cultura Urbana, 2013.

GOLDBERG, Jacqueline. **Limones en almíbar**. Caracas: Oscar Todtmann Editores, 2014.

GOLDBERG, Jacqueline. **Nosotros los salvados: poesía documental**. Caracas: Smashwords Edition, 2013.

GOLDBERG, Jacqueline. **Perfil 20**. Caracas: Digopalabra.txt, 2016.

GOLDBERG, Jacqueline. **Postales negras**. San Fernando de Apure: Sociedad de Amigos del Santo Sepulcro, 2011.

GOLDBERG, Jacqueline. **Verbos predadores**. Caracas: Editorial Equinoccio, 2007.

GOLDSMITH, Kenneth. **Trânsito**. Procedimiento de doblaje/traducción al portugués por Marília Garcia e Leonardo Gandolfi. Brasil: Luna Parque, 2016.

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

GOMES, Miguel. Carmen Verde Arocha: Poesía y rito. **Papel Literario**, 2022. Disponible en: <https://www.elnacional.com/papel-literario/carmen-verde-arocha-poesia-y-rito/>. Último acceso: 20/09/2023.

GOMES, Miguel. Donde el mundo se olvida de sí. Las nuevas cartas náuticas de Adalber Salas. **Trópico absoluto**, 2022. Disponible en: <https://tropicoabsoluto.com/2022/05/22/donde-el-mundo-se-olvida-de-si-las-nuevas-cartas-nauticas-de-adalber-salas/>.

GOMES, Miguel. **El desengaño de la modernidad cultura y literatura venezolana en los albores del siglo XXI**. Caracas: Abediciones/UCAB/Universidad Católica Andrés Bello, 2017.

GÓMEZ COVA, Juan Pablo. La invención del maestro Juan de Ocampo: heteronimia y creación literaria en Bolívar Coronado. **Trópico absoluto**. Disponible en: <https://tropicoabsoluto.com/2024/01/19/la-invencion-del-maestre-juan-de-ocampo-heteronimia-y-creacion-literaria-en-bolivar-coronado/>. Último acceso: 16/10/2024.

GONTIJO FLORES, Guilherme; GONÇALVES TADEU, Rodrigo. **Algo infiel - corpo performance tradução**. Brasil: Cultura e Barbárie, 2017.

GONZÁLEZ RINCONES, Salustio. **Cantando germinan**. París: A. Fabre, 1932.

GONZÁLEZ RINCONES, Salustio. **La Yerba Santa**. París: A. Fabre, 1929.

GONZÁLEZ RINCONES, Salustio. **Salustio González y la generación de “La Alborada”**. Jesús Sanoja Hernández (comp.). Táchira: Biblioteca de Autores y Temas Tachirenses, 1998.

GONZÁLEZ RINCONES, Salustio. **Viejo jazz**. París: A. Fabre, 1930.

GRAMCKO, Ida. **La Andanza y el Hallazgo. Antología**. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1972.

GRAMCKO, Ida. **Poemas de una psicótica**. Caracas: La Diosa Blanca, 2015.

GRAMCKO, Ida. **Antología poética**. Caracas: Monte Ávila Editores, 2024.

GRAMCKO, Ida. **La vara mágica**. Editorial Orbe, 1948.

GUERRERO, Gustavo. Cinco poetas venezolanos ante el nuevo siglo. **Guaraguan**, 2020, n. 64, p. 39-63.

GUTIÉRREZ PLAZA, Arturo. **El cangrejo ermitaño: antología poética**. España: Visor, 2020.

GUTIÉRREZ RODRÍGUEZ, Milena; ARAÚJO NIETO, Leira (coord.). **Textil / Textual Poéticas del hilo y la tela en la poesía escrita por mujeres en Hispanoamérica y España (Siglos XX y XXI)**. España: Editorial Renacimiento, 2024.

HERNÁNDEZ, Biviana. Notas para una poética de apropiación: Donde comienza el aire de Soledad Fariña. **Acta literaria**, n. 57, pp. 93-118, 2018. Disponible en: <https://scielo.conicyt.cl/pdf/actalit/n57/0717-6848-actalit-57-00093.pdf>. Último acceso: 12/01/2020.

HERNÁNDEZ MONTECINOS, Héctor. **Debajo de la Lengua**. Chile: Editorial Cuarto Propio, 2009.

HÖLDERLIN, Friedrich. **Fragmentos de poética y estética**. Traducción al portugués, notas y comentarios de Ulisses Razzante Vaccari. São Paulo: Edusp, 2020.

HÖLDERLIN, Friedrich; JAFFÉ, Verónica. **Friedrich Hölderlin: cantos hespéricos según la edición histórico-crítica de D.E. Sattler / traducción y versiones libres (en lienzo y poemas)**. Caracas: La Laguna de Campoma, 2015.

INDRIAGO, Luis Alejandro. **Poética Tuky**. Caracas: Editorial la hoja de la calle, 2021.

ISAVA, Luis Miguel. De la crítica de la poesía en Venezuela. **Prodavinci**, pp. 1-20, 2016. Disponible en: https://www.academia.edu/27221501/De_la_cr%C3%ADtica_de_poes%C3%ADa_en_Venezuela_Texto_completo. Último acceso: 15/10/2020.

ISAVA, Luis Miguel. La desbordante pulsión de la palabra poética. **Iberoamericana (1977-2000)**, v. 24, n. 78-79, pp. 206-223, 2000. Disponible en: <https://www.researchgate.net/publication/262083267> La desbordante pulsion de la p alabra poetica. Último acceso: 15/10/2020.

ISAVA, Luis Miguel. Palpar el cuerpo del mundo en las palabras. En: VERDE AROCHA, Carmen. **Magdalena en Ginebra, La concubina y otras voces de fuego. Poesía reunida**. Santiago de Chile: LP5 Editora, 2022.

ISAVA, Luis Miguel. Presentación: De palabra e imagen. Las versiones, conversiones, reversiones y trans-versiones de Verónica Jaffé. En: HÖLDERLIN, F., & JAFFÉ, V. **Friedrich Hölderlin: cantos hespéricos según la edición histórico-crítica de D.E. Sattler / traducción y versiones libres (en lienzo y poemas)**. Caracas: La Laguna de Campoma, 2015.

JAFFÉ, Verónica. Algunas anotaciones sobre poesía venezolana contemporánea. **Revista POESIA**, 29 de junio 2019. Disponible en: <https://poesia.uc.edu.ve/algunas-anotaciones-sobre-la-poesia-contemporanea-en-venezuela/>. Último acceso: 10/10/2025.

JAFFÉ, Verónica. **De la metáfora, fluida**. Madrid: Visor, 2019.

JAFFÉ, Verónica. **El arte de la pérdida**. Caracas: Angria Ediciones, 1991.

JAFFÉ, Verónica. **El largo viaje a casa**. Caracas: Fundarte, 1994.

JAFFÉ, Verónica. **La versión de Ismena**. Caracas: La Laguna de Campoma, 2000.

JAFFÉ, Verónica. **Metáforas y traducción o traducción como metáfora. Algunas metáforas de la teoría de la traducción literaria**. Caracas: Fondo Editorial de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 2004.

JAFFÉ, Verónica. **Sobre Traducciones. Poemas 2000-2008**. Caracas: La Laguna de Campoma, 2010.

JAKOBSON, Roman. **Lingüística, poética, cinema**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

KATAN, Carlos. **El libro de las máquinas**. Sevilla: Ultramarina editorial, 2021.

KATAN, Carlos. **Formas de la Aridez**. Miami: Alliteration Publishing: Miami, 2019.

KATCHADJIAN, Pablo. **El Aleph engordado**. Buenos Aires: IAP, 2009.

KIZER, Gabriela. **Amagos**. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2000.

KIZER, Gabriela. **Guayabo**. Caracas: Ediciones Arte Dos Gráfico/Ediciones Esta tierra de gracia, 2002.

KIZER, Gabriela. **Ida Gramcko**. Caracas: Biblioteca Biográfica Venezolana de El Nacional, 2010.

KIZER, Gabriela. **Pavesa**. Caracas: Editorial Letra Muerta, 2019.

KIZER, Gabriela. **Tribu**. Caracas: La Cámara Escrita, 2011.

KLINGER, Diana. Poesia, documento, autoria. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, 2018, n. 55, p. 17-33. Disponible en: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/15622>. Último acceso: 23/10/2024.

KOHUT, Karl. **Literatura venezolana hoy. Historia nacional y presente urbano**. Frankfurt/Main-Madrid. Publicaciones del Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Católica de Eichstätt Vervuert, 1999.

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Traducción al portugués de Maria Carlota C. Gomes. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1994.

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

LADDAGA, Reinaldo. **Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas**. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
LAGES, Susana Kampff. **Walter Benjamin: tradução e melancolia**. Brasil: Edusp, 2002.

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

LAVELLE, Patrícia. Maternizar a outra língua: tradução, autotradução, criação poética. **Alea: Estudos Neolatinos**. v. 23, n. 2, 2021, p. 180 - 189. Disponible en: <https://revistas.ufrrj.br/index.php/alea/article/view/47450>. Último acceso: 31/10/2024.

LECUNA, Vicente. Yendo de la cama al living; poesía venezolana (1970 - 1990). **Revista Iberoamericana**, vol. 60, n. 166-167, 1994, p. 321 - 336.

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

LISCANO, Juan. **Panorama de la literatura venezolana actual**. Caracas: Alfadil, 1995.

LOCANE, Jorge J. **De la literatura latinoamericana a la literatura (latinoamericana) mundial Condiciones materiales, procesos y actores**. De Gruyter, 2019.

LÓPEZ D'JESÚS, José Manuel. **El jardín de los desventurados**. Caracas: Fundación La Poeteca, 2018.

LÓPEZ ORTEGA, Antonio; GOMES, Miguel; SARACENI, Gina (eds.). **Rasgos comunes. Antología de la poesía venezolana del siglo XX**. Madrid: Pre-textos, 2019.

LÓPEZ, Santos. **Canto de luz negra (1993 – 2016)**. Caracas: Banke Producciones, con apoyo de Fundación La Poeteca, 2018.

LÓPEZ, Santos. La doble vertiente del sueño. En: VERDE AROCHA, Carmen. **Magdalena en Ginebra, La concubina y otras voces de fuego. Poesía reunida**. Santiago de Chile: LP5 Editora, 2022.

LUDMER, Josefina. Literaturas postautónomas 2.0. **Propuesta Educativa**, n. 32, pp. 41-45, 2009. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/4030/403041704005.pdf>. Último acceso: 27/11/2020.

MACHADO, Luz. **La casa por dentro (1964 - 1965)**. Caracas: Editorial Sucre, 1965.

MACHADO, Luz. **La casa por dentro (1964 - 1965)**. Caracas: Editorial Sucre, 1965.

MACHADO, Luz. **Pequeña lámpara gemela**. Caracas: Fundación La Poeteca, 2023.

MACHADO, Luz. **Pequeña lámpara gemela**. Caracas: Fundación La Poeteca, 2023.

MALLO FERNÁNDEZ, Agustín. **El hacedor (de Borges), remake**. Madrid: Alfaguara, 2011.

MALLO FERNÁNDEZ, Agustín. **Postpoesía: hacia un nuevo paradigma**. Barcelona: Anagrama: 2010.

MARCOTRIGIANO, Miguel. El gesto hecho palabra. XIII entrega de la serie *Jóvenes poetas*, en el **Papel Literario** de *El Nacional*. Domingo, 07 de julio de 2013. p. 8. Disponible en: <https://ocurreadiario.blogspot.com/2013/07/el-gesto-hecho-palabra-sobre-gesto.html>. Último acceso: 31/10/2024.

MARCOTRIGIANO, Miguel. **Las voces de la hidra. La poesía venezolana de los '90**. Mérida-Caracas: Mucuglifo, 2002.

MÁRMOL, Luis Enrique. **La locura del otro. Pastiches criollos**. Segunda edición. Caracas: Línea Aeropostal Venezolana, 1953.

MARTA SOSA, Joaquín (coord.). **Aproximación al canon de la poesía venezolana**. Caracas: Equinoccio, 2013.

MARTÍNEZ, Juan Luis. Conversación con Félix Guattari. En: **Poemas del otro** (p. 79-94). Santiago: UDP, 2003.

MARTÍNEZ, Juan Luis. **El poeta anónimo (o El eterno presente de Juan Luis Martínez)**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

MARTÍNEZ, Juan Luis. **La nueva novela**. Edición facsimilar. Santiago: Ediciones Archivo, 1985.

MARTÍNEZ, Juan Luis. **La poesía chilena**. Santiago: Ediciones Archivo, 1978. 159

MARTÍNEZ, Juan Luis. **Poemas del otro: poemas y diálogos dispersos**. Edición e introducción de Cristóbal Santiago: UDP, 2003.

MARTÍNEZ, Mayi Eloísa. **Sujetos**. Santiago: Queltehue Ediciones, 2020.

MATA, Valeria. **Plagie, copie, manipule, robe, reescriba este libro**. Ningún derecho reservado: México, 2018.

MEDINA, Celso. La crítica literaria y la formación de la literatura venezolana. **Entreletras**, n. 8, 2020, p. 64-87. Disponible en: <http://historico.upel.edu.ve:81/revistas/index.php/entreletras/article/view/9778>. Último acceso: 31/10/2024.

MEDINA, José Ramón. **90 años de literatura venezolana (1900-1990)**. Caracas: Monte Ávila Editores, 1992.

MEDO, Maurizio. **País imaginario. Escrituras y transtextos. Poesía latinoamericana 1980-1992**. España: Ay del seis, 2018.

MEDO, Maurizio. **País imaginario: escrituras y transtextos: poesía en América Latina 1960-1979**. Madrid: Amargord Ediciones, 2014.

MEDVEDOV, Daniel. Breve análisis lingüístico de un poema de Santos López. **VallejoandCompany**. Disponible en: <https://www.vallejoandcompany.com/breve-analisis-linguistico-de-un-poema-de-santos-lopez/>. Último acceso: 30/10/2024.

MELEÁN, Milagro. **Luminancia**. Caracas: Fundarte, 2020.

MELEÁN, Milagro. **Método formal**. Maracaibo: La Casa Andrógina, 2020.

MELEÁN, Milagro. **Resonancias triviales**. Maracaibo: Ediciones Palíndromus, 2022.

MELEÁN, Milagro. **Todas las cinco son siempre la albahaca**. Maracaibo: La Casa Andrógina, 2020.

MENDÍA, Gladys (org.). **Las mujeres en la poesía venezolana. Antología**. Colección Libros Imposibles. EntreTmas Revista Digital & Revista Digital Agulha de Cultura, 2024

MENDÍA, Gladys. **En la desnudez de la luz: Brevísima Antología Arbitraria de Poetas venezolanas de la década del sesenta**. Compilación y selección Gladys Mendía, prólogo de Carmen Virginia Carrillo. Santiago de Chile: LP5, 2022. Disponible en: <https://lp5.cl/wp-content/uploads/2022/04/En-la-desnudez-de-la-luz.pdf>. Último acceso: 31/10/2024.

MENDOZA, Néstor. Regresar al comienzo: Ana Nuño, la sextina y la tradición. **Revista POESIA**, 2017. Disponible en: <https://poesia.uc.edu.ve/regresar-al-comienzo/>. Último acceso: 31/10/2024.

- MESCHONNIC, Henri. **Poética do traduzir**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- MILÁN, Eduardo. **Pirí. Ensayos uruguayos sobre poesía en general**. Nueva Esparta: Fondo Editorial del Caribe, 2012.
- MILLER, Nancy K. **Subject to change. Reading feminist writing**. Columbia University, 1988.
- MING, Wu. Copyright y maremoto. En: **Versus 10 / Contra el copyright**. México D.F.: Tumbona Ediciones, 2008.
- MIRANDA, Julio. **Poesía, paisaje y política**. Caracas: Fundarte, 1972.
- MIRANDA, Julio. Prólogo y selección. **Poesía en el espejo. Estudio y antología de la nueva poesía femenina venezolana (1970-1994)**. Caracas: Fundarte, 1995.
- MIRANDA, Julio. Prólogo y selección. **Poesía en el espejo. Estudio y antología de la nueva poesía femenina venezolana (1970-1994)**. Caracas: Fundarte, 1995.
- MOLLOY, Sylvia. **Vivir entre lenguas**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.
- MONTEJO, Eugenio. **Adiós al Siglo XX / Goodbye to the Twentieth Century**. Edición bilingüe, traducción de Rowena Hill. Mérida: Ediciones Actual, 2014.
- MONTERO, Euro. **Rotos todos los cielos**. Fundación La Poeteca, 2018.
- MONTOYA, Jesús. Epitáfios da muralha: Mandelshtam, figura e memória em Igor Barreto. En: **Panorama histórico-crítico da literatura venezuelana**. Cristina Gutiérrez Leal, Daniela Campos (Eds.). Editora Lupa, 2024. Disponible en: <https://www.editoralupa.com.br/livros/panorama-historico-critico-da-literatura-venezuelana/>. Último acceso: 16/10/2024.
- MONTOYA, Jesús. Genealogía del hilo. Prólogo. En: PÉREZ REGO, Beverly. **El hilo atroz**. Ediciones POESIA. Valencia, Venezuela: 2021.
- MONTOYA, Jesús. Kiu Chibatsa o La Yerba Santa: figuraciones de lo popular y lenguas inventadas en Salustio González Rincones. **Poligramas**, 2018, n. 47, p. 57-82. Disponible en: <http://poligramas.univalle.edu.co/index.php/poligramas/article/view/7510/10055>. Último acceso: 16/10/2024.
- MONTOYA, Jesús. La R incógnita. **Revista POESIA**, 2017, Universidad de Carabobo. Disponible en: <http://poesia.uc.edu.ve/la-r-incognita/>. Último acceso: 07/03/2020.
- MONTOYA, Jesús. La R progresiva. **Revista POESIA**, 2018, Universidad de Carabobo. Disponible en: <http://poesia.uc.edu.ve/la-r-progresiva/>. Último acceso: 07/03/2020.
- MONTOYA, Jesús. Las reescrituras. **Revista POESIA**, 2018, Universidad de Carabobo. Disponible en: <http://poesia.uc.edu.ve/las-reescrituras/>. Último acceso: 07/03/2020.

MONTOYA, Jesús. Las torres desprevenidas I. Precisiones del autómatas. El libro de las máquinas – Carlos Katan (Ultramarina, 2021). **Revista POESIA**, 2023. Disponible en: <https://poesia.uc.edu.ve/las-torres-desprevenidas-i/>. Último acceso: 16/10/2024.

MONTOYA, Jesús. Las torres desprevenidas II. La doble. Extranjera. El silencio es una bailarina (Alción Editora, 2021) – Geraldine Gutiérrez-Wienken. **Revista POESIA**, 2023. Disponible en: <https://poesia.uc.edu.ve/las-torres-desprevenidas-ii/>. Último acceso: 16/10/2024.

MONTOYA, Jesús. Las torres desprevenidas III. Retorno a José ‘Pepe’ Barroeta. Todos han muerto (Candaya, 2006) – José Barroeta. **Revista POESIA**, 2023. Disponible en: <https://poesia.uc.edu.ve/las-torres-desprevenidas-iii/>. Último acceso: 16/10/2024.

MONTOYA, Jesús. Las torres desprevenidas IV. Editar, reversionar la poda: Carmen Verde Arocha. **Revista POESIA**, 2023. Disponible en: <https://poesia.uc.edu.ve/las-torres-desprevenidas-iv/>. Último acceso: 16/10/2024.

MONTOYA, Jesús. Las torres desprevenidas IV. Tentativas y otras formas: Milagro Meleán. **Revista POESIA**, 2023. Disponible en: <https://poesia.uc.edu.ve/las-torres-desprevenidas-iv/>. Último acceso: 16/10/2024.

MONTOYA, Jesús. Las torres desprevenidas V. Diana Moncada: instrumento sónico. **Revista POESIA**, 2023. Disponible en: <https://poesia.uc.edu.ve/las-torres-desprevenidas-v/>. Último acceso: 16/10/2024.

MONTOYA, Jesús. Las torres desprevenidas VI. Santos López: orquestar en polaridad. **Revista POESIA**, 2023. Disponible en: <https://poesia.uc.edu.ve/las-torres-desprevenidas-vi/>. Último acceso: 16/10/2024.

MONTOYA, Jesús. Las torres desprevenidas VII. Poetas que nacieron en los 90 en Venezuela, cadê? **Revista POESIA**, 2023. Disponible en: <https://poesia.uc.edu.ve/las-torres-desprevenidas-vii/>. Último acceso: 16/10/2024.

MONTOYA, Jesús. Las torres desprevenidas VIII. Elizabeth Schön: poetizar el ensayo. **Revista POESIA**, 2023. Disponible en: <https://poesia.uc.edu.ve/las-torres-desprevenidas-viii/>. Último acceso: 16/10/2024.

MONTOYA, Jesús. Las torres desprevenidas X. Villamediana: el montaje translingüe. **Revista POESIA**, 2023. Disponible en: <https://poesia.uc.edu.ve/las-torres-desprevenidas-x/>. Último acceso: 16/10/2024.

MONTOYA, Jesús. Nuevos soportes, antiguos espectros: el caso de la revista venezolana *Poesía* (1971). **El jardín de los poetas**. Universidad Nacional de Mar del Plata. Disponible en: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/eljardindelospoetas/article/view/3682/3659>. Último acceso: 16/10/2024

MONTOYA, Jesús. Poéticas aprop(r)iadas: formas de reescritura y traducción en la obra de Héctor Hernández Montecinos. **Universidade Federal de São Carlos**. Disertación de

maestría. Disponible en: <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/12828>. Último acceso: 16/10/2024.

MONTOYA, Jesús. Voces aisladas: traducciones de poesía venezolana en Brasil. **Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios**. Mérida, Venezuela, n. 30, 2024, pp. 152 - 153. Disponible en: https://www.academia.edu/125218452/Voces_aisladas_traduccion_de_poes%C3%ADa_a_venezolana_en_Brasil. Último acceso: 10/10/2025.

MORENO VILLAMEDIANA, Luis. “La literatura es un espacio transexual”. [Entrevista concedida a Jesús Montoya]. En: **Revista POESIA**, 5 de mayo de 2016. Disponible en: <https://poesia.uc.edu.ve/la-literatura-es-un-espacio-transexual/>. Último acceso: 31/10/2024.

MORENO VILLAMEDIANA, Luis. “Luis Moreno Villamediana: de espaldas al infierno”. [Entrevista concedida a Jacqueline Goldberg]. En: **Papel Literario**, del diario *El Nacional*, 1998. Disponible en: <https://jacquelinegoldberg-entrevistas.blogspot.com/2007/08/luis-moreno-de-espaldas-al-infierno.html>. Último acceso: 31/10/2024.

MORENO VILLAMEDIANA, Luis. “Poesia e Tradução Literária: um bate-papo com Luis Moreno Villamediana”. [Entrevista concedida al Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada (UNILA)]. En: **YouTube**, 23 de mayo de 2024. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=7I2_mmrkOPY. Último acceso: 31/10/2024.

MORENO VILLAMEDIANA, Luis. “Todos somos herederos de las vanguardias”. [Entrevista concedida a Gabriel Payares]. En: **Prodavinci**, 26 de agosto de 2012. Disponible en: <https://historico.prodavinci.com/2012/08/26/artes/luis-moreno-villamediana-todos-somos-herederos-de-las-vanguardias-por-gabriel-payares/>. Último acceso: 31/10/2024.

MORENO VILLAMEDIANA, Luis. **Cantares digestos**. Mérida: Mucuglifo, 1996.

MORENO VILLAMEDIANA, Luis. **Eme sin tilde**. Caracas: Equinoccio, 2009.

MORENO VILLAMEDIANA, Luis. **En defensa del desgaste**. Mérida: Mucuglifo, 2008.

MORENO VILLAMEDIANA, Luis. La poesía escatológica. **Revista POESIA**, 2016. Disponible en: <https://poesia.uc.edu.ve/la-poesia-escatologica/>. Último acceso: 31/10/2024.

MORENO VILLAMEDIANA, Luis. **Laphrase**. Caracas: Equinoccio, 2012.

MORENO VILLAMEDIANA, Luis. **Otono (sic)**. Caracas: Ediciones Letra Muerta, 2017.

MUÑOZ, Rafael José. **El círculo de los 3 soles**. Caracas: Editorial Zona Franca, 1969.

- NAVAS, José Miguel. **Fanny**. Santiago de Chile: LP5 Editora, 2019.
- NAZOA, Aquiles. **The private live of rag dolls**. Traducción de Luis Moreno Villamediana. Nueva York: Ediciones Letra Muerta, 2020.
- NUÑO, Ana. **Sextinario**. Caracas: Fundación Esta Tierra de Gracia, 1999.
- OLIVEROS, Daniel. **Warlike**. Santiago de Chile: LP5 Editora, 2021.
- ORDAZ, Ramón. **Piedra de Aceite: Recepción del tema petrolero en la poesía venezolana**. Barcelona/Venezuela: Fondo Editorial del Caribe, 2012.
- ORGANIZACIÓN INTERNACIONAL DEL TRABAJO, El incendio en la fábrica “Triangle Shirtwaist” y el Día Internacional de la Mujer: Cien años después. **Web**. Disponible en: <https://www.ilo.org/es/resource/article/el-incendio-en-la-fabrica-triangle-shirtwaist-y-el-dia-internacional-de-la>. Último acceso: 31/10/2024.
- OSEKI-DÉPRÉ, INÊS. **Teorias e práticas da tradução literária**. Traducción Lia Araujo Miranda de Lima. Brasília: Editora UnB, 2021.
- OSORIO, Nelson. **La formación de la vanguardia literaria en Venezuela. Antecedentes y documentos**. Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1985.
- OSSOTT, Hanni. **Cómo leer la poesía: ensayos sobre literatura y arte**. Caracas: Bid & co, 2005.
- OSSOTT, Hanni. **Obras completas**. Caracas: Bid & co, 2007.
- OVALLES, Caupolicán. **¿Duerme usted, señor presidente?** Caracas: Ediciones del Techo de la Ballena, 1962.
- OVALLES, Caupolicán. **Antología. En desuso de Razón**. Caracas: Fundación Caupolicán Ovalles, 2017.
- OVALLES, Caupolicán. **Elegía a la muerte de Guatimocín, mi padre, alias el Globo**. Caracas: Ediciones de El Techo de la Ballena, 1967.
- PADILLA, Carlos Iván. **Canto de chicharra**. Dcir Ediciones, 2019.
- PAES, José Paulo. **Tradução, a ponte necessária: aspectos e problemas da arte de traduzir**. Brasil: Editora Ática, 1990.
- PALACIOS, Antonia. **Ficciones y aflicciones**. Selección y prólogo Luis Alberto Crespo; cronología y bibliografía Antonio López Ortega. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1989.
- PALACIOS, María Fernanda. Sobre *Traducciones*. **Papel Literario**, 2011.

PANTIN, Yolanda. Entrar en lo bárbaro. Un lectura de la poesía venezolana escrita por mujeres. En: KOHUT, Karl (ed.). **Literatura venezolana hoy: historia nacional y presente urbano**, Madrid, Iberoamericana, 1999, pp. 305-320.

PANTIN, Yolanda. Las des-herederas. **Papel Literario**, 14 de julio de 2001. Disponible en: <https://pt.scribd.com/document/31881219/Yolanda-Pantin-Las-des-herederas-Presentacion-de-Libro-de-cetreria-de-Beverly-Perez-Rego>. Último acceso: 10/10/2006.

PANTIN, Yolanda. **País (Poesía reunida 1981-2011)**. Madrid: Pre-Textos, 2014.

PANTIN, Yolanda; TORRES, Teresa Ana (eds.). **El hilo de la voz: antología crítica de escritoras venezolanas del siglo XX**. Caracas: LibrosEnRed, 2015.

PANZA, César. Aufhebung. Sobre Welslerland, de Víctor Manuel Pinto. **Trópico absoluto**. Disponible en: <https://tropicoabsoluto.com/2022/12/14/aufhebung-sobre-welslerland-de-victor-manuel-pinto/>. Último acceso: 17/10/2022.

PARDO, Cristina Elena. **Sonar**. España: La Garúa, 2021.

PASTORI, Luis. **Los poetas venezolanos del 42**. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1987.

PATO, Ana. **Literatura expandida: arquivo e citação na obra de Dominique Gonzalez-Foerster**. São Paulo: Edições Sesc, 2012.

PAYARES, Gabriel. “Moreno Villamediana, Luis. (2009). “Eme sin tilde. Caracas: Equinoccio. Reseñado por: Gabriel Payares”. **Instituto de Investigaciones Literarias**, vol. III, n. 20. Disponible en: http://saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev_il/article/view/8732. Último acceso: 30/10/2023.

PAZ CASTILLO, Fernando. **De la época modernista, 1892-1910**. Caracas: Departamento de Literatura del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, 1968.

PEDROSA, Celia; ALVES, Ida Maria Santos Ferreira (eds.). **Poesia contemporânea: voz, imagem, materialidades**. Brasil: Editora UFMG, 2016.

PEDROSA, Celia; KLINGER, Diana; WOLFF, Jorge; CÁMARA, Mario. **Indicionário do contemporâneo**. Minas Gerais: Editora UFMG, 2018.

PEIRANO GUERRERO, Victoria. **Diario de una costurera proletaria**. Lima: Máquina Purísima, 2018.

PERDOMO PÉREZ, Francisco. **Los venenos fieles**. Caracas: Ediciones del Techo de la Ballena, 1963.

PÉREZ BONALDE, Juan Antonio. **Poesías y traducciones (recopilación)**. Caracas: Ministerio de Educación Nacional, Dirección de Cultura, 1947.

PÉREZ LÓPEZ, María Ángeles. Beverly Pérez Rego: los saberes antiguos del orfebre. **Jornal de Poesia.** Disponible en: <https://web.archive.org/web/20090623075429/http://www.revista.agulha.nom.br/bh29rego.htm>. Último acceso: 10/10/2026.

PÉREZ REGO, Beverly. **El hilo atroz.** Valencia: Ediciones POESIA, 2021. Disponible en: <https://poesia.uc.edu.ve/wp-content/uploads/2021/09/El-Hilo-Atroz-Beverly-Pérez-Rego-Ediciones-POESIA-2021-B.pdf>.

PÉREZ REGO, Beverly. **Poesía reunida.** Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2006.

PÉREZ, Ángela Romero. Una mirada primigenia a la poesía de Beverly Pérez Rego. En: **Voces y escrituras de Venezuela: encuentros de escritores venezolanos: Cátedra José Antonio Ramos Sucre, Universidad de Salamanca.** Centro Nacional del Libro (Cenal), 2011.

PERLOFF, Marjorie. **O gênio não original: poesia por outros meios no novo século.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

PERLOFF, Marjorie. **O Momento Futurista: Avant-garde, Avant-guerre, e Linguagem da Ruptura.** 2ª ed. São Paulo: EdUSP, 2018.

PERLOFF, Marjorie. **A escada de Wittgenstein: a Linguagem poética e o Estranhamento do Cotidiano.** Traducción al portugués de Elizabeth Rocha Leite y Aurora Forno Bernardini. São Paulo: Edusp, 2008.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PICÓN FEBRES, Gonzalo. **La literatura venezolana en el siglo diez y nueve (Ensayo de historia crítica).** Buenos Aires: Ayacucho, 1947.

PICÓN SALAS, Mariano. **Formación y proceso de la literatura venezolana.** Caracas: Monte Ávila Editores, 1984.

PIETRI, Pedro. **Puerto Rican Obituary / Obituario puertorriqueño.** Traducción de Alfredo Matilla Rivas. Santo Domingo: Isla negra editores, 2000.

PIETRI, Pedro. **Traffic Violations.** Estados Unidos: Waterfront Press, 1983.

PINTO, Víctor Manuel. **Welserland.** España: Kavrial, 2021.

PITA, Juana Rosa. **Viajes de Penélope.** Miami: Solar, 1980.

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

PLAZA GUTIÉRREZ, Arturo. **Itinerarios de la ciudad en la poesía venezolana: una metáfora del cambio.** Caracas: Fundación para la Cultura Urbana, 2010.

PLAZA, Arturo Gutiérrez. Viernes: un grupo y una revista en la búsqueda de la víspera de la modernidad poética de un país. Mérida, Venezuela, n. 5, 2017, pp. 87 - 103. Disponible en: https://www.academia.edu/39888930/Viernes_un_grupo_y_una_revista_en_la_b%C3%BAsqueda_de_la_v%C3%ADspera_de_la_modernidad_po%C3%A9tica_de_un_pa%C3%ADs. Último acceso: 10/10/2025.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

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

PORRÚA, Ana. Figuraciones de lo visible en la poesía latinoamericana reciente: estallido y montaje. **Revista Caracol**, n. 17, pp. 111-135, 2019. Disponible en: <https://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/159119/154021>. Último acceso: 04/12/2020.

POUND, Ezra. **Ensayos literarios. Selección y prólogo de T.S. Eliot**. Traducción al español de Julia J. Natino. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1961.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. Brasil: Editora Cultrix, 2001.

PUCHEU, Alberto (ed). VV.AA. **Poesia (e) filosofia: por poetas filósofos em atuação no Brasil**. Belo Horizonte: Editora Moinhos, 2018.

PUMAR PÁEZ, Mauro. **Orígenes de la poesía colonial venezolana** Caracas: Concejo Municipal del Distrito Federal, 1979

RAMA, Ángel. **Antología de El Techo de la Ballena**. Caracas: Fundarte, 1987.

RAMA, Ángel. **Ensayos sobre literatura venezolana**. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1990.

RAMOS SUCRE, José Antonio. **Obra poética**. Alba Rosa Hernández Bossio (coord.). España: Scipione, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Traducción al portugués de Mônica Costa Neto. São Paulo: Editora 34, 2005.

RAVELO, Winifer. **El insomnio de las plantas**. Santiago de Chile: LP5 Editora, 2021.

REQUENA, Eleonora. **En el descampado. Poesía reunida**. Santiago de Chile: LP5 Editora, 2020. Disponible en: <https://lp5.cl/wp-content/uploads/2020/09/EN-EL-DESCAMPADO-1.pdf>. Último acceso: 20/09/2023.

REQUENA, Eleonora. Retazos con la noche tachada por delante. **Revista POESIA**. Disponible en: <https://poesia.uc.edu.ve/manto-de-retazos-scm-er/>. Último acceso: 10/10/2026.

RICOEUR, Paul. **Sobre a tradução**. Traducción al portugués de Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.

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

RODRÍGUEZ, Reina María. **El libro de las clientas**. La Habana, Letras

RODRÍGUEZ, Stephani. **El relieve del tiempo**. Cali: El Taller Blanco Ediciones, 2021.

ROETHKE, Theodore. **The waking: poems, 1933-1953**. New York: Publisher Garden City, New York, 1953.

ROJAS GUARDIA, Armando. **El esplendor y la espera. Obra poética 1979-2017**. Cuenca-Ecuador: GAD Municipal del Cantón Cuenca. Disponible en: <https://poesiavzla.files.wordpress.com/2021/02/el-esplendor-y-la-espera-obra-poetica-1979-2017-armando-rojas-guardia.pdf>. Último acceso: 20/09/2023.

ROMÁN, Yéiber. **Los futuros naufragos**. Caracas: Fundación La Poeteca, 2018.

ROMERO LEÓN, Jorge. **La sociedad de los poemas muertos. Estudios sobre poesía venezolana, 1840-1870**. Caracas: Fondo Editorial de Humanidades y Educación UCV, 2002.

ROTHER, Lucía. **tedium**. Bolivia: Fundación Cultural BCB, 2021.

ROTHER, Santiago. **Agualumbre**. Bolivia: Nuevos Clásicos Editorial, 2017.

ROTHENBERG, Jerome. **Etnopoesia do milênio**. Sérgio Cohn (Org.). Traducción al portugués de Luci Collin. Río de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

ROTHENBERG, Jerome. **Ojo del testimonio. Escritos selectos 1951-2010**. Selección, traducción y notas de Heriberto Yépez. México: Aldus, 2011.

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

RUSSOTTO, Márgara. **Épica mínima**. Caracas: Colección Bienal Literaria José Antonio Ramos Sucre, 1996.

RUSSOTTO, Márgara. Pequeña lámpara gemela: mapa esquivo del *ars poetica* femenina en Venezuela. En: **Poetas Hispanoamericanas contemporáneas: Poéticas y metapoéticas (siglos XX–XXI)**, edición de Milena Rodríguez Gutiérrez., Berlín/Boston: Gruyter GmbH, 2021.

RUSSOTTO, Márgara. Pequeña lámpara gemela: mapa esquivo del *ars poetica* femenina en Venezuela. En: RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Milena (ed.). **Poetas**

Hispanoamericanas contemporáneas: Poéticas y metapoéticas (siglos XX–XXI). Berlín/Boston: Gruyter GmbH, 2021.

RUSSOTTO, Mágara. **Bárbaras e ilustradas: las máscaras del género en la periferia moderna.** Caracas: Editorial Tropykos, 1997.

RUSSOTTO, Mágara. **Viola d'amore.** Caracas: Fundarte, 1986.

SALAS HERNÁNDEZ, Adalber. “El eros circula sin detenerse: ‘[a love supreme]’”. [Entrevista concedida a Miguel Gomes]. En: **El Nacional**, 9 de diciembre de 2018. Disponible en: https://www.elnacional.com/papel-literario/eros-circula-sin-detenerse-love-supreme_262672/. Último acceso: 31/10/2024.

SALAS HERNÁNDEZ, Adalber. **Nuevas cartas náuticas.** España: Pre-textos, 2022.

SÁNCHEZ PELÁEZ, Juan. **Obra poética.** Barcelona: Lumen, 2004.

SÁNCHEZ RAHN, Pamela. **La silla vacía.** Cali: El Taller Blanco Ediciones, 2022.

SANOJA HERNÁNDEZ, Jesús. **La mágica enfermedad y otros poemas.** Caracas: Monte Ávila Editores.

SANTAELLA, Juan Carlos. **Vitrales de Alejandría: antología poética - Grupo Eclepsidra.** Caracas: Eclepsidra, 1994.

SANTAELLA, Lúcia. Transcriar, transluzir, transluciferar: a teoria da tradução de Haroldo de Campos. En: **Céu acima: para um “tombeau” de Haroldo de Campos**, 2005, p. 221-232.

SANTIAGO, Silviano. El entre-lugar del discurso latinoamericano. **Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña**, p. 61-77. Brasil: Biblos, 2000.

SARACENI, Gina. **Casa de pisar duro.** Caracas: Fundación para la Cultura Urbana, 2013.

SARACENI, Gina. Daños colaterales I. **Kavrial.** Disponible en: <https://www.kavrial.com/danos-colaterales-i/>. Último acceso: 17/10/2022.

SARACENI, Gina. **En-obra. Antología de la poesía venezolana 1983-2008.** Caracas: Editorial Equinoccio, 2008.

SARACENI, Gina. Fallas en la máquina de habitar. Arquitectura, botánica, afecto en *Las horas claras* de Jacqueline Goldberg. **Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales**, n. 48, pp. 26-46, 2020. Disponible en: <https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/kipus/article/view/1581/1379>. Último acceso: 20/12/2020.

SARACENI, Gina. Flujos y contraflujos. Breve aproximación a la poesía venezolana actual. **Cuadernos Hispanoamericanos**, n. 753, pp. 49-56, 2013.

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

SARACENI, Gina. Tribu. **Revista POESIA**, 2021. Disponible en: <https://poesia.uc.edu.ve/tribu/>. Último acceso: 31/10/2024.

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

SCHÖN, Elizabeth. **Antología poética**. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1998.

SCHÖN, Elizabeth. **La granja bella de la casa**. Caracas: Grupo Editorial Eclepsidra 2003.

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

SILVA, Ludovico. **Teoría poética**. Caracas: Equinoccio, 2008.

SISKIND, Mariano. **Deseos cosmopolitas. Modernidad global y literatura mundial en América Latina**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2016.

SOLANES, José. **Los nombres del exilio**. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana, 1991.

SOTO ROMÁN, Carlos. El plagio del plagio. En: CUSSEN, Felipe; ALMONTE Carlos;

MELLER Allan (comp.). **Neoconceptualismo. Ensayos**. Delhi: Ediciones Sarak, 2014, p. 45-54.

SOUSA ALVES, Marco Antônio. **Uma genealogia do autor. A emergência e o funcionamento da autoria moderna**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2022.

SPERANZA, Graciela. **Atlas portátil de América Latina: Arte y ficciones errantes**. España: Anagrama, 2012.

STEINER, George. **Depois de Babel: questões de linguagem e tradução**. Traducción al portugués de Carlos Alberto Faraco. Curitiba: Editora UFPR, 2005.

STEVENS, Wallace. Tea at the Palaz of Hoon. **Poets.org**. Disponible en: <https://poets.org/poem/tea-palaz-hoon>. Último acceso: 31/10/2024.

STEVENS, Wallace. **O imperador do sorvete e outros poemas**. Traducción al portugués de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2017.

- STRAND, Mark. **Dark harbor: A poem**. Nueva York: Alfred A. Knopf, 2012.
- STRÉDEL RIVERA, Jhon. **Savia al mundo**. Caracas: Dcir Ediciones, 2018.
- STREPPONI, Blanca. **Diario de John Robertson**. Caracas: Editorial Pequeña Venecia, 1990.
- STREPPONI, Blanca. **Las vacas**. Caracas: Pequeña Venecia, 1995.
- SUCRE, Guillermo. **La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana**. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- TABAROVSKY, Damián. **Fantasma de la vanguardia**. Buenos Aires: Mardulce, 2018.
- TABAROVSKY, Damián. **Literatura de izquierda**. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2018.
- TERÁN, Ana Enriqueta. **Piedra de habla**. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho 2014.
- TSVETÁEVA, Marina. **O poeta e o tempo**. Traducción al portugués de Aurora Fornoni Bernardini. Minas Gerais: Áyiné, 2022.
- URIBE, Sara. **Antígona González**. Oaxaca de Juárez: Sur+, 2012.
- ÚSLAR PIETRI, Arturo. **Letras y hombres de Venezuela**. Caracas: Monte Ávila, 1995.
- VALLE, Gustavo. Laphrase, de Luis Moreno Villamediana. **Prodavinci**, 2013. Disponible en: <https://historico.prodavinci.com/2013/10/04/artes/laphrase-de-luis-moreno-villamediana-por-gustavo-valle/>. Último acceso: 31/10/2024.
- VENUTI, L. **Escândalos da tradução**. Brasil: Editora Unesp, 2020.
- VENUTI, Lawrence. **A invisibilidade do tradutor: uma história da tradução**. Brasil: Editora Unesp, 2021.
- VERA, Elena. **Flor y canto. 25 años de poesía venezolana**. Caracas: Academia de la Historia, 1985.
- VERA, Elena. La poesía venezolana escrita por mujeres en el siglo XX. **Letras**, n. 49, 1992. Disponible en: <http://historico.upel.edu.ve:81/revistas/index.php/letras/article/view/5991/3268>. Último acceso: 24/10/2024.
- VERDE AROCHA, Carmen. **Magdalena en Ginebra, La concubina y otras voces de fuego. Poesía reunida**. Santiago de Chile: LP5 Editora, 2022.

VERLEZZA SEBASTIANI, Alejandro. El fluir de Santos López. Prólogo a **Del fluir. Poemas escogidos Santos López**. España: Kalathos Editorial, 2016.

VERLEZZA SEBASTIANI, Alejandro. Guijarros, trazos, caminos. Disponible en: https://www.elnacional.com/papel-literario/guijarros-trazos-caminos_259275/. Último acceso: 11/11/2026. **Papel Literario**, 2018.

VERLEZZA SEBASTIANI, Alejandro. **Los hilos subterráneos**. Caracas: Grupo Editorial Eclepsidra, 2020.

VESTRINI, Miyó. **Todos los poemas**. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993.

VILLA-FORTE, Leonardo. **Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI**. Río de Janeiro: Relicário, coedición con PUC-Rio, 2019.

VILLA-FORTE, Leonardo. Poéticas de apropiación en la literatura brasileña contemporánea. **Revista POESIA**, 2020. Disponible en: <http://poesia.uc.edu.ve/poeticas-da-apropriacao-na-literatura-brasileira-contemporanea/>. Último acceso: 02/07/2020.

VON GOETHE, Johann Wolfgang. **Divã ocidentto-oriental**. Traducción al portugués de Daniel Martinescnen. São Paulo: Editora Estação Liberdade Editora, 2020.

WEINTRAUB, Scott. 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: <https://latinamericanliteraturetoday.org/es/2017/10/copy-original-problematics-juan-luis-martinezs-posthumous-works-scott-weintraub/>. Último acceso: 24/10/2024.

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

WIENKEN-GUTIÉRREZ, Geraldine. **El silencio es una bailarina**. Argentina: Alción Editora, 2021.

WITTNER, Laura. **Se vive y se traduce**. Buenos Aires: Editorial Entropía, 2021.

YANCE, Freddy. **Incienso de jazmín**. Santiago de Chile: LP5 Editora, 2019.

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

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

ZAMBRANO, Gregory. Delta poético de las autoras venezolanas de los noventa (Siglo XX). En: ZAMBRANO, Gregory (comp.), **Mujer: escritura, imaginario y sociedad en América Latina**, Universidad de Los Andes, Dirección de Cultura, Red Alfa, 2004, pp. 231-251.

ZAMBRANO, Gregory. **Una poética de la enfermedad: Salustio González Rincones y sus Trece sonetos con estrambote**. México: Ediciones fin de siglo, 2000.

ZAMBRANO, Gregory. Venezuela a contracorriente: poesía, resistencia y diáspora (una muestra). *Caravelle*, v. 117, 2021 Disponible en: <https://journals.openedition.org/caravelle/11364>. Último acceso: 23/10/2024.

ZAMBRANO, Omar. “Omar Zambrano sobre la hiperinflación en Venezuela”. [Entrevista concedida a Víctor Salmerón]. En: **Prodavinci**, 4 de diciembre de 2017. Disponible en: <https://prodavinci.com/omar-zambrano-sobre-la-hiperinflacion-en-venezuela/>. Último acceso: 31/10/2024.

ZAPATA CASTILLO, Rafael. La poesía como custodia: el impulso elegíaco en *Todos han muerto*. En: MARTA SOSA, Joaquín (coord.). **Aproximación al canon de la poesía venezolana**. Caracas: Equinoccio, 2013.

ZAPATA CASTILLO, Rafael. **Poesía reunida 1984-2008**. Caracas: Oscar Todtmann Editores, 2023.