

Montaje, memoria, escritura: textos apropiados en la poesía chilena reciente

Fernando Pérez Villalón
(Universidad Alberto Hurtado, Chile)¹

Resumen: El presente ensayo propone un panorama parcial del trabajo con textos apropiados en la poesía chilena reciente, cuestionando en primer lugar la adscripción de estas prácticas a la categoría de lo conceptual, para luego proponer una breve genealogía de este procedimiento, y finalmente detenerse con mayor detalle en algunas obras específicas. Intentaré articular esta revisión panorámica, sin pretensiones de exhaustividad, con una reflexión sobre el montaje como estrategia literaria y su relación con la memoria, la política y las características del lenguaje como medio multidimensional en diálogo constante con otros.

Palabras clave: Textos encontrados, Conceptualismo, Poesía chilena.

Abstract: The present essay proposes an incomplete survey of the work with appropriated texts in recent Chilean poetry, questioning its adscription to the category of conceptualism. It then proposes a brief genealogy of this procedure before examining a few specific works in more detail. This non-exhaustive review will attempt to articulate a reflection on montage as a literary strategy in its relationship with memory, politics and the characteristics of language as a multidimensional medium in constant dialogue with other media.

Keywords: Found texts, Conceptualism, Chilean Poetry.

Recibido: 24 de setiembre. Aceptado: 24 de noviembre.

1. Fernando Pérez Villalón (fperez@uahurtado.cl) es Doctor en Literatura Comparada por la Universidad de Nueva York y académico de la Universidad Alberto Hurtado, donde actualmente dirige el Departamento de Arte. Ha publicado numerosos ensayos críticos y académicos sobre diversos temas, varios libros de poemas y libros objeto, una colección de traducciones de poesía china clásica (*Escrito en el aire*, 2013), el ensayo *La imagen inquieta: Juan Downey y Raúl Ruiz en contrapunto* (2016) y el libro de relatos *Variaciones* (2021). Forma parte del proyecto de poesía y música "Orquesta de poetas", con el que produjo los libros-disco *Declaración de principios* (2014) y *Todos instrumentos* (2019).

I

La invitación a contribuir a este dossier propone reflexionar sobre los “derroteros y balances del conceptualismo literario”, entendido como la literatura producida con procedimientos como la utilización de textos encontrados o generados por medio de reglas, lo que tendría por efecto que “las obras así concebidas antes que en el resultado estético, se focalizan en la preeminencia de la idea (en el ‘concepto’) que está en la base de su creación.” Me parece que la noción de “conceptualismo” como se la utiliza aquí no solo es inexacta sino que tiende a confundir más que clarificar las cosas al oponer efecto estético a idea o concepto y situar a este último como motor de la obra. Obviamente, puede haber poesía hecha a partir de ideas en estilos muy diversos sin ser necesariamente conceptual, y por otra parte a veces la llamada poesía conceptual sí está muy preocupada del “resultado estético”, aunque este sea muy distinto del que solemos esperar de una obra literaria. Por otra parte, y en esto remitiría a la *Crítica de la facultad de juzgar* kantiana, no creo que ninguna obra pueda agotarse en uno ni varios conceptos que la abarquen por completo: de haberla, una obra así sería pobrísima. Lo que nos atrae en una obra es justamente la imposibilidad de reducirla por completo a un conocimiento conceptual. Por último, la literatura y el arte, cuando valen la pena, nunca son meramente conceptuales, sino que nos afectan a nivel afectivo, visceral, sensorial, político, lo quieran o no, incluso cuando intentan neutralizar su impacto en esos niveles.

Me parece sospechosa, por otra parte, la genealogía que propone este dossier, con un supuesto “origen anglosajón” del conceptualismo seguido por una globalización de esta literatura. Este modo de abordaje subsume una amplia variedad de prácticas situándolas como ecos o precedentes de la escuela conocida como “Conceptual Writing” en el ámbito anglosajón. Si la utilización de la denominación “escritura conceptual” es problemática ya en su contexto original, su utilización para el resto del mundo me parece abusiva. Hacer hoy la historia de los conceptualistas que lo eran o lo son sin saberlo es poner la carreta antes de los bueyes, por lo que propondría que la etiqueta se reserve a quienes se autodenominan así y que busquemos otro nombre menos cargado para el fenómeno que aquí se aborda. Habría que tener cuidado además con convertir la escuela del Conceptual Writing en un “ismo” más al traducirla como “conceptualismo”, en un momento en que las vanguardias históricas están cumpliendo un siglo de antigüedad, un siglo que nos debería haber enseñado a ser cautos con sus modos de pensar la obra de arte en relación con la praxis, la historia y la tradición.

A pesar de estos peros, me parece oportuno y urgente el llamado a reflexionar sobre el conjunto de fenómenos que este dossier propone considerar. En este ensayo revisaré algunos ejemplos de la producción chilena reciente de textos que trabajan con escrituras apropiadas o encontradas, por así decirlo autores que no escriben sino que

copian, transcriben, transformando lo que toman al recontextualizarlo. Intentaré articular esta revisión panorámica, sin pretensiones de exhaustividad, con una reflexión sobre el montaje como estrategia literaria y su relación con la memoria, la política y las características del lenguaje como medio multidimensional en diálogo constante con otros.

¿Cómo llamar a estas prácticas que redefinen los límites del campo literario? En otros trabajos sobre poesía experimental reciente he propuesto la denominación de “poesía en expansión” para denominar los modos en que esta escritura amplía e interroga el lenguaje como medio, haciéndose cargo de todas sus dimensiones.² Ezra Pound propuso famosamente pensar las características del lenguaje como medio en tres niveles: visual (fanopoeia), sonoro (melopoeia) y semántico (logopoeia). Se podría pensar que la definición antes citada del conceptualismo lo inscribe en la tercera área, la logopoeia, que en la definición de Pound abarca el campo de la ironía, la cita cuyo sentido se modifica, la atención hacia los giros peculiares del lenguaje y la carga que adquieren en distintos contextos. La noción de poesía en expansión, en cambio, propone hacerse cargo del entrelazamiento de esos tres niveles, que los poetas concretos brasileños denominaban “verbivocovisual”.

A diferencia de quienes estudian la poesía visual o sonora como campos autónomos, esta propuesta intenta comprender sus relaciones como posibilidades intrínsecas al trabajo con el lenguaje como medio. Otra particularidad de la noción de “poesía en expansión” es que permite hacerse cargo de las producciones y prácticas que se inscriben en una zona fronteriza entre la poesía y lo que no lo es. La poesía en expansión no se atrinchera en la fortaleza literaria, sino que necesariamente se hace cargo de su indefinición y de su indiferenciación con otras formas de arte. Por otro lado, me parece importante sumar a los ya propuestos por Pound otros dos niveles más, que él no consideró y que se han vuelto relevantes para las poéticas contemporáneas: las dimensiones performáticas y objetuales, la puesta en escena y el trabajo con los soportes materiales de la palabra escrita.

II

Sin intentar un panorama exhaustivo, me parece importante señalar algunos antecedentes del trabajo con texto encontrado en el campo literario chileno: sin duda se hace necesario mencionar el *Quebrantahuesos*, un conjunto de collages humorísticos de frases extraídas de la prensa por Nicanor Parra junto a Enrique Lihn, Alejandro Jo-

2. “Poesía en expansión” fue el título de una exposición en el Museo de Bellas Artes curada por Paula Honorato con mi asesoría, en la que se exhibieron obras en formatos híbridos que combinaban lo sonoro, lo visual, lo objetual y performático. Una publicación que recoge los textos críticos y algunas imágenes de dicha muestra puede encontrarse en www.mnba.gob.cl/publicaciones/librillo-exposicion-poesia-en-expansion

dorowsky, Luis Oyarzún, Roberto Humeres, Jorge Sanhueza y Jorge Berti, publicado inicialmente en 1952 el Paseo Ahumada y recuperado luego en la revista *Manuscritos* en 1975.³ Nicanor Parra trabajó en toda su obra con frases hechas y lugares comunes de la lengua, pero sin renunciar a una fuerte carga autoral y a un tono muy reconocible como propio. El mismo Ronald Kay, que recuperó el *Quebrantahuesos* en *Manuscritos*, trabaja en sus *Variaciones ornamentales* (1979) con procedimientos de montaje de textos encontrados en la prensa.

En su autoeditado y relativamente poco conocido *Derechos de autor* (1981), Enrique Lihn (1929-1988) utiliza la fotocopia para producir una voluminosa compilación de textos propios y ajenos, que el propio autor describió como una “olla podrida”: “Por razones que quizá digan razón con lo que llevo dicho, publico ahora *Derechos de autor*, de mi propio peculio y con estas manos (...). No se trata, en propiedad, el libro de un autor, aunque mi nombre, efigie y escritura se reiteren en él, incesantemente, como un tam-tam; se trata de un despliegue de egotismo, que el autor invoca como sus derechos.” (s/p)⁴ Este curioso “no libro” opera como una crítica al campo cultural y editorial de los 80 en Chile y como un anticipo de las prácticas de autogestión que se han ido instalando recientemente como resistencia a la homogeneidad de las prácticas editoriales comerciales.

Juan Luis Martínez (1942-1993) es sin duda uno de los maestros de la apropiación, ya sea en las páginas de *La nueva novela* (1977), repleta de citas y alusiones visuales y verbales, o en su obra póstuma, que incluye un conjunto de poemas traducidos del francés de un autor homónimo y que fueron publicados como suyos en *Poemas del otro* (2003), así como un libro producido por completo a partir de fotocopias de textos ajenos, *El poeta anónimo* (2013). Es importante mencionar, por último, el caso algo menos conocido de Jorge Torres, quien en *Poemas encontrados y otros pretextos* (1991), trabaja con reproducciones de recortes de la prensa.

Descontando el antecedente remoto del *Quebrantahuesos* (cuya resonancia mayor se dio en el contexto de su publicación en *Manuscritos* en 1975) es notable constatar la coincidencia de los años de la dictadura militar en Chile (1973-1989) con estas búsquedas de anulación de la autoría original. Ello no solo se debe a la resonancia local de teorías que criticaban la noción de autor (como las de Barthes, Benjamin y Foucault) o a la influencia de las neovanguardias a nivel internacional, sino que tiene que ver también con la búsqueda de un modo coherente de posicionamiento frente a un contexto que confrontaba a los creadores a la censura, la amenaza de cárcel, exilio e incluso desapa-

3. Para más información sobre la revista *Manuscritos*, ver César Zamorano Díaz “Revista *Manuscritos*: nuevas formas de resistencia durante la Dictadura chilena”.

4. Para una discusión más extensa, ver “*Derechos de autor*, el no libro de Enrique Lihn”, de Juan Zapata Gacitúa y Mariela Fuentes Leal.

rición. No es de extrañar entonces que, en un gesto paradójico, varios escritores optaran por volverse invisibles, ausentes, crípticos o taciturnos.⁵ Sus procedimientos de trabajo con materiales encontrados tienen importantes paralelos con la producción de artes visuales de la época (por ejemplo el trabajo de Eugenio Dittborn), con la que varios de ellos dialogaban estrechamente, y también en el campo de la música popular, con el caso del grupo Electrodomésticos (que trabajaba ampliamente con *samples* de voces).

Es interesante constatar que estos gestos de “escritura no creativa” (para retomar la expresión de Kenneth Goldsmith),⁶ de trabajo con textos apropiados a través de procedimientos de reproducción fotomecánica, han regresado con bastante frecuencia en los últimos 20 años, en un contexto marcado por la fuerte presencia de los medios digitales y, en la política, por una creciente disconformidad con el modelo neoliberal heredado de la dictadura y con el proceso de transición hacia la democracia. Si durante la dictadura el mimeógrafo, la impresión barata en papel roneo y la fotocopia eran parte esencial de la estética de la resistencia, en el nuevo milenio es indudable que las herramientas digitales de procesamiento y transmisión de información (texto, imagen, sonido), en particular Internet, son un entorno que fomenta la circulación intermedial, complejiza nuestra idea de autoría, fomenta una cultura del “copy paste” (copiar y pegar) y tiende a privilegiar la desmaterialización de la producción artística (aunque paradójicamente hay casos en los que se produce el gesto opuesto de una revalorización de la materia y de lo artesanal).⁷

En este campo más reciente, es imposible no mencionar el caso de Carlos Cociña, quien en libros como *Plagio del afecto* (2009) produce textos muy sutiles a partir del modelo de textos científicos reescritos hasta volverse irreconocibles. También Jaime Huenún ha trabajado con textos apropiados, por ejemplo en *Reducciones* (2012), que en un gesto que dialoga con la tradición de Pound y Cardenal se apropia de documentos históricos en torno a la historia del pueblo mapuche. Jaime Pinos, en diversas obras desde *Criminal* (2003) hasta *Documental* (2018), trabaja con materiales extraídos de la contingencia noticiosa, en general incluyéndolos como parte de un registro lírico más amplio. Gloria Dünkler ha incorporado también documentos de archivos históricos en varios de sus textos, en particular el libro *Yatagán* (2018).

5. Ver, sobre este tema, el texto de Adriana Valdés “Escritura y silenciamiento”, en *Composición de lugar*.

6. Si bien la analogía con la propuesta de “escritura no creativa” de Goldsmith, en el libro del mismo título, o con la formulación de Perloff en *Unoriginal Genius* es atractiva, no se deben olvidar las diferencias: el gesto de Goldsmith (y toda la práctica del Conceptual Writing) se carga de sentido en un campo cultural fuertemente marcado por los programas académicos de “escritura creativa” (en los que trabaja el propio Goldsmith), institución prácticamente inexistente hasta hace poco en Chile (a excepción de los programas que imparte la Universidad Diego Portales y recientemente un diplomado en la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso).

7. Sobre este tema, ver el libro *Narrativas y poéticas digitales en América Latina. Producción literaria en el capitalismo internacional*, de Carolina Gainza.

Soledad Fariña, en cambio, en *Todo está vivo y es inmundado* (2013) propone el ejercicio de extraer por condensación un poema de temple mallarmeano de la novela de Clarice Lispector *La pasión según G.H.*, de la que leemos frases reordenadas en tipografías de distinto tamaño y cuyo origen sería irreconocible si no fuera por el texto de la contraportada que nos indica su procedencia. Yo mismo, en el libro-objeto *30ytantos*, trabajé a partir del ensamblaje de un poema en prosa de autoría propia con fragmentos de una novela de ciencia ficción escrita por mí mismo cuando niño y fragmentos extraídos del libro *El siglo XXI*, escrito en 1979 por Manuel Lloris para la Biblioteca Salvat de Grandes Temas.

Un caso curioso por la coincidencia de nombre, aunque no tanto de fondo, con el movimiento de la escritura conceptual, es la antología *Neoconceptualismo. El secuestro del origen* (2001), de Carlos Almonte y Alan Meller, quienes proponen un amplio abanico de escrituras realizadas a partir de textos ajenos, incluyendo narrativa, poesía, teatro y manifiestos. Es interesante constatar que en este caso, que ha tenido poca resonancia crítica, los autores presentan su trabajo como un juego literario destinado a superar el bloqueo creativo. A diferencia de muchas de las obras más famosas del Conceptual Writing, sus textos toman como punto de partida materiales provenientes del campo de la literatura, y los textos que resultan de sus procesos de “plagio” se inscriben en las coordenadas de sus géneros tradicionales. Su libro es un buen ejemplo no sólo de que los procedimientos vanguardistas no transitan necesariamente en sucesión lineal de norte a sur, sino que se desarrollaron paralelamente, y de que procedimientos parecidos pueden estar al servicio de proyectos literarios muy diversos. Podrían mencionarse varios casos más de trabajo con textos apropiados en Martín Gubbins, Federico Eisner, Felipe Cussen y Gonzalo Henríquez, pero no tengo tiempo de comentarlos en mayor detalle aquí.

En su trabajo sobre la adaptación de los procedimientos musicales del *sampling* y *remix* a la literatura, el investigador y escritor Felipe Cussen ofrece un amplio panorama de diversos usos de estas técnicas de apropiación, que propone pensar como prácticas que ponen en crisis nuestra relación habitual con la literatura a través de la legibilidad y su consecuencia, la inteligibilidad, normalmente con independencia del soporte utilizado:

Usualmente consideramos que en la literatura el soporte material es secundario, reemplazable o desechable: podemos leer una misma novela en una edición de lujo o en una de bolsillo y la esencia de las ideas, conceptos, mensajes o emociones que portan esas palabras sería esencialmente la misma. Pero en estos casos no. Estas obras nos desafían porque nos obligan a considerar el cuerpo visual o sonoro de las letras como su cualidad más significativa, más allá de su contenido semántico. (22)

Las obras literarias que incorporan fragmentos apropiados conservando sus características visuales y/o sonoras originales, por otra parte, nos plantearían el problema de cómo definir los límites de lo literario. Estas obras serían también, en mi opinión, un

caso que complica la definición de la escritura conceptual, ya que en ellas muchas veces el sentido (la idea) se vuelve inaccesible o irrelevante y nos encontramos con fragmentos de lenguaje cuyos aspectos materiales y formales son más importantes que su capacidad comunicativa. Esto ocurre, por ejemplo, cuando Juan Luis Martínez incorpora a *La nueva novela* una página escrita en caracteres chinos que la mayoría de sus lectores eran incapaces de descifrar, pero que la mayoría suponía de carácter literario, mientras se trataba en realidad de un extracto de un diccionario monolingüe.⁸

Yo mismo, en un texto sobre el uso de la apropiación en los autores brasileños Oswald de Andrade y Augusto de Campos, propuse la idea del autor como coleccionista, en diálogo con la noción benjaminiana del autor como productor.⁹ En ese caso, argumentaba que se trata de autores que operan de manera similar a lo que Claude Lévi-Strauss llamaba “bricolaje” en su descripción del pensamiento mítico, uniendo fragmentos de lenguaje preexistentes para producir nuevas combinaciones. Otro modo de abordar esta estrategia sería la noción de montaje: proveniente de la producción industrial (“línea de montaje”) y fundamental como procedimiento en el cine, se trata de una técnica fundamental para las vanguardias históricas¹⁰ y para el pensamiento crítico en el curso del siglo XX. Me interesaría pensar aquí, entonces, las posibilidades del autor como montajista, a partir de un caso específico.

IV

Sin duda un autor que ha trabajado de manera sostenida y ejemplarmente rigurosa los procedimientos del texto encontrado, apropiado y recontextualizado es Carlos Soto Román (1977). Ya en obras suyas tempranas como *Haiku minero* (2007) y *Cambio y fuera* (2009) aparece, junto a un registro más lírico que explora experiencias cotidianas, con una voz que todavía se busca a sí misma, un interés en una poesía que le deje espacio a la contingencia política, a los documentos de archivo, a lo periodístico y prosaico. No es casualidad que las citas insertas en el flujo de anotaciones en libretas de las que se compone *Cambio y fuera* provengan del diario *Veneno de escorpión azul*, de Gonzalo Millán, una figura clave en la incorporación de un registro objetivista en la poesía chilena joven. En *Haiku minero*, por otra parte, tal como en el título del libro, hay un ensamblaje que tensiona lo lírico de un verso que explora el paisaje interior del sujeto con la prosa noticiosa que informa del avance de los hechos en la tragedia de tres mineros sepultados vivos cerca de Andacollo en 1999.

8. Existe una amplia bibliografía teórica sobre Juan Luis Martínez, en la que se podría destacar los trabajos de Scott Weintraub, Jorge Polanco, Zenaida Suárez, Matías Ayala y el libro *Martínez total*, editado por Fernández Biggs y Marcelo Rioseco.

9. “Antropofagia, bricolage, collage: Oswald de Andrade, Augusto de Campos and the autor as collector”, en María Mercedes Andrade (ed.), *Collecting from the Margins. Material Culture in a Latin American Context* (Lewisburg: Bucknell UP, 2016).

10. Ver Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, cap. 3.

Si en estas primeras tentativas se advierte todavía cierta vacilación en los procedimientos y el registro, no puede decirse lo mismo de las publicaciones siguientes de Soto Román: *Chile Project* (2013) y *11* (2017) son dos libros que exploran con cuidado, lucidez y determinación la memoria histórica reciente a partir de procedimientos de montaje de documentos de archivo. Ambos libros bien podrían ser calificados de conceptualistas, y de hecho Carlos Soto tuvo un contacto cercano y sostenido con integrantes del movimiento del Conceptual Writing norteamericano, pero también podrían perfectamente considerarse libros de artista o libros-objeto, así como poesía visual, y de hecho ambos poseen también versiones sonoras, audiovisuales, y performáticas.

Chile Project: [Re-Classified] (2013) existe en diversos formatos: originalmente se publicó en versión electrónica en Gauss pdf, una editorial basada en Brooklyn dedicada a la difusión de textos en ese formato (aunque también produce libros impresos). La edición en papel fue llevada a cabo por Libros del Pez Espiral el 2016, en la forma de un sobre de cartulina negra que funciona como portada, y reproduce uno de los documentos del interior en color plateado, agregando el título de la obra, nombre del autor y logo de la editorial, sin más información de la publicación. El sobre contiene 23 páginas un poco más pequeñas que el tamaño carta, impresas por ambos lados con reproducciones “intervenidas – a través de procedimientos de tachadura y borradura – de documentos desclasificados por la CIA durante el año 2000, relacionados con la intervención norteamericana en apoyo del golpe de estado de Pinochet.” (www.naranjapublicaciones.com/producto/chile-project-carlos-soto-roman/).

Tomo esta explicación del sitio de Naranja Publicaciones, que distribuye el libro, pero en su publicación original el texto carece de cualquier explicación o advertencia sobre el origen de los textos o el procedimiento utilizado para componerlo, por lo que la tarea de sobreponerse a la perplejidad inicial queda en manos del lector, quien se adentra en una maraña de documentos en inglés repletos de tachaduras, varios de ellos con un timbre que indica que el 2000 se aprobó su liberación (parcial, ya que gran parte de la información ha sido borrada antes de difundirlos).

La intervención de Carlos Soto no consiste en intentar sobreponerse a esta censura sino en acentuarla hasta el absurdo, borrando con líquido corrector blanco parte de los textos que sí se daban a leer. Es interesante notar que este gesto se vuelve literalmente invisible en la edición en papel, dado que la impresión no permite percibirlo, mientras que en el pdf, por la alta calidad del escaneado, sí se ve la diferencia entre el blanco del papel y las zonas borradas con líquido corrector, que se oponen al tachado en negro de los documentos originales. Este libro es un caso de entre varias obras de poesía experimental chilena reciente que existen en versiones digitales descargables de manera gratuita y en publicaciones impresas con características de libro de artista.

En una reseña de esta obra, Isidora Sims la compara a un palimpsesto por sus múltiples niveles de huellas de inscripciones sucesivas. Se trata, escribe, de

una obra eminentemente visual que a través de su soporte (hojas contenidas en un sobre) pone en juego lo visible y lo invisible, lo censurado y lo permitido, lo blanco y lo negro. Lo que queda entre estos contrastes se mantiene como residuo de lo que no fue eliminado, se establece como huellas de lo que fue el primer documento (tal como fue encontrado por Soto Román) y sienta las bases de lo que será luego el libro. Lo que el poeta decide dejar, entonces, son restos de un lenguaje burocrático (rayas, símbolos y series de números manuscritos, números de páginas, timbres, tablas vacías) que, en realidad, no dicen nada y permean la obra de un aire absurdo. (<https://letrasenlinea.uahurtado.cl/lo-borrado-lo-visible-y-lo-que-resta-chile-project-re-classified-como-palimpsesto/>)

Recientemente esta obra que denuncia la censura apareció en una nueva versión, el video *Borradura*, elaborado para el Festival Erase! (<https://erase.artdel.net/borradura/>), en el que se presentan varios trabajos vinculados a la “poética y política de la borradura”. En el video, realizado en colaboración con Camila Estrella y Bárbara Oettinger, se combinan imágenes de las páginas de *Chile Project* con la lectura de un texto a varias voces en inglés y castellano y las imágenes de varios actos de tachado, raspado y restitución de la visibilidad de un texto especialmente elaborado para la ocasión. Como observa perspicazmente Bruno Ministro en un texto crítico que acompaña el video, las palabras borradas se hacen más presentes que nunca en su ausencia, en la imposibilidad de acceder a ellas que produce la censura.

Chile Project inaugura un trabajo riguroso sobre las dificultades de la memoria política chilena que culminará en su siguiente obra, *11*, del 2017. Esta obra es un volumen compacto, áspero al tacto, encuadernado en cartulina negra opaca y con el título y nombre del autor impresos en serigrafía en la portada. Como consta en su colofón, el libro está compuesto íntegramente a partir de “material de audio y texto, encontrados en documentales, entrevistas, artículos y otros documentos de diversa índole” (s/p).

En el caso de este libro no se da el contrapunto entre una voz más lírica y un registro objetivo, sino que el volumen completo se construye a partir de la acumulación de documentos. Es un gesto que se encuentra en las antípodas del *Canto a su amor desaparecido* (1985) de Raúl Zurita, un texto clave como lectura formativa para nuestra generación que explora el tema del terrorismo de estado durante la dictadura y el duelo por los detenidos desaparecidos en clave elegíaca, con tono marcado por el *pathos* de una voz que se deshace en el dolor y al mismo tiempo fluye atravesada por la esperanza, la confianza en un amor que sobrevive a todos los tormentos y permite hablar desde un nosotros, un nosotros que canta pese a todos los pesares. A ese registro, Soto Román le

opone una total sobriedad, un distanciamiento implacable de tipo brechtiano, que evita todo tipo de catarsis para confrontarnos a los hechos al desnudo.

Extrañamente, esta falta de emocionalidad y de posicionamiento político explícito lo emparentan a un libro muy distinto, *Apuntes para una historia de la dictadura cívico-militar*, de Juan Cristóbal Romero, una colección de observaciones históricas que alternan lo nimio y lo estremecedor, lo trivial con lo tremendo. El trabajo de Soto Román podría compararse también con el libro *Arte marcial* (1987), de Bruno Vidal, por el modo en que le deja espacio a la voz de la represión armada militar sin enmarcarla, comentarla o criticarla, a través de certificados y declaraciones oficiales de gobierno. El libro incluye también listas de nombres y lugares, fragmentos de testimonios de torturados, fórmulas y diagramas químicos y siglas. En este caso los documentos no parecen estar intervenidos, salvo por el hecho de haber sido transcritos y traspasados a una tipografía homogénea que borra su singularidad material (a diferencia de *Chile Project*, que trabaja con facsímiles de los documentos) y por el gesto de extraer fragmentos de ellos para presentarlos en un orden dado por las páginas del libro. Hay también documentos incompletos, en los que el gesto de borrar parte de la información la vuelve más elocuente de lo que sería su presentación, tal como en *Chile Project*. Ambas obras comunican en gran parte a través de lo tácito, lo borrado, lo no dicho, como señala Scott Weintraub en una perspicaz lectura.¹¹ Tal como en el caso del *Libro de los pasajes* de Walter Benjamin, como él mismo explica en el Convoluto N son obras compuestas según el método del montaje literario, obras que no afirman nada sino que se limitan a mostrar, a presentar.

Ahora bien, si la impresión que provoca *11* en una lectura solitaria es la de cierta distancia, frialdad y objetivismo, esta sensación se ve radicalmente transformada en la versión en vivo de esta obra, en el proyecto Radio Magallanes, integrado por el propio Carlos Soto Román, su hijo el músico Juan Diego Soto y los poetas y músicos Pablo Fante y Gonzalo Henríquez (conocidos también por su trabajo en la Orquesta de Poetas y en González y los asistentes, respectivamente). Radio Magallanes es la lectura en vivo, con acompañamiento musical y audiovisual, de una selección de textos de *11*: escuchar el libro en la voz de su autor intensificada por las guitarras y bajo eléctricos, los registros de sonido e imagen, es una experiencia estremecedora, comparable curiosamente a la intensidad que transmiten las presentaciones en vivo de Zurita con González y los asistentes. Radio Magallanes, cuyo nombre proviene de la última radio por la que se transmitió la voz del presidente Allende antes de su suicidio, existe como performance en vivo, disponible en youtube en registros del Museo de la Memoria y el Festival PM, pero a su vez está en el origen de un nuevo libro que mezcla los textos originales con el material visual utilizado en vivo, con un postfacio crítico de Reynaldo Jiménez, quien agudamente

11. "Narrating (The Other 9/) 11: The Poetics of Carlos Soto Román", en www.asymptotejournal.com/blog/2019/01/03/narrating-the-other-9-11-the-poetics-of-carlos-soto-roman/

pone el dedo en la tensión que genera esta obra entre el carácter fáctico del desocultamiento documental y el sensacionismo de la performance. Tanto en este caso como en el de *Chile Project*, me parece fundamental atender a la manera en que una obra transita por diversos medios transformándose en el proceso y cargándose de sentidos, afectos y efectos diversos. Se trata claramente de una poesía en expansión transmedial, que parte del lenguaje y sus propiedades para explorar las posibilidades de medios audiovisuales difundidos por plataformas digitales.

Para retomar la comparación con la poesía conceptual, en muchos casos los textos apropiados por ésta son deliberadamente insulsos e irrelevantes hasta la insignificancia: el ejemplo más obvio es *American Trilogy* de Goldsmith, que incluye transcripciones del pronóstico del tiempo, reportes del tráfico y transmisiones radiales de encuentros deportivos, en un gesto que puede pensarse como pérdida de la potencia y el prestigio que los procedimientos de la cita y el collage (normalmente de textos clave del ámbito de la alta cultura) adquirirían en la poética de modernistas como Pound y Eliot, pero también puede verse en una tradición ligada a la poética de Cage, como la búsqueda de un vaciamiento de sentido por acumulación que pudiera llevar a algún tipo de iluminación budista. Cuando la poesía conceptual norteamericana ha trabajado con textos políticamente más cargados, normalmente se ha encontrado con una reacción crítica adversa. El caso más célebre es la lectura por parte de Goldsmith del informe de autopsia de Michael Brown, que fue considerado por muchos una apropiación abusiva, una falta de respeto y un gesto políticamente torpe.

Es interesante constatar que este tipo de reacción adversa no se ha dado en el caso de los libros de Soto Román. Me pregunto si ello se debe al cuidado con el que recoge y dispone los materiales con los que arma sus obras, a las particularidades del contexto chileno y latinoamericano (en el que su gesto es menos moralmente ambiguo que el de Goldsmith y no puede en ningún caso leerse como cómplice de la dictadura) o al lugar que ocupa la poesía experimental en nuestra sociedad, mucho menos institucional y prestigioso que el que tiene en el campo norteamericano (en el que Goldsmith, por ejemplo, ha sido invitado a leer a la Casa Blanca).¹² ¿Cuáles son los límites de lo que podemos tomar como punto de partida para un poema? ¿Qué aporta a la memoria histórica el trabajo poético con documentos montados? ¿Existe una ética que ponga límites a los procedimientos de apropiación o todo está permitido en nombre de la exploración artística? ¿Cuál es la frontera entre la explotación de las víctimas y la activación respetuosa de la memoria? Estas son algunas de las potentes preguntas que pone sobre la mesa el trabajo de Soto Román, y que recién estamos empezando a debatir.

12. Elijo ejemplos de la obra de Goldsmith por tratarse de los casos más famosos, pero sería interesante continuar la comparación proponiendo diálogos de la obra de Soto Román con autores algo menos conocidos del Conceptual Writing, con los que tal vez podrían encontrarse vínculos muy interesantes.

IV

En años recientes hemos asistido a un auge de las publicaciones experimentales que cuestionan el libro como medio, tanto desde el campo de las artes visuales como de la literatura, muchas veces en gestos que difuminan las fronteras entre unos y otros y que también poseen dimensiones performáticas, sonoras o audiovisuales. Fernanda Aránguiz reunió un muestrario de algunas de estos trabajos en el libro colectivo *Publicar*, aparecido el 2021. Ella misma, formada en el campo de las artes visuales, tiene una producción sostenida en el ámbito del libro de artista, muchas veces trabajando con textos ajenos o propios modificados de modos diversos (borrados, fragmentados, reensamblados), por ejemplo en *Algún día de la vida* (2017), *La nada o el infinito* (2016) y *Lo real y lo posible* (2021).

El colectivo bipersonal Naranja Publicaciones, muy activo en el campo del libro de artista, publicó el 2021 la obra *El ensueño poético, al contrario...*, de Sebastián Arancibia, uno de sus integrantes. Se trata de un libro que reproduce página tras página una cita de la *Poética del espacio* del pensador francés Gaston Bachelard acerca de la imagen de una ventana encendida en la noche como visión poética del aislamiento, contraponiéndola a reproducciones de fotografías de casas, en un gesto que se carga de sentido en el contexto del confinamiento domiciliario impuesto por la crisis sanitaria. La artista María Luisa Portuondo publicó el 2020 el libro en tres tomos *Demanda pública* (disponible para descarga en www.naranjapublicaciones.com/demanda-publica/), que recoge más de 1.800 demandas ciudadanas recopiladas en espacios de protesta para hacérselas llegar al Poder Ejecutivo.

Estos ejemplos muestran la vigencia y el potencial del trabajo con texto apropiado. Me gustaría cerrar con el comentario de un último ejemplo: *El lenguaje es un arma de largo alcance*, publicado por Libros del Pez Espiral el 2020, tiene la particularidad de no tener autor que aparezca como tal al exterior del libro, en cuyas tapas de cartulina negra figura solo el título impreso en blanco algo traslúcido junto a las líneas que citan la figura de la bandera chilena negra que figuró de manera prominente en el estallido social del 2019. El texto del libro es una recopilación de rayados callejeros recolectados por Flavio Dalmazzo, quien aparece en los créditos editoriales con esa función, en Santiago y Valparaíso entre el 18 de octubre de 2019 y el 18 de febrero 2020. A modo de introducción, el libro se abre con cuatro epígrafes de Roland Barthes, Walter Benjamin, Ana Tijoux y Rodolfo Walsh, quienes sí aparecen en su condición de autores. Las citas enmarcan como peritexto el cuerpo del libro, consistente en 103 páginas de textos encontrados en la calle más un epígrafe que, luego de explicar el origen y proceso de recopilación de los rayados en “cuatro meses de callejeo entre Santiago y Valparaíso” (115), explica que el libro surge como proyecto en el momento en que, el 19 de febrero,

se borraron los rayados del frontis del Centro Cultural Gabriela Mistral en un gesto al que muchos reaccionaron adversamente: “Tal hito marca el fin de este registro. Contra el gris, contra el plomo, contra el blanqueamiento. Contra el olvido. Un hervidero de escrituras, un sinfín de voces aullando: atisbo momentáneo, retaza de este inmenso poema colectivo que escribimos y seguimos escribiendo” (115).

Nada dice el colofón sobre el proceso de montaje de las escrituras encontradas, ni sobre el orden que se les fue dando. Queda clara la intención del libro de oponerse a la borradura, al olvido, a la censura, pero por otro lado se da en él la paradoja de que al entrar al espacio del libro, y por tanto de la “ciudad letrada”, la escritura callejera pierde muchas de sus propiedades esenciales: el vínculo a un lugar específico que funciona como soporte de la escritura, en relación con un entorno urbano público, la caligrafía colorida y desprolija o virtuosa que la distingue como traza de un cuerpo singular. Al mismo tiempo que la página reemplaza el muro y una tipografía homogénea sustituye a la pluralidad de escrituras, el editor pone puntos entre cada enunciado para facilitar la lectura, pero también segmentando lo que podría pensarse como un flujo ininterrumpido (la escritura callejera, como la escritura de la Antigüedad, en principio carece de signos de puntuación). El libro no tiene por qué leerse en el orden en que está impreso, y de hecho es un libro que se hace difícil leer de corrido por la cantidad de contenidos y la ausencia de todo tipo de relato o secuencia formal. Al recorrer sus páginas, por otra parte, quienes vivimos esos meses de la historia chilena recordamos las consignas, reconocemos rayados recurrentes con los que también nos encontramos, caminando. Son rayados en los que predomina fuertemente la indignación, la rabia, pero en los que también hay humor delirante, absurdo, y en los que pese a la diversidad de demandas y lugares de enunciación se genera un nosotros, un nosotrxs, una voz colectiva hecha de muchas voces singulares, una poesía polifónica y dialógica cuya unidad no está dada por la existencia de una comunidad preexistente como el pueblo entendido a la manera de la izquierda de los años 60, sino que se produce en el mismo acto de habla e insurgencia.

Este es un libro que sintetiza bien las posibilidades y las limitaciones del montaje de textos apropiados como procedimiento estético y político. En síntesis, me parece que el estudio de este tipo de obras en el contexto chileno no debiera reducirlo a la etiqueta de “conceptualista” sino comprenderlo en contraste comparativo con otras prácticas equivalentes, pero muy diversas, en otros contextos como el norteamericano o europeo, pero también otras culturas periféricas latinoamericanas y eventualmente de otros continentes. El poeta concebido como montajista trabaja con lo que recoge en la prensa, en los archivos, en la calle, con un coro de voces discordantes a las que les da espacio en la página, en la escena, en la pantalla. Ese gesto de transcripción y de transformación pro-

duce una gran cantidad de problemas y preguntas sobre la autoría, los modos de lectura, el lugar de la crítica y su relación con la memoria, la política y la estética que abordé aquí de manera tentativa a partir de la noción de “poesía en expansión”.

Bibliografía citada

Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Península, Barcelona, 1987.

Cussen, Felipe. “Samplings musicales versus samplings literarios.” *Resonancias* vol.19, n° 36, enero-junio 2015, pp. 11-25. DOI: 10.7764/res.2015.36.2

Dalmazzo, Flavio, editor. *El lenguaje es un arma de largo alcance*. Libros del Pez Espiral, Santiago, 2021.

Gainza, Carolina. *Narrativas y poéticas digitales en América Latina. Producción literaria en el capitalismo internacional*. Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2018.

Lihn, Enrique. *Derechos de autor*. Yo Editores, Santiago, 1981.

Pérez, Fernando. “Antropofagia, Bricolage, Collage: Oswald de Andrade, Augusto de Campos and the Author as Collector.” Edición de María Mercedes Andrade. *Collecting from the Margins. Material Culture in a Latin American Context*. Bucknell UP, Lewisburg, 2016.

Sims, Isidora. “Lo borrado, lo visible y lo que resta. *Chile Project [Re-classified]* como Palimpsesto.” <https://letrasenlinea.uahurtado.cl/lo-borrado-lo-visible-y-lo-que-resta-chile-project-re-classified-como-palimpsesto/>

Valdés, Adriana. “Escritura y silencio.” *Composición de lugar. Escritos sobre cultura*. Editorial Universitaria, Santiago, 1995, pp. 17-23.

Zamorano Díaz, César. “Revista Manuscritos: nuevas formas de resistencia durante la Dictadura chilena.” *Catedral tomada* Vol 6, N° 11, 2018, pp. 264-293.

Zapata Gacitúa, Juan y Mariela Fuentes Leal. “Derechos de autor, el no libro de Enrique Lihn.” *Anales de literatura chilena* 18, Diciembre 2012, pp. 117-134.