

Palabras prestadas: casos de escritura conceptual en América Latina

Riccardo Boglione

Sistema Nacional de Investigadores

Resumen

A principios de los años 2000, en Estados Unidos, empieza a ser teorizada la idea de una *escritura conceptual* abocada a una literatura *no expresiva*, basada en lo intelectual en lugar de lo emocional y que quiere, si no eliminar, por lo menos redimensionar al autor como figura central. Una de sus estrategias principales es la apropiación y manipulación de textos ajenos, que pone entre paréntesis la escritura original y excede la idea de *copia*, para insinuarse como método de reactivar y repotenciar la *f fuente* expandiendo así los límites de lo literario.

Casi en paralelo, experimentos de este tipo aparecen en varios países latinoamericanos, no necesariamente en diálogo con aquellos, pero sí empleando tácticas parecidas. Este trabajo es un primer intento de trazar un mapa –no exhaustivo– de lo producido en este sentido en América Latina. Luego de un breve recorrido de los orígenes del movimiento, se pasa a un análisis de los que son, probablemente, los primeros casos literarios en el continente, para luego examinar brevemente –dada la vastedad del material– los libros aparecidos en los últimos veinte años que pueden de alguna manera encuadrarse en el ámbito de la escritura conceptual, a veces, incluso, pese a las intenciones de sus autores.

PALABRAS CLAVE: escritura conceptual - apropiacionismo - Vanguardia - literatura del siglo XXI - literatura latinoamericana.

Borrowed Words: Cases of Conceptual Writing in Latin America

Abstract

At the beginning of the 2000s, in the United States, the idea of a «conceptual writing» began to be theorized, leading to a *non-expressive* literature, based on the intellectual rather than the emotional which places the concept of authorship off the center of the writing phenomenon. One of its main strategies is the appropriation and manipulation of other texts, which sets the original writing apart and exceeds any idea of *copy*, with the intention of reactivating and magnifying the *source*, thus expanding the definition of what literature entails.

Almost simultaneously, experiments of this kind appear in various Latin American countries, not necessarily in dialogue with them but using similar tactics. This work is a first attempt to draw a map of what has been produced in this sense in Latin America, although it does not attempt an exhaustive panorama. After a brief examination of the origins of the movement, we proceed to an analysis of what can be seen as the first literary cases in the continent, and then –given the vastness of the material– we briefly examine books published in the last 20 years which fit in the framework of conceptual writing, sometimes even despite the intentions of their authors.

KEYWORDS: conceptual writing - appropriation - avant-garde - XXI century literature - Latin American literature.

En 2003, armando una antología para el enorme repositorio de material vanguardista que es ubuweb.com, el crítico y poeta Craig Dworkin utiliza por primera vez la fórmula *escritura conceptual* para definir un tipo de literatura que, en esos años, está cobrando importancia en el mundo anglófono, especialmente en Estados Unidos, y que, tomando prestado el adjetivo del mundo del arte, quiere referirse a una «non-expressive poetry», una «poetry of intellect rather than emotion», hecha no por un «spontaneous overflow» de la interioridad del poeta, sino por un «meticulous procedure and exhaustively logical process» (Dworkin, 2003, párr. 2-3).¹ Casi contemporáneamente, Kenneth Goldsmith, uno de los fundadores del movimiento, empieza a teorizar sobre este tipo de nueva literatura, trazando motivos y perfiles de sus instancias; para Goldsmith, la literatura conceptual se llama también «escritura no creativa» y consiste fundamentalmente en la apropiación y manipulación de textos de otros, vale decir preexistentes, según una idea o reglas autoimpuestas. Su surgimiento estaría dictado por los nuevos instrumentos de escritura a disposición del artista –sobre todo los *word processors* y el Internet de banda ancha, que permite una extrema facilidad en la administración de datos– cuya lógica del copiar y pegar y del repositorio «infinito» empuja a repensar cómo escribir: «Never before has language had so much materiality –fluidity, plasticity, malleability– begging to be actively managed by the writer»² (Goldsmith, 2011, p. 19).

La literatura conceptual promueve con su constante resignificación de lo *ya hecho*, una perpetua revisión de lo literario como categoría, claramente uno de los puntos de fuerza de esta escritura, felizmente condenada a una fructuosa autorreflexión. Esta se produce teniendo que lidiar, cuerpo a cuerpo, con libros o textos (a menudo extensos) de una u otra tradición o género, incluso los no literarios, negociando y redefiniendo cada vez qué es, o se considera, ficción y ampliando así sus límites, incesantemente. Las técnicas de manipulación son varias: entre ellas, las más comunes son la borradura de partes del original, la reordenación alfabética de sus elementos verbales, la traslación a otros sistemas lingüísticos, el uso de documentos en clave simbólica, aunque, por supuesto, otras modalidades pueden surgir, lo conceptual es, más que un set de reglas, una actitud frente al texto. En este escenario, la condición *meta* de la literatura conceptual, sus operaciones libres y a menudo descaradas sobre cuerpos textuales existentes y la consecuente puesta entre paréntesis de su autor (que se presenta, en definitiva, como un reorganizador más que como un *médium* generador, pese a que por supuesto genera nuevos trabajos) coinciden en exceder cualquier idea de *copia* para insinuarse como método de reactivar y repotenciar la *fuelle* –con propósitos afines o discordes respecto a los originales– gracias a la recontextualización y deformación. Es una escritura que en principio desatiende cuestiones de derechos y propiedad intelectual, y tampoco se preocupa por la comprensibilidad inmediata o por lo agradable del resultado estético, subproducto del procedimiento. Como recuerda Caroline Bergvall: «The flattening of stylistic impulse, in the narrow sense of authorial parole, and the examination of syntactic logic, narrative construction, authorial voice, intertextual polyglossia are used to investigate the creation of textual sense and release new signficatory forms»³ (Bergvall, 2012, p. 21).

Entre 2009 y 2012 la nueva *conceptual writing* llega a su máxima popularización y madurez teórica. En los hechos, en 2009, Robert Fitterman y Vanessa Place publican el breve pero denso ensayo *Notes on Conceptualisms*. Un año después sale un libro de la crítica Marjorie Perloff, *Unoriginal Genius*, que delinea la figura del genio no original (no exenta de contradicción) que habría por fin llegado a lo literario, recuperando su atraso con respecto a las artes plásticas:

Appropriation, citation, copying, reproduction – these have been central to the visual arts for decades. (...) In the poetry world, however, the demand for original expression dies hard: we ex-

1 Quiere referirse a una [poesía *no expresiva*], [poesía del intelecto más que de la emoción], hecha no por un [desbordamiento espontáneo] de la interioridad del poeta, sino por un [procedimiento meticuloso y un proceso exhaustivamente lógico].

2 [Nunca antes el lenguaje había tenido tanta materialidad –fluidez, plasticidad, maleabilidad– exigiendo ser manejado activamente por el escritor].

3 [El aplanamiento del impulso estilístico, en el sentido estricto de la palabra autoral, y el examen de la lógica sintáctica, la construcción narrativa, la voz autoral, la poliglosia intertextual se utilizan para investigar la creación de sentido textual y producir nuevas formas significativas].

pect our poets to produce words, phrases, images, and ironic locutions that we have never heard before. Not words, but My Word»⁴ (Perloff, 2010, p. 23).

En 2011 aparece un florilegio dedicado al nuevo género, *Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing*, editado por Dworkin y Goldsmith, y este último es invitado a la Casa Blanca para leer poemas suyos (y de otros) frente a Barak Obama.⁵ En 2012 sale *I'll Drown My Book: Conceptual Writing by Women*, compilado por Caroline Bergvall, Laynie Browne, Teresa Carmody y Vanessa Plac; mientras empiezan las críticas al movimiento, la poeta Joahhna Drucker, aun reconociendo que sus experimentos al principio eran seductores y provocadores, lo declara en declino debido a su institucionalización y pérdida de energía (Drucker, 2012, pp. 6-8). Place contesta, lacónicamente: «You know that it's on when it's declared over»⁶ (Goldsmith, 2012, párr. 1).

Por supuesto, a lo largo de esta década han sido muchos los altibajos y los ataques a la escritura conceptual norteamericana, pero no es esta la sede para ahondar en ellos; es menester recordar, sin embargo, que a esta altura son muchos los escritores de otros países que practican el conceptualismo literario,⁷ expandiendo sus límites, liberándolo de ciertas lógicas de relaciones de poder propias del mundo literario estadounidense, claramente específicas de aquel país y no límites intrínsecos de una forma de escritura.⁸ Tal vez resulte interesante, antes de entrar en nuestro tema, citar un artículo reciente de Dworkin, que establece que la escritura conceptual norteamericana ya habría mutado radicalmente desde su aparición. Si antes la «conceptual writing openly challenged the ideologies of creativity and originality foregrounded by the rhetoric of institutionalized creative writing», ahora «the current phase challenges conceptual writing's own ideologies or artistic value in turn»⁹ (Dworkin, 2018, p. 697), descuidando toda pretensión literaria y sepultando su «antiquated cathexis to the

4 [Apropiación, citación, copia, reproducción – estas han sido centrales en las artes visuales desde hace décadas. (...). En el mundo de la poesía, en cambio, la exigencia de una expresión original no cesa: esperamos de nuestros poetas que produzcan palabras, frases, imágenes y locuciones irónicas que nunca escuchamos antes. No palabras, sino Mi Palabra].

5 En 2011, en Montevideo aparece también el primer número de *Crux Desperationis*, revista internacional de escritura conceptual, sobre la que no me explayo por trascender el tema de este trabajo y por ser su fundador. Asimismo, para evitar embarazosos cortocircuitos, tampoco incluiré el recorrido de mis libros. De ellos solo dejo aquí los títulos: *Ritmo D: Feeling the Blanks*, Montevideo: Gegen, 2009; *Tapas sin libro*, Montevideo: Gegen, 2011; *The Perfect Library, vol. 1: Lewis Carroll*, Gegen [solo PDF], 2013; *Extremo Explicit*, Montevideo: Yaugurú, 2014; *It Is Foul Weather In Us All*, Londres: Ma Bibliothèque, 2018; *Teoría de la novela. Novela*, Montevideo: Gegen, 2021.

6 [Sabés que está prendido cuando se declara apagado].

7 Además de los infinitos casos particulares, mencionando solo editoriales se pueden citar la británica Information As Material (IAM), fundada por Simon Morris en 2002, que solo publica libros que son manipulaciones de otros libros, y la Parasitic Venture Press, del canadiense Michael Maranda, activa entre 2003 y 2011. También en países no anglófonos aparecen editoriales que se mueven sobre coordenadas parecidas, por ejemplo, la francesa Lorem Ipsum, nacida en 2009 de la mano de Aurélie Noury y, en América Latina, la brasilera Par(ent)esis de Regina Melim, activa desde 2006.

8 Una primera contraposición se da entre Goldsmith y afiliados con un grupo de poetas reunidos bajo el nombre de Flarf, que utiliza exclusivamente Internet, y sobre todo el motor de búsqueda de Google, para componer sus versos. Luego habrá tensiones con la segunda camada de escritores conceptuales, aparecida alrededor de 2013, llamados «neconceptualistas», que reclaman, de alguna manera, una reinserción de lo *afectivo* en sus obras, sin abandonar las técnicas conceptualistas. Como resume uno de ellos, Felix Bernstein: «Post-conceptual poetry by virtue of following Conceptual poetry can be seen as inaugurating a new tide in the post-postmodernisms (such as Conceptual poetry) that came of age in the 90s and early 00s. Its practitioners, born (on average) in the mid-80s, are part of a larger trend within post-postmodernism to bridge affect, queerness, ego, lyric, and self-conscious narcissism within the inherited procedural structures of the “network” and the “concept”» [La poesía posconceptual por seguir la poesía conceptual puede verse como la inauguración de una nueva ola en los posposmodernismos (como la poesía conceptual) que alcanzó la mayoría de edad entre los años noventa y principios de los 2000. Sus practicantes, nacidos (en promedio) a mediados de los ochenta, son parte de una tendencia más amplia dentro del posposmodernismo para unir el afecto, la *queerness*, el ego, la lírica y el narcisismo consciente de sí mismo dentro de las estructuras procedimentales heredadas de la «red» y el «concepto»] (Bernstein, 2014, párr. 4). Una de las últimas críticas viene de España: Sandra Santana cuestiona la excesiva teorización de Goldsmith y otros para cubrir, a veces, obras supuestamente sin espesor (Santana, 2019).

9 Si antes [la escritura conceptual desafió abiertamente las ideologías de la creatividad y la originalidad puesta en primer plano por la retórica de la escritura creativa institucionalizada], ahora [la fase actual, a su vez, desafía las ideologías o el valor artístico de la escritura conceptual].

codex and various unrelinquished criteria for aesthetic values»¹⁰ (Dworkin, 2018, p. 698). En cambio, aun aprovechando varias de sus técnicas, la novísima escritura conceptual habría renunciado totalmente a su pertenencia al mundo literario para volcarse a una acción que no sale, por elección, del ámbito virtual y de Internet, generando textos como «acts of generic vandalism in an abandoned *terrain vague*»¹¹ (Dworkin, 2018, p. 698). Aquí interesa su primera fase, su acción dentro del recinto literario, por que, como el mismo Dworkin recordaba en el prefacio a la antología de 2011:

Posited as literature, these works take their part in an open dialogue with the cultures, conventions, and traditions of literary institutions, speaking to other literary works in a loud and lively discussion filled with arguments, refusals, corroborations, flirtations, proposals, rejections, and affirmations¹² (p. 24).

Pero ¿qué relación tuvo con América Latina este movimiento? En términos directos no muy estrecha, parecería, y las estrategias compartidas no son, cierta y simplemente, una *puesta al día* del sur. Todo lo contrario: impugnaciones parecidas a estímulos parecidos (*in primis* la aceleración de Internet), pero en condiciones sociales diferentes que llevan a respuestas diferentes, donde, sin embargo, la actitud hacia la ampliación de lo literario es compartida.

De todas formas, es beneficioso listar rápidamente algunas instancias de acercamiento. A nivel teórico el diálogo más cerrado lo conduce la escritora mexicana, radicada en Estados Unidos, Cristina Rivera Garza –uno de los «escritores de origen hispanoamericano» (el otro sería Reinaldo Laddaga) «que crean puentes entre las literaturas conceptuales de ambos idiomas» (Carrión, 2015, párr. 7)– quien, en 2013, por un lado, traduce la edición mexicana de *Notas sobre conceptualismos* de Fitterman y Place y, por el otro, publica *Los muertos indóciles: necroescrituras y desapropiación*, donde propone una interesante reflexión sobre la idea de apropiación textual y sus ribetes políticos. Para Rivera Garza el medio de la apropiación debe ser guiado conscientemente para desatar todo su potencial político y volverse «desapropiación». Vale la pena citar generosamente:

Cuando un escritor decide utilizar alguna estrategia de apropiación –excavación o tachadura o copiado– algo queda claro y en primer plano: la función de la lectura en el proceso de elaboración del texto mismo. Esto, que la literatura ha preferido guardar o, de plano, ocultar bajo el parapeto del genio individual o de la creación en solitario, la reescritura muestra de manera abierta, incluso altanera, en todo caso productiva. La lectura queda al descubierto aquí no como el consumo pasivo de un cliente o de un público (o peor aún: de una carencia de público), sino como una práctica productiva y relacional, es decir, como un asunto del estar-con-otro que es la base de toda práctica de comunidad, mientras ésta produce un nuevo texto, por más que parezca el mismo. Ya lo afirmaba Gertrude Stein cuando decía «una flor es una flor es una flor»: la repetición siempre implica variaciones: no hay repetición propiamente dicha. (...) Una poética de la desapropiación bien puede involucrar estrategias de escritura que, como las apropiacionistas, ponen al descubierto el andamiaje de tiempo y el trabajo comunal, tanto en términos de producción textual como en tiempo de lectura, pero necesariamente tienen que ir más allá. Ir más allá quiere decir aquí cuestionar el dominio que hace aparecer como individual una serie de trabajos comunales –y todo trabajo con y en el lenguaje es, de entrada, un trabajo de la comunidad– que carecen de propiedad. Señalar y problematizar puntualmente procesos coautorales, vengan éstos acompañados de los grandes nombres canónicos o de las autorías no prestigiosas para el sistema literario, y propiciar formas de circulación que evadan o de plano subviertan los circuitos del capital fincados en la autoría individual son sólo dos formas de poner en práctica una poética de la desapropiación (Rivera Garza, 2019, cap. 2, párr. 1, 6).

También en 2013 sale en Brasil una traducción del libro de Perloff, *O génio não original: poesia por outros meios no novo século* (UFMG), mientras el poeta chileno Carlos Soto Román traduce el libro sobre autopublicaciones *Do or DIY: autoedición, apropiación, recontextualización y plagio*, editado por Dworkin y

10 [Su anticuada catexis hacia el *codex* y varios criterios estéticos a los que nunca renunció].

11 [Actos de vandalismo genérico en un abandonado *terrain vague*].

12 [Planteadas como literatura, estas obras participan de un diálogo abierto con las culturas, convenciones y tradiciones de las instituciones literarias, dialogando con otras obras literarias en una discusión ruidosa y vivaz llena de argumentos, rechazos, corroboraciones, coqueteos, propuestas, rebotes y afirmaciones].

Nick Thurston y, sobre todo, compila un *dossier* sobre conceptualismo para la revista *online Laboratorio*, en el que aparecen traducciones al español de obras de autores estadounidenses y europeos, pero también de latinoamericanos los cuales «no necesariamente suscriben al movimiento, pero cuyos trabajos pueden perfectamente ser vinculados con esta estética» (Soto Román, 2013b, párr. 9).¹³ Salen, luego, diversas traducciones de libros de Goldsmith: su primer volumen teórico se imprime simultáneamente en México (sur+ y Tumbona) y Argentina (Caja Negra) como *Escritura no creativa: la gestión del lenguaje en la era digital* (2015), mientras la traducción de su «novela» *Fidget* se publica en Chile como *Inquietud* (Das Kapital, 2014) y en Brasil como *Freme* (par(ent)esis, 2016).¹⁴ Posteriormente, luego de fuertes cuestionamientos a la actitud supuestamente racista de algunas obras de figuras de punta del movimiento,¹⁵ aparece un grupo de poetas aliados contra el neocolonialismo y el filocapitalismo que representarían Goldsmith y otros del grupo. Bajo el nombre de Mongrel Coalition against Gringpo (grupo que aparentemente no existe más) trabajan sobre todo en redes sociales desacreditando la escritura conceptual estadounidense, aunque no se sepan todos los nombres de todos sus integrantes, por lo menos uno, Lucas de Lima, es brasileño.¹⁶

Empero, aun cuando sus autores rechazan, ignoran adrede o desconocen el movimiento nor-ño –o sencillamente no suscriben a él, como bien sintetiza Soto Román– no cabe duda de que a partir de los años 2000 cierta *praxis*, sobre todo en términos de apropiacionismo –o tal vez de desapropiacionismo riveragarziano– se ha instaurado en la literatura del continente, aunque, por supuesto, acurrucada en posiciones orgullosamente liminales; en todo caso cabe siempre dentro un discurso rupturista, que camina a contrapelo con respecto a originalidad y autoría, valores todavía bien radicados en el plano literario. Este sincronismo, por ende, permite pensar como frutos de un fenómeno común –algo así como una actitud conceptualista, por cuanto múltiple en sus demostraciones– varios libros aparecidos en América Latina en los últimos años y mirar, con los mismos lentes, algunos antecedentes históricos. Que sea fruto de una absorción «antropófaga» a la Oswald De Andrade o un simple *reboot* autóctono de estrategias textuales que gozan de una larga tradición y que en el nuevo milenio han recobrado vida en su forma más radicalizada, el uso exclusivo de textos de otros, la despersonalización, la recontextualización forzosa y comprometida ya constituyen una presencia sólida en el quehacer literario de América Latina. No se trata, aquí, por supuesto, de un tentativo «de entregar y anexas experimentalismos del sur global al retro-conceptualismo de Goldsmith» (Yépez, 2015, párr. 16),¹⁷ sino justamente de concebir el espectro de lo que ha sido, y puede ser, un conceptualismo literario paralelo, que comparte con el anglófono tácticas, pero independiente, alejado prudencialmente del otro, con todas las similitudes o diferencias, adhesiones o contrastes que cada caso implica.

Será lo que sigue, entonces, un intento de trazar un mapa de lo producido en este sentido, con, obviamente, todas las imperfecciones y faltas que un primigenio sondeo general necesariamente com-

13 Se trata de Cecilia Vicuña, Sara Uribe, Carlos Almonte, Alan Meller, Sergio Pesutic, Ricardo Domeneck, Pablo Katchadjian y Ezequiel Alemian.

14 No hay que olvidar que en *Against Expression* aparece antologizada la poeta mexicana, radicada en Estados Unidos, Mónica de la Torre y que la misma De la Torre, junto a la chilena Cecilia Vicuña, está presente en *I'll Drown My Book*. Además, en 2013, *Global Conceptualisms* –una serie de conversaciones compilada por Vanessa Place para la revista *Jacket 2*– incluyó al mexicano Marco Antonio Huerta y al mencionado Soto Román. Ver <https://jacket2.org/commentary/vanessa-place>

15 Me refiero a las acusaciones de racismo que recibieron en redes sociales, luego retomadas por la prensa, Vanessa Place y Kenneth Goldsmith en 2015. Por un lado, se cuestionaba una larguísima serie de tweets, empezados en 2011, en los que Place copió en su totalidad la novela *Lo que el viento se llevó*, de Margaret Mitchell, haciendo así circular en redes sociales un texto notoriamente plagado de comentarios racistas (que sigue circulando sin problema en las librerías, tratándose el libro de un notorio *long-seller*); por el otro, a una lectura de Goldsmith en Brown University, en 2015, que presentaba, como poema, la autopsia de Michael Brown, un estudiante afrodescendiente asesinado por la policía.

16 Es interesante citar a Felipe Cussen, que considera «mongrel strategy a failure because they use the exact discourse the American critics expect from Latin American writers, self-exoticizing themselves» [La estrategia de Mongrel un fracaso porque utilizan el mismo discurso que los críticos estadounidenses esperan de los escritores latinoamericanos, autoexotizándose] (2016, p. 130).

17 El escritor mexicano Herberto Yépez ha sido muy crítico con Goldsmith, declarado promotor «de una conformidad “tonta”, cómplice del capital y las risas grabadas» (Yépez, 2013, párr. 8) y del movimiento norteamericano *in toto*, definido «una manifestación cultural derivada de políticas norteamericanas expansionistas. Por eso la apropiación es su fundamento» (Yépez, 2013, párr. 6), olvidando tal vez que a menudo la apropiación en el conceptualismo es indebida –en contra del texto como propiedad privada– y su fin no es la explotación, sino la heterodoxia.

porta.¹⁸ El criterio que adopté para la selección del corpus fue el siguiente: obras de autores latinoamericanos generadas a partir exclusivamente de textos ajenos y que hayan tomado la forma de libro como *producto* final, evitando así, por claras razones de espacio, poemas sueltos e intervenciones en revistas.¹⁹ Dividí el material siguiendo imperfectas líneas cronológicas, temáticas y geográficas. Fundamentalmente consideré las producciones de Chile, Argentina y México, agregando una sección final, mixta, incluyendo a Uruguay, Brasil y Colombia, donde se agrupan libros hechos por artistas visuales y que, sin embargo, funcionan perfectamente a nivel literario. Eventuales y casi seguras omisiones de trabajos de otros países se deben tanto a mis propios límites como a la falta de circulación de libros, y a veces de comunicación, entre las diversas comunidades literarias del continente.

En la primera parte me centraré en un análisis de los que son, posiblemente, los primeros casos literarios de empleo sistemático de la apropiación y cambio de contexto de materiales preexistentes (tanto anónimos como de otros autores). En la segunda parte recorreré más brevemente –dada la vastedad del material– los libros aparecidos en lo que va de este siglo que se pueden de alguna manera enmarcar, a veces inclusive pese a las intenciones de sus autores, en la esfera de la escritura conceptual.

Antecedentes

Años sesenta

Antes de esbozar un linaje, una mínima genealogía, de lo que se podría nombrar un protoconceptualismo literario o más bien del abierto y atrevido uso de material verbal *readymade*, como premisa y dada la escasez y aparición errática de los ejemplos que siguen, conviene declarar que en el siglo XX, en el continente, ni siquiera se rozó la posibilidad de que estos experimentos pudieran articularse bajo una etiqueta o que pudieran llevar sus autores a juntarse para compartir principios (algo que pasó con otras agrupaciones experimentales, piénsese por ejemplo en la poesía concreta y visual): sí se pueden inscribir en un clima general de renovación del lenguaje poético, sobre todo para los años sesenta y setenta, tan estudiado y eviscerado que aquí se puede obviar su descripción.

El primer caso sistemático de uso convulsivo y exclusivo de porciones de textos *transcritos* se debe –y no extraña– a un artista, el argentino León Ferrari que, en 1967, publica *Palabras ajenas*, libro que había empezado a escribir dos años antes.²⁰ El sistema es el de *collage* de citas, evidentemente algo muy común por lo menos a partir de las primeras vanguardias y en el *modernism* anglófono; Perloff, por ejemplo, se explaya sobre el abundante uso de estas en *The Waste Land* de T. S. Eliot, sobre todo en la acogida escéptica que tuvo en su momento, cuando en poesía «quotes (...) undermines and destroys the very essence of poetry, which is (or should be) the expression of personal emotions (...) in the poet's own words, invented for this express purpose»²¹ (Perloff, 2010, p. 3). Empero, la operación de Ferrari –y de varias obras hechas de fragmentos que encontraremos más adelante– es más afín a otro libro, uno constituido casi solo por citas que Walter Benjamin elabora entre 1927 y 1940 y que para los teóricos encontrados hasta ahora parece contener el germen de todas las inquietudes de la escritura conceptual contemporánea.²² Empezado como una serie de notas y referencias, el libro –*Paris, capital del siglo XIX*, nunca terminado y llamado póstumamente *Passagenwerk*– está conformado más por largas citas y recortes de fuentes dispares y en diferentes idiomas, conexas entre sí por un

18 Aunque más acotados temporal y geográficamente, hay que recordar dos importantes escritos pioneros de Felipe Cussen sobre este tema: el artículo «Conceptual Trends in Latin American Literature» y el capítulo «Una los puntos», incluido en *Neoconceptualismos: ensayos* (ver referencias bibliográficas). Aprovecho la nota para agradecer a Cussen por algunas sugerencias al escribir este trabajo.

19 Para el ámbito argentino un buen muestrario de piezas breves es Vera Barros (2014).

20 En el colofón del libro se habla de una primera edición de solo 68 ejemplares, publicada en 1966.

21 [Las citas (...) socavan y destruyen la esencia misma de la poesía, que es (o debería ser) la expresión de las emociones personales (...) en *palabras del propio* poeta, inventadas para este expreso propósito].

22 «Muchos han argumentado que el libro no es más que cientos de páginas de notas de una obra coherente, nunca realizada (...), pero otros lo han considerado una innovadora obra de mil páginas de apropiaciones y citas, con una forma tan radical que es imposible imaginar otra parecida en la historia de la literatura» (Goldsmith, 2015, p. 163).

intrincadísimo sistema de símbolos, que por porciones *originales* del filósofo, preludiando, de alguna manera, el actual hipertexto.²³ Goldsmith hablando de Benjamin llega a declarar que «nunca antes se le había ocurrido a nadie tomar las palabras de alguien más y presentarlas como propias» (Goldsmith, 2015, p. 164); más allá de la veracidad o menos de la afirmación, es interesante prestar atención a la locución *palabras de alguien más* que es exactamente una perífrasis de *palabras ajenas*.

El título de Ferrari trabaja sutilmente en dos planos: revela de inmediato el contenido del volumen, hecho efectivamente de frases ya existentes sacadas de diarios, revistas, libros y documentos, pero *ajenas*, y al mismo tiempo denuncia patentemente la lejanía de estas con respecto a su pensamiento. El texto es en realidad un libreto teatral con decenas de *personajes* históricos hablando, escrito como reacción a la guerra de Vietnam, que termina siendo una galería de atrocidades pronunciadas por representantes del poder. Ferrari utiliza especialmente la escritura religiosa cristiana y el *discurso* norteamericano a través de *mass-media* y documentos (cuya *bibliografía* detallada ocupa seis páginas al principio del volumen), transformando el texto en una suerte de epopeya del odio, la violencia, la explotación y la manipulación retórica que, sobre estos, el discurso oficial sostiene.

Una de las finalidades de Ferrari —quien contemporáneamente estaba trabajando a *Paulo VI y el Vietnam*, un ensayo sobre los mismos temas, nunca acabado—²⁴ era poner la obra en escena, pero como él mismo declara, las páginas están también «escritas para ser leídas» (Ferrari, 1967, p. 7) y funcionan independientemente de su performance como un agudo ejemplo de recontextualización de prosas de proveniencia heterogénea: la Biblia, recortes de periódicos (principalmente norteamericanos y argentinos), actas de procesos (*in primis* el de Núremberg), frases de personajes históricos (el papa Paulo VI, Hitler, Harry Truman, etc.) y mucho más. La tensión que provoca su lectura se basa, en parte y justamente, en las diferentes identidades puestas en juego; no solo se mezclan tiempos diferentes (de la contemporaneidad a la Antigüedad, pasando por la nodal Segunda Guerra Mundial), sino que Ferrari posibilita una doble lectura, con autores diferentes; por un lado, los *personajes* y los fragmentos de textos copiados sin modificaciones, por el otro, él mismo como *organizador*. Y lo hace literalmente. La diagramación ostenta dos columnas, una, a la izquierda, más angosta y con letras en negrita, donde se listan las fuentes de los segmentos verbales de la columna derecha, que se percibe entonces como un bloque:

El libro ha sido diagramado de modo que los textos puedan ser leídos uno a continuación del otro, sin interrumpirlos con los nombres de los personajes. (...) La obra en su concepción literaria, debe ser considerada como un largo e ininterrumpido fluir de palabras (Ferrari, 1967, p. 7).

La cascada textual es perpetuamente apuntalada de datos, fundamentales para la legitimidad de la denuncia (que es, huelga decirlo, elemento capital de la empresa ferrariana), pero a la vez permanece autónoma.

Resulta, casi simultáneamente —vale decir al alcance de un rápido movimiento de ojos— una (des)ordenada acumulación de datos (fuentes y fechas) y literatura, quizá el primer ejemplo latinoamericano de empleo total y sistemático de solas citas, que naturalmente produce desacomodos asombrosos, y simbólicos, sin perder nunca su capacidad de acusación política *argumentada*, de archivo. Un perfecto ejemplo de esta doble condición, obtenida gracias a una especie de enumeración simple, podría ser la siguiente, dado que contiene, incluso, elementos metaliterarios (reflexión sobre los párrafos que inevitablemente aquí refieren a este mismo texto):

BM 9 Johnson	Soy un hombre libre, un norteamericano un senador y un demócrata en ese orden Soy también un liberal, un conservador un texano, un contribuyente un hacendado, un empresario, un consumidor, un padre, un elector, y no soy tan joven como era, ni tampoco soy tan viejo como espero serlo,
--------------	--

23 Ver Perloff (2008).

24 Ver Díez Fisher (2017).

	y soy todas esas cosas sin un orden determinado...
	«...Cuál es su filosofía política?»
M 6/7/65 Cao Ky	Soy un admirador de Hitler.
BM 9 Johnson	Ignoro si algunas de las palabras descriptivas del segundo párrafo califica, modifica, enmienda o puede entrar en competición con alguna de las enumeradas en el segundo párrafo. (Ferrari, 1967, p. 28).

Como afirmaba Juan Gelman en la contratapa del libro, Ferrari, con su operación, trataba de sacudir a los lectores (y eventuales espectadores) frente a las noticias anestesiadas de los medios masivos, produciendo no un «mero testimonio», sino un «testimonio (...) que consigue, bajo el contrapunto de los hechos, los dichos, las descripciones, hacer palpitar otras realidades interiores, estremecedoras, empujadoras hacia la esperanza» (Ferrari, Cf. contratapa, Felbo, 1967). Algo que adquiere su fuerza justamente dejando hablar a los textos, *telle quelle*, fuera de contexto, sin otra intervención autoral que no sea el intrincado y refinado montaje del *copia y pega*.

Otro caso de empleo directo de detritos textuales preexistentes, sin modificaciones, se halla en un libro del mismo año, 1967, la colección poética *Introducción al camelo*, de Esteban Peicovich. En él, Peicovich recoge 53 textos encontrados (de fuentes tan diversas como artículos de diario, publicidades, manuales e incluso palabras oídas en la calle), que ordena en secuencia y dota, cada uno, de un título –la única parte original del poeta– y un pie de letras donde, entre paréntesis, revela la fuente del texto. A lo largo de los años, Peicovich escribirá más de estos poemas y los irá recogiendo en otros volúmenes, hasta la edición final de 2008 (*Poemas plagiados*) en la que aparecen prólogos y epílogos nuevos y viejos de sus tomos precedentes, pero no la totalidad de los poemas de la primera edición. Curiosamente, entre los ausentes, hay uno centrado en Vietnam –mismo tema ferrariano– sardónicamente titulado «Aimez vous Vietnam?», que reproduce un «folleto de la empresa aérea Panam de 1966» advirtiendo que «Saigón es en realidad dos ciudades en una» y que «tiene mucho que ofrecer a la gente en cuestiones de placeres» (Peicovich, 1967, p. 71); los hechos decantados por la compañía de vuelo estadounidense chocan claramente con la escalada del intervencionismo estadounidense en la guerra. Formalmente, Peicovich pergeña –ayudándose incluso a nivel de diagramación– una máquina textual compleja que permite «descubrir toda aquella poesía no convencional, ese caudal de poesía que nadie sabe que usa y vive en la más cruda realidad» merced a «la súbita aparición de una zona familiar aunque desconocida» y «la prepotente irrupción de la sátira, producto de una época en crisis, y por lo mismo, de una belleza en crisis» (Peicovich, 2008, p. 10). Mientras en ediciones sucesivas la referencia se pone enseguida después del texto y a veces más de un poema ocupa la página; en *Introducción al camelo* a cada composición se le otorga una página entera y entre el bloque textual y el paréntesis con el dato siempre se deja un generoso espacio en blanco, que aumenta –alargando el tiempo de lectura– la tensión entre el contenido del poema y su efectivo origen, suspensión mínima, pero que permite desatraillar el efecto poético-irónico de sus poemas. Si bien en algunos casos, específicamente los intercambios orales escritos de memoria, la intervención de Peicovich sobre el original es necesariamente contundente, en otros el escritor no solo utiliza el material sin alteraciones, sino que no duda en encontrar poesía en textos fríos como «Instrucciones de uso» o repetitivos como, por ejemplo, «El amor puro», donde juega un rol de extrañamiento también el plurilingüismo:

Preñada por Carapálida: Calulu por Seductor y Calalu. Preñada por Merchant Venturer: princess Royal por Carapálida y Queen Victoria. Preñada por Taurus: Caramba, por Montmartre y Obamba. Preñadas por Arabian Night: Miss P, por The Phoenix y No Nonsense; Tillegui, por Agujón y Bastille. Preñadas por Escipión: Kapunda, por Arabian Night y Lucky Beal; Alfie, por Arabian Night y Sociedad; La Solana, por Milon y Michunga. Preñadas por Gold Medalist: La Madrileña, por Arabian Night Silver Bride; Taraeni, por Enigmatic y Tarazana. Preñadas por The Champ: Siempre bien por Valparaíso y Sociedad; Auge, por Arabian Night y Asiria. Preñadas por Idle Hour: Mariloca, por Nyalgal y Málaga. En training: Luna Lunera, por Seductor y Clair de Lune²⁵ (Peicovich, 1967, p. 57).

25 De un remate de yeguas sangre pura, *La Nación*, 12 de julio de 1966.

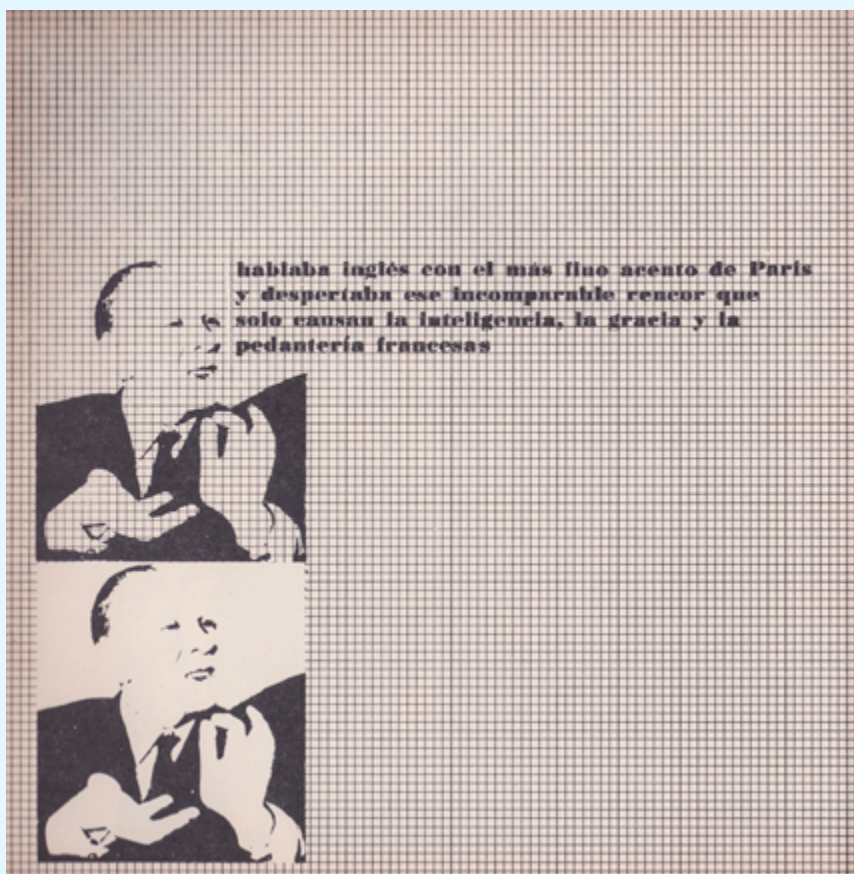


Figura 1. 1970. *BioAutoBiografía de J. L. Borges*, de R. Fresán

En Peicovich, además, aparecen por momentos solapadas referencias a otros poetas, aquel *tongue-in-cheek* literario, que es uno de los modos de autorreflexividad afin al conceptualismo (y no solo).²⁶ Sintomáticamente, cuando en 2000 –vale decir, con la escritura conceptual en pañales– Ricardo Ibarlucía presenta una nueva edición de los «poemas plagiados», empezados más de 30 años antes, rememora:

Pensaba en qué tradición poética se inscribían estas cosas, lo comenté con Esteban una noche en casa, y a mí lo primero que se me ocurrió pensar fue en una tradición que arrancaba con Rimbaud (...), una operación totalmente refrescante la negación del concepto romántico de inspiración (Ibarlucía, 2008, p. 169).

Y sigue: «La otra alusión que tuvimos en la conversación con Esteban es que esto estaba vinculado a la negación del talento», la idea bretoniana de que «el poeta tenía que no tanto pretender generar o producir obras de genio, sino ser un discípulo atento que pudiera escuchar el murmullo colectivo» (Ibarlucía, 2008, p. 169). En otras palabras, la tan conceptualista disipación del autor como generador de novedad y del poeta como simple copista, figuras centrales de la teoría goldsmithiana.

26 Un par de ejemplos: en el poema «Lautréamont», que es la copia de algunos avisos del «Club del Canje» del matutino *Bien Público* (montevideano como Ducasse), además de una marcada presencia faunística (pollitos, conejo) aparece el verso «Bomba de agua y pecera por máquina de coser» (Peicovich, 1967, p. 85). Este, obviamente, remite a la célebre frase del franco-uruguayo acerca del «encuentro fortuito sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y de un paraguas» maldororiano, reelaborado surrealísticamente en 1920 por André Breton y Philippe Soupault en «Vous m'oubliez» y aquí reducido a mero intercambio de bienes, pero conservando igualmente la incongrua asociación entre objetos dispares. En «Un golpe de dados», que es la «explicación sobre el juego de la Oca», resuena claramente la evocación de otro campeón de la experimentación literaria, Stéphane Mallarmé. Su primer verso, «el salto de una casilla a otra al capricho del azar» (Peicovich, 1967, p. 29) es eco de su obra más radical, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897) y los elementos marinos, como en el poema francés, están bien presentes.

Años setenta-noventa

Argentino es también otro temprano antecedente de una postura conceptualista aplicada a la apropiación. En este caso el artista Juan Fresán decide maniobrar textos del monstruo sagrado de las letras de su país, Jorge Luis Borges. En 1970 publica, de hecho, *BioAutoBiografía de Jorge Luis Borges*, un libro de formato cuadrado, sin numeración de páginas, donde las imágenes, la diagramación, la tipografía y los textos –Fresán fue un importante diseñador gráfico, entre otras cosas– tienen el mismo peso a la hora de leer: definitivamente un cuento visual. Como Fresán declara en el gigantesco colofón que cierra el volumen, «esta autobiografía que nunca escribió fue escrita en 1970 con la ordenación de fragmentos de las siete biografías que integran su *Historia universal de la infamia*» (Fresán, 1970, s/d). Se trata de un refinado juego sobre Borges, mejor dicho, con un solo libro de Borges (en este sentido es más cercano a la postura del conceptualismo contemporáneo que tiende a trabajar textos unitarios –a menudo libros enteros– más que trozos desiguales), un «infame intento de homenaje» que «plagia la pretensión de Pierre Menard» –otra vez el colofón– personaje a quien, por otra parte, está dedicado el libro. De hecho, esta autobiografía imposible solo está escrita con palabras borgeanas, copiadas por Fresán, como Menard copia a Cervantes, en un juego embriagador de reflejos: la multiplicación es la clave. Se duplican, decuplican las fotos de Borges, que se superponen o se ponen lado a lado de los breves textos y se reitera el *personaje* Borges disuelto en los varios Hákim, Orton, Morell, Bogle, etc. de los cuentos de 1935. A través de ellos, de las imágenes *quemadas* por el contraste neto de blancos y negros, de dibujos laberínticos, se hacen comentarios sobre su relación con el idioma inglés, los otros escritores, Perón, etc., no sin estocadas polémicas: «siguió mintiendo pero con escaso entusiasmo y disparatadas contradicciones» (Fresán, 1970, s/d).²⁷ Si el libro se abre con un texto fuera de foco, quizá referencia a la lenta e inexorable obnubilación de la visión de Borges, pronto el relato se hace dinámico (el punto más alto, en este sentido, es el accidente, una serie de once páginas donde Borges y su Doppelgänger, uno del brazo del otro, son atropellados por un auto). Fresán edifica un relato redondo de la estructura ideológica borgeana de máscara, ambigüedad, fingimiento, reescritura perfectamente consciente de que, como se dice en «El impostor inverosímil Tom Castro» –cita incluida en la *BioAutoBiografía*– «todas las similitudes logradas no harían otra cosa que destacar ciertas diferencias inevitables» (Fresán, 1970, s/d).

En 1972 –tres años antes de escribir su capital ensayo *El arte de hacer libros*, texto fundamental para el desarrollo de la idea moderna de libro de artista– el escritor mexicano Ulises Carrión, llegado hace poco tiempo a Ámsterdam, publica *Sonnet(s)*, un pequeño volumen mimeografiado. En *Sonnet(s)* Carrión (1972) presenta 44 variaciones sobre un mismo soneto. Tal vez vagamente inspirado en los *Ejercicios de estilo* (1947) de Raymond Queneau, la diferencia fundamental con respecto a este es que el soneto no es de Carrión, sino que fue escrito por el poeta inglés Dante Gabriel Rossetti, un siglo antes: la idea carrioniana de uso del lenguaje «como materia prima» (Carrión, 1982, p. 6) lo lleva a someter aquel artefacto decimonónico a todo tipo de distorsiones, a menudo con intentos irónicos. Aunque en algunas de las composiciones Carrión agrega porciones de textos propios a las palabras originales, el manoseo de versos «prestados» –así declara el primer soneto de la colección–, como sentencia Annette Gilbert, «in 1972 (...) was a clear provocation, especially since Carrión himself called it plagiarism»²⁸ (Gilbert, 2021, p. 85).

Como anillo de conjunción entre las obras pioneras y el apropiacionismo contemporáneo, cabe mencionar el caso del chileno Juan Luis Martínez, sobre el que existe una nutrida bibliografía y que ha logrado dejar en su país –tal vez hoy el más activo en lo que nos concierne– una fuerte influencia. Toda su obra, en mayor o menor medida, *recicla* materiales preexistentes, que no se limitan a textos (literarios o periodísticos), sino que incluyen fotos y documentos (elemento, este último, importantísimo en el desarrollo de la escritura conceptual reciente en su vertiente de «poesía documental»).

27 No hubo, hasta donde sé, reacciones escritas de Borges al libro, pero un cuento oral deja en claro su irritación: «A Borges el asunto no le gustó ni medio y le espetó a Fresán: “Yo no soy ningún infame”» (Ferrer, 2013, cap. I, parte 5, párr. 3).

28 «En 1972 (...) fue una clara provocación, sobre todo porque el propio Carrión lo llamó plagio». Varios análisis de *Sonnet(s)*, por Gilbert, Felipe Becerra, Mónica de la Torre, Verónica Gerber Bicecci, India Johnson, Michalis Pichler y Heriberto Yépez, se encuentran en la edición bilingüe recientemente publicada en Estados Unidos de la que extraje esta cita (Carrión, 2021, pp. 85-106).

En *La nueva novela*, Martínez, como señala Marcela Labraña (1999, párr. 6), emplea «formulaciones lógicas de diversa índole» y «una marcada predilección por lo icónico: fotografías, dibujos propios y ajenos, imágenes populares de personajes célebres (Marx, Rimbaud), guías didácticas, avisos publicitarios». En *El poeta anónimo (o el eterno presente de Juan Luis Martínez)* (1985), la imagen se hace más invasiva todavía y el libro está en casi su totalidad compuesto por fragmentos de revistas diarias, revistas y libros, en un vertiginoso corta y pega analógico. Cabe destacar también, en el libro objeto *La poesía chilena* (1978) —una caja que contiene diferentes elementos, entre ellos una bolsita con tierra sacada del Valle Central— la inserción de reproducciones facsimilares de los certificados de defunción de cuatro célebres poetas, Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, Pablo Neruda y Pablo de Rokha. Como atestiguan el doble nombre, entre paréntesis y tachado en las tapas de *La nueva novela* y *La poesía chilena*, (~~Juan Luis Martínez~~) y (~~Juan de Dios Martínez~~) y el título de *El poeta anónimo*, al centro de la búsqueda del chileno está otra de las características clave del conceptualismo: la descentralización, o anulación, del autor. Esta «constante aparición y desaparición del sujeto poético» (Labraña, 1999, párr. 9) llega a su máximo grado con un libro de Martínez publicado póstumo, *Poemas del otro* (2003): 17 poesías líricas, absolutamente foráneas en el contexto de su otra producción, siempre marcadamente experimental y justamente prona al silenciamiento del yo poético y poiético. Recién en 2014, un estudioso estadounidense, Scott Weintraub, descubrió que las composiciones eran efectivamente de otro: Martínez había traducido al español *Le silence et su brisure* (1976), un libro de su homónimo Juan Luis Martinez (sin tilde), poeta suizo-catalán, pero apropiándose sigilosa y socarronamente de aquellos versos, en un perfecto e inquietante «chiste del *afterlife* poético de Martínez» (Weintraub, 2014, p. 20).

El último antecedente que quiero, brevemente, señalar, también chileno, es un libro de 1991 titulado *Poemas encontrados y otros pre-textos*, de Jorge Torres Ulloa. Se presenta como una colección de recortes —incluso fotográficos— todos pertenecientes a revistas, diarios, bandos del periodo dictatorial chileno (terminado apenas un año antes) ensamblados según combinaciones paródicas e irónicas, y donde Torres parece evidenciar (y demoler) el silencio censorio del régimen a través de la mostración de su verborragia comunicacional. Clave es la motivación de su autoborradura como autor:

Nació de una profunda crisis escritural, (...) al verme enfrentado al sinsentido de mi trabajo poético en un ámbito sospechoso, hostil, persecutorio, esquizofrénico, como lo fue el tiempo de la dictadura militar. (...) Así pues, dejé de escribir (...). Pero de pronto me di cuenta de que la poesía existía más allá de yo [sic] pudiera «escribirla» y ¡claro! Estaba en el discurso público de la propia dictadura, en sus periódicos, en sus bandos, en sus reglamentos, en la noticia policial que, habitualmente escondía un hecho político, en sus censuradas imágenes fotográficas, en su discurso publicitario (Iubini Vidal, 2010, p. 120).

El agotamiento del *lirismo* de Torres ocasiona su transformación de poeta a manipulador de narraciones ajenas, en montajes tan personales como sus versos y sin duda memoriosos de las vanguardias históricas (Iubini Vidal, 2010, pp. 120-121). El gesto de titular el libro *Poemas*, sin embargo, significa también la inscripción conceptual de aquellos *readymades* en un género y la certificación definitiva de lo ajeno y no literario como literatura.

Contemporaneidad

Chile

Neoconceptualismo: el secuestro del origen es un libro que Carlos Almonte y Alan Meller publican, según el colofón, en 2001, con una editorial india. En él, los dos poetas pergeñan un método creativo que consiste en escribir poemas y prosas recortando y juntando frases de otros, tratando de llegar a un conjunto armónico, «usurpando segmentos textuales y uniéndolos en cadenas productoras de un estilo común, una voz propia» (Almonte y Meller 2001, p. 10). A diferencia de otras formas de conceptualismo, que no se ponen límites con la naturaleza de sus fuentes, Almonte y Meller se mueven dentro de lo exquisitamente literario, incluso sin salir de los géneros, buscando homogeneidad, y se permiten modificaciones mínimas para alcanzar la «coherencia morfosintáctica» (Boglionne, 2014,

pp. 112-113); llegan, así, a componer poemas solo con palabras de la obra completa de un mismo autor (Borges, por ejemplo), o de una colección (*Cobra*, de Severo Sarduy, entre otros). Su manifiesto contiene, muy tempranamente, varios de los puntos clave de la escritura conceptual, especialmente la premisa: «Está prohibido usar una palabra que surja de la originalidad del autor neoconceptual» (Almonte y Meller, 2001, p. 10).

Soledad Fariña llega a las librerías con su *Donde comienza el aire*, en 2006: se trata de un poemario cuyas poesías también cooptan versos ajenos, con una modalidad sumamente estimulante, lo que se recombina (suprimiendo y moviendo elementos de su fuente) es cada texto por separado. Con un abanico portentoso, que abarca cuantiosos poetas chilenos –de la vanguardia de los años veinte a sus coetáneos– y otros latinoamericanos, Fariña rearma los poemas, generando nuevos que tratan de mantener el tono de partida, aunque admitan «el ejercicio reflexivo, metapoético, que lo descentra y desborda, haciéndolo funcionar de manera autónoma o más allá del original» (Hernández, 2018, pp. 99-100). La operación de Fariña se podría leer como una especie de gran antología de la poesía continental, pero ocupada y alucinada donde, con hábil balanceo entre respeto y forzamiento, se corroen y ensamblan versos «a fin de hacerlos decir algo inédito por medio de una forma también inédita» (Hernández, 2018, p. 99).

El uso del documento, de su huella burocrática, de la aterradora monotonía administrativa que conlleva, está al centro del trabajo conceptualista de Carlos Soto Román, especialmente en sus piezas alrededor del régimen pinochetiano. En su *Chile Project [Re-Classified]* Soto Román (2013a) reproduce documentos relativos a espionaje e intervención en su país durante el Gobierno de Allende y la subsecuente dictadura militar, dossiers que la CIA liberó, colgándolos *online*, entre 1999 y 2001. Naturalmente, sus hojas están plagadas de tachaduras negras que el Gobierno estadounidense aplicó para ocultar nombres o detalles incómodos; más que un *writing through*, como el de *A-H: Anti-Humboldt*, que veremos más adelante, el de Soto Román es un *erase through*, ya que aplicando *liquid paper* el escritor añade tachaduras –esta vez en blanco– dejando a la vista varias marcas oficinescas (la gráfica de los módulos, los sellos, anotaciones, etc.) y solo un puñado de palabras que en ese mar de *desaparición* se metamorfosean en algo gargantuescamente siniestro, poniendo «al desnudo la maquinaria del lenguaje burocrático e impersonal que estaba detrás de hechos históricos terriblemente reales» (Pérez Villalón, 2015, párr. 11). Vale la pena remarcar que, si bien originalmente salió a 40 años del golpe de Estado en formato electrónico, en 2013 su versión de papel tomó la forma de un sobre negro con hojas sueltas, duplicando su identidad *de archivo*. Formato libro, en cambio, para *11* –obra que Soto Román publica en 2017–, pero el mismo tipo de «poesía documental»: una vez más el foco es el periodo dictatorial chileno, acá «des/ordenado», no reproduciendo directamente los documentos (salvo un par de páginas), sino transcribiendo y reorganizando el contenido de diferentes archivos y de publicaciones de la época gracias a un uso vertiginoso de la ausencia: los versos se presentan nítidos, perfecta y ágilmente diagramados, incluso cautivantes –ver la sección de los *technopaegnia*–, pero atroces en su contenido mutilado. Como recuerda Weintraub, *11*

traces a spectral cartography between disappearance and dehumanization. The violence done to this report (and multiplied in the non-attributed quote) mimes the violence inflicted upon the detained person's body, thereby transforming the testimony into an exercise or task to be completed by the reader²⁹ (Weintraub, 2019, párr. 9).

Tres ejemplos chilenos más recurren, trabajando otro tipo de material, al pervertimiento del lenguaje técnico y la borradura. Por un lado, Martín Gubbins, en 2010, lanza un libro edificado casi exclusivamente con palabras circunscritas al mundo de la jurisprudencia (que es su mundo laboral, ya que es abogado): los poemas de *Fuentes del derecho* son combinaciones, oportunamente destiladas –casi ahogadas en un mar de sustantivos– de la Constitución chilena, de la Declaración Universal de los DDHH de las Naciones Unidas, del Código Civil y de una quincena de libros más, todos de temática legal (la bibliografía se explicita al final del volumen). El centro del poemario es el sujeto y el poder,

29 [Traza una cartografía espectral entre la desaparición y la deshumanización. La violencia ejercida sobre este informe (y multiplicada en la cita no atribuida) mimetiza la violencia infligida al cuerpo del detenido, transformando así el testimonio en un ejercicio o tarea a realizar por el lector].

sujeto en cuanto persona jurídica y en cuanto ser humano, y poder como tratamiento de este frente a la regulación de su vida. Como bien explica José Ignacio Padilla, al tratar textos foráneos a su autoría, Gubbins no es «ni *abogado* ni *poeta*: una voz que no es propia, dice y repite un ritmo. Muestra el vacío del lenguaje (del Derecho) y lo energiza con su cuerpo» (Padilla, 2014, p. 61).

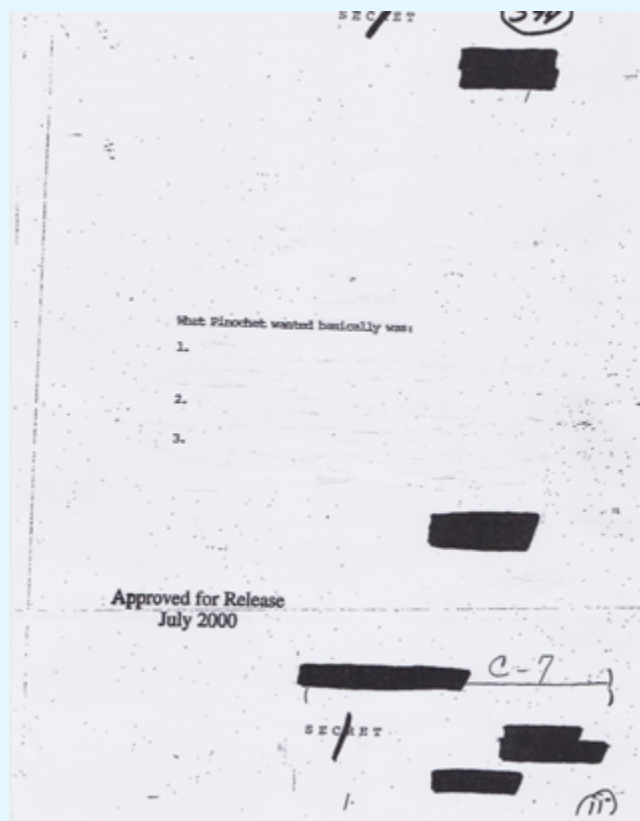


Figura 2. 2013. *Chile Project [Re-Classified]*, de Soto Román (2013a)

Otro ejemplo de una recontextualización radical de jergas técnicas se halla en *Plagio del afecto*, que Carlos Cociña edita también en 2010:³⁰ una serie de textos, extrapolados de libros y de Internet, cuyo eje es la afectividad, pero de naturaleza científica en su mayoría (biología, neurobiología, física, sociología, etc.) con evidente inversión de expectativas, una poesía dedicada a lo afectivo resuelta a través de un «léxico no sentimental», distante, álgido. Véase, por ejemplo, el afecto 2:

Dinámica, autónoma, de afectividad restringida, con un comportamiento de secuencia al azar, como embudo plegado, de percepciones desordenadas, parecidas a los cristales estructurales, tiendes a la anulación. Su anchura y rugosidad es mi pasión. Ref. José Onuchic. Física biológica una nueva frontera (Cociña, 2010, 11).

Como ocurre a menudo con el apropiacionismo, la operatividad del (no) autor permite a lo foráneo hacerse, paradójicamente, personal y colectivo, en este caso resulta así que «los afectos plagiados no son unidireccionales o puros, sino que nacen en el contacto entre lo exterior y lo interior, entre la apropiación textual y la recuperación de lo propio en lo ajeno» (Anwandter, 2019, párr. 24).

30 Antes de aparecer en papel, la colección nació y se desarrolló durante tres años (2003-2005) en la web, en el sitio poesiacero.cl. Tanto la versión electrónica como la impresa cuentan con 52 poemas o unidades, de los cuales 27 están escritos, y 26 permanecen vacíos (Andrade Kobayashi, 2016, pp. 121-123).

Por el otro lado, Fernanda Aránguiz Mardones (2017), que se mueve entre el arte y la literatura, emprende una reflexión sobre el objeto libro y dos conceptos especialmente densos, filosóficamente cargados, en un libro de artista –vale decir que juega con su formato y tiene además un tiraje muy restringido– que es la borradura de otro volumen y que conversa con la autorreferencialidad del conceptualismo. Aránguiz Mardones reproduce la tapa y algunas páginas de una colección de versos, bastante olvidada, de la poesía chilena del siglo pasado, *La nada o el infinito* (1959), de José M. Aldunate Undurraga, y raspa casi todas las palabras que lo conforman, dejando sus letras en un estado fantasmal, ilegibles, cuyas abrasiones con su dura materialidad (por cuanto reproducida a través del escaneado) tropiezan contra lo metafísico de su apuesta: solidificar la Nada –el blanco ahuesado del papel y las cicatrices de las cancelaciones– y el Infinito –la encuadernación *a leporello* que transforma el libro en un *loop*– aunque solo sea en el espacio (ideal) de un producto editorial (de los versos originales solo quedan, ahogados en el blanco, tres: «NADA / sublime paradoja // INFINITO / dimensión sin profundidad/ la grandeza existencial»).

En muchas de las obras de Felipe Cussen es común el uso de material preexistente.³¹ De su rica producción focalizaría la atención en su reciente *Plagiarism* (2020), disponible en PDF o como *print-on-demand*, extraordinario ejemplo de «efecto droste» de su propio método compositivo. El libro, enteramente armado a través de un *software* disponible *online* para el reconocimiento de plagios en cualquier tipo de escrito, revela patentemente el instrumento que emplea (se trata en definitiva de *screen-shots* de los resultados), alejándose de la común *literaturización* de otros experimentos aquí reseñados, pero poniendo a prueba su objeto. Cussen copia las definiciones de plagio que diferentes instituciones –pero principalmente prestigiosas universidades estadounidenses– muestran en sus sitios y las testa, revelando que son, a su vez, fruto de plagios, en una cadena ininterrumpida de robos institucionales (donde es imposible llegar a la fuente original) y en un *crescendo* muy literario, si se quiere, cuyo *climax* (el 100 % del material plagiado) involucra a respetados símbolos de integridad y rigor (Columbia, Princeton, Upenn, etc.).

Argentina

En 2007 Pablo Katchadjian publica, con su editorial IAP, *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*, que, como explica patentemente su título, es una reorganización de los versos del famoso poema *El gaucho Martín Fierro* (1872), de José Hernández, obra fundamental y fundante de la literatura argentina. Contrariamente a otros experimentos de *alfabetización* de clásicos –por ejemplo, la *Recherche* proustiana de Leïla Brett (2004) o el *Ulysses* joyciano de Simon Popper (2006), en los que se reproduce cada palabra por separado– Katchadjian mantiene la unidad de la frase, asegurando una perfecta legibilidad, pero, creando un plus de resonancias. Como hacía notar César Aira:

El ritmo, que ahora sí podemos percibir en su materialidad, es a la vez lento y precipitado. Se desenrosca como una letanía de fórmulas alfabéticas. (...) El nuevo orden nos recuerda enérgicamente que había un viejo orden: los versos del Martín Fierro de Hernández seguían un orden también, no estaban intercalados al azar. Era el orden de la historia, pero con un atisbo de formalización extraña a los significados: el recuento de sílabas, la rima, los paralelismos que hacen a la retórica (Aira, 2009-2010, párr.4; párr. 6).

De *El aleph engordado* (2009) –las 4000 exactas palabras del célebre cuento de Borges a las que se suman unas 5600 nuevas de Katchadjian– se ha escrito profusamente, debido, sobre todo, al largo

31 Es menester citar por lo menos su *Mil versos chilenos* (2010), escrito junto con Marcela Labraña, que reúne, interrumpidos por referencias a sus fuentes, versos de cientos de poetas, encadenados temáticamente o por «atracción»; *Letras* (2017), la recopilación de las cambiantes definiciones de las letras del alfabeto a lo largo de varias ediciones del diccionario de la RAE, de 2001 a 1780, retrógradamente; *Trilogy*, disponible como PDF, que expropia su material verbal de (o alrededor de) películas *mainstream*. Este se compone de *Explicit Content* (2015), descripciones de escenas supuestamente inmorales que grupos de padres preocupados escriben en un foro de Internet para advertir a otros padres sobre su peligro; *Closed Caption* (2016), colección de subtítulos relativos a sonidos para espectadores hipoacúsicos, y *Regional Restrictions* (2017), serie de avisos, siempre iguales, sobre la no disponibilidad de una película en determinadas áreas geográficas (es interesante cómo, a diferencia de todas las piezas reseñadas en este artículo, *Trilogy* se apropia de lenguaje derivado de obras, o sea de una suerte de excedencia escrita de productos audiovisuales).

y absurdo juicio que María Kodama empezó en 2011 contra el escritor argentino por cuestiones de derechos de autor, terminado, hace poco, con una esperanzadora sentencia que obliga a la heredera de Borges a pagar el abogado de Katchadjian. Si bien en el libro hay una (preponderante) parte *original*, es evidente la tensión conceptual a la base de la operación y también su peculiaridad: si hay muchísimos ejemplos de textos «apropiados» que son parcialmente borrados, casi ninguno es alterado añadiendo material (y menos doblando el original).³² El tercer libro donde este autor recurre a un poderoso *reframing* de textos no suyos es *La cadena del desánimo* (2013); si Ferrari había empleado generosamente el recorte de prensa, Katchadjian usa solamente «restos de *La Nación*, *Clarín*, *Página/12* y *Perfil* (...)», como un epifenómeno de mi lectura matutina diaria entre el lunes 12 de marzo y el jueves 6 de diciembre de 2012» (Katchadjian, 2013, p. 7). Este pesadillesco *collage* es una *mise en abîme*: reúne solo citas que los diarios citan, declaraciones de varias figuras públicas que, gracias a la decisión de dejar el *marco* en el que los artículos trasponen lo dicho (los omnipresentes *dijo*), se vuelven una suerte de diálogo imposible. El *tempo* es dinámico y liga esquirolas textuales dispares materializando, a la vez, la intrascendencia de la crónica y su paradójico peso político. Un espécimen, entre otros posibles, puede aclarar el funcionamiento de un trabajo donde «la voz del autor se borra en las citas y en la esforzada antielocuencia del montaje» (Speranza, 2013, p. 9):

«No sé si le he dado mucho, poco o nada, pero ya no puedo darle más», dijo el futbolista Román Riquelme.

«Uno tiene que ser autocrítico a veces. Acá parece que todos los días hay que hacer anuncios imperdibles», dijo el ex vicepresidente Julio Cobos.

«Fue un exabrupto injustificado de mi parte, absolutamente injustificado», dijo el diputado del Pro Pablo Tonelli.

«Lo que trasciende a la prensa, a veces, son conflictos que van más allá de la actividad propia», dijo el ministro de Salud Pública de Chaco, Francisco Baquero.

«Descubrieron ahora que los argentinos son difíciles, ¡qué gran descubrimiento!», dijo el presidente uruguayo José Mujica (Katchadjian, 2013, p. 56).

Otro ejemplo argentino de uso, sin censuras, de fragmentos de diarios se debe a un artista y escritor multifacético, protagonista del conceptualismo de los sesenta, como Roberto Jacoby: junto con otro artista y sociólogo, Syd Krochmalny, organiza, en 2014, una muestra llamada *Diarios del odio*, en la que acopia cientos de comentarios de usuarios de las versiones electrónicas de periódicos de su país que tienen como meollo el odio hacia el otro, un mezcla espeluznante de insultos racistas, aporofóbicos, misóginos y homofóbicos. Así, un avasallante enjambre de amenazas y vituperios llena las paredes de la sala en diferentes, y escuetas, escrituras manuales y en un tétrico blanco y negro. En 2016, *Diarios del odio* se vuelve libro y cambia su *diagramación*. Las frases ahora están ordenadas en las páginas como si fueran poemas. Véase, por ejemplo, «Argentina negra»:

Me confieso racista,
no por maldad,
simplemente está en mi
codigo [sic] cultural.
La clase media argentina
tiene sus raíces en Europa
y se enorgullece de ellas.
Me molestan los negros africanos
vendedores ambulantes,
Buenos Aires se ha transformado
en un mercado negro
Blanqueemos el Mercado.

32 Una de las más recientes borraduras, argentina, se debe a Javier Merás, que ha producido varias traducciones y ediciones, con y sin alteraciones, de *El principito*, de Antoine de Saint-Exupéry. Una de estas, salida en 2017 y en segunda edición en 2021, es justamente el libro del francés, con dibujos, reducido a la sola puntuación.

Parásitos intermediarios,
 nunca vi a uno agachando el lomo,
 arman asociaciones ilícitas
 para delinquir falsificando marcas,
 evadiendo impuestos y cargas previsionales,
 ocupando la vía pública,
 comercian anteojos que dañan la vista.
 (...) (Jacoby y Krochmalny, 2017, p. 43).

El nuevo formato —pulcro y enfriado con respecto a los grafitis expresionistas que cubrían los muros— torna el contenido, estos «núcleos discursivos donde se produce la deshumanización de sectores enteros de la sociedad argentina» (Jacoby y Krochmalny, 2017, p. 43), más incisivo todavía. El sentido de esta recontextualización queda clarísimo en las palabras del editor Gerardo Jorge:

Fuimos acotando el número de textos con la intención de darle a la publicación resultante una fisonomía cercana a la noción más o menos cristalizada hoy de «libro de poemas» (...). Este material no quiere ser solamente el documento de un procedimiento transtextual con valor político y/o documental sino que quiere ser leído también como «poemas» (...), enfrentándonos a una constatación incómoda, que genera malestar pero que también nos empuja a poner en cuestión frecuentemente las categorías y parámetros con que valoramos el arte: la de que la lengua se encarama y adopta ritmos que la comunican por momentos con zonas vitales de nuestra literatura, incluso en la cloaca de estos comentarios. El orden y la selección de los textos, en este sentido, buscan contribuir a la sensación de dicho viaje (Jorge, 2017, p. 45).

De Google pesca en cambio Carlos Gradín (2011), que se firma, *internetianamente*, Charly.gr, en *SPAM*, colección de versos y prosas, varios de los cuales provienen de búsquedas en la red, realizadas entre mayo de 2007 y julio de 2011, como aclara un *disclaimer* al final de libro. La colección es heterogénea y se nutre, previsiblemente, de aparejamientos inusitados, en evidente estela tzariana contemporaneizada, pero que, de alguna manera, Gradín trata de compactar: la supuesta crudeza de la «basura» digital recogida y la aparente suspensión de lo lírico, que algo impersonal como los resultados algorítmicos de pesquisas supondría, a menudo deja lugar a soluciones extremadamente *trabajadas*.

Ezequiel Alemian, en su editorial —sensible a los experimentalismos contemporáneos y, como atestigua su nombre (Spiral Jetty),³³ al Land Art de corte conceptualista— publica *El tratado contra el método de Paul Feyerabend*, en 2010; se trata del escaneo de una docena de páginas del célebre filósofo vienés, que en aquel libro introducía, entre otras cosas, la posibilidad de la contrainducción en las investigaciones científicas. El trabajo del autor aquí consiste en el subrayado del texto —y la selección de páginas no secuenciales—, vale decir en «poner en escena su lectura» (Mendoza, 2011, p. 67); un subrayado que es, además, escaso en cantidad y sobrio en el trazo, nada expresionista, en cierto sentido. El lector tiene a disposición, así, un recorrido intelectual y, dentro de este recorrido, otro, parco y riguroso, que el autor en un dado momento señaló y del que ahora somos testigos, un prisma de cuyas refracciones nacen preguntas sobre reproducibilidad, memoria, documento íntimo, y que son hijas también, según Juan José Mendoza, de «aquella vocación borgiana por reescribir lecturas» (Mendoza, 2011, p. 68).

Si Alemian deja alrededor de las palabras elegidas todo el aparato libresco de su fuente (al estilo de las fotocopias que circulan entre estudiantes), Dani Zelko, en *Las preguntas completas de Osvaldo Lamborghini* (2016), hace evaporar todo lo escrito por el autor de *El fiord* y nos muestra, desnudas, diagramadas en el medio de las páginas —tal vez para reiterar la centralidad del momento interrogativo en la literatura lamborghiana— las preguntas que sus personajes hacen a lo largo de todos sus escritos, hasta llenar casi 60 páginas sin respiro.³⁴ Especie de interrogatorio apremiante, o solipsística y confusa

33 En la misma colección salió otro libro de Katchadjian, *Mucho trabajo* (2011), que, pese a no usar un texto ajeno, se podría insertar en una dimensión conceptual de uso de lo verbal como material deformable en virtud de su título: se trata de la impresión de una entera novela inédita del escritor en un cuerpo tan chico que solo ocupa ocho páginas y es imposible de leer sin una potente lupa y, huelga decirlo, mucho trabajo.

34 Zelko es autor también de una instalación sonora titulada *Las preguntas completas de Cecilia Pavón para cuatro voces* (2016).

sesión analítica, el nuevo poema se despliega entre partículas mínimas («¿no?», «¿qué?») y tortuosos *tour de force*:

¿Pero cómo lo hacía, la comedia
de escribir mal, de «ocupar el lugar»
de su personaje, el hijo de puta, de
fingir que conocía las costumbres
populares y de hablar como desde
adentro suyo, para peor luego de
un capítulo como el que lo precedía?
(Zelko, 2016, p. 58).

Esta selección arbitraria, pero rigurosa, obsesiva y esquizofrénica *en attendant* de respuestas que no llegarán y que aplicada a otros autores tendría quizá efectos (queridamente) desfiguradores se amolda perfectamente a aquel segmentarismo extremo (que es una aniquilación también histórica) tan medular para Lamborghini, resumido –como recordaba Reinaldo Laddaga (2007, pp. 190-191)– en el magnífico incipit de *Sebregondi retrocede*: «Las partes son algo más que partes. Dejan de ser partes, cuando la ilusión de cosagrande redonda está pinchada» (Lamborghini, 2003, p. 29).

México

En México hay diferentes autores que practican poesía y narrativa que se alimenta de recursos conceptualistas –pienso en Mónica de la Torre, Marcos Antonio Huerta y Verónica Gerber Bicecci, por ejemplo–, pero que no han operado a nivel de libro hecho enteramente con material prestado, y artistas jóvenes que experimentan en aquella dirección; solo menciono el caso de Carmen Huízar, que en 2017 edita *No haga caso de malos mexicanos*, antología de comentarios de seguidores de Facebook del entonces presidente Enrique Peña Nieto, reproducidos como *screen shots* que saltan del vituperio al halago, de la plegaria a la bendición.³⁵

Una veta abiertamente política, torpemente definible como un conceptualismo *engagé*, contra la (mala) gestión de realidades complejas e infaustas, es la de la mexicana Sara Uribe y su *Antígona González* (2012), una «pieza conceptual basada en la apropiación, intervención y reescritura», como dice la editorial, pensada para el teatro, pero que se presenta como un poema sin personajes y que reelabora la tragedia griega para hablar de los asesinatos de migrantes (con relación al descubrimiento de una fosa común en San Fernando, Tamaulipas, en 2010, tumba de caídos en el medio de la llamada «guerra contra el narco», del entonces presidente Felipe Calderón). A través de un montaje de citas de autores diferentes –extraídas de fuentes tanto ficcionales como críticas y de testimonios de parientes de las víctimas– y partes compuestas por ella, Uribe construye un atormentante coro polifónico sobre la violencia cuyas heterogéneas fuentes se preocupa de enlistar en una apostilla que cierra el libro. Armadas alrededor de «cuatro citas» de la *Antígona* de Sófocles «como ejes escriturales» (Uribe, 2012, p. 103), en una nota final se van indicando los varios lugares de las referencias en el texto: se mezclan allí las voces de Griselda Gámbaro, Judith Butler, María Zambrano, Margarite Yourcenar, Rómulo Pianacci, Pablo Iglesias Turrión, Harold Pinter y porciones de testimonios sacados de *reportages* y notas periodísticas. El resultado es un texto donde la tensión entre la singularidad (víctima y victimario, escritor/a y lector/a) y lo colectivo (la comunidad, lo citado) es altísima y donde se rehabilitan aquellas voces que usaron:

La leyenda ática de la hija de Edipo (...), en América Latina, como inspiración ante la tarea de dar voz a las personas desaparecidas durante las dictaduras militares, así como durante los

35 La editorial Gato Negro de Ciudad de México que lo editó (y publicó también el libro de Zelko) parece especialmente interesada en estas propuestas. Dejo constancia de dos libros flamantes, que no he podido ver todavía, publicados por ellos: *Sin hacer daño a las personas* de la misma Huízar, según el catálogo de la editorial «conformado por anuncios esotéricos en Mercado Libre y preguntas de compradores decididos a todo» y *La código* para la que Betzamee (Betzabeth Torres) «utilizó como soporte un libro sobre Andy Warhol, cubriendo sus páginas con pintura blanca para (re)escribirlo. Tomó palabras que tienen un género gramatical masculino y las modificó para que tuvieran un género femenino» (<https://www.instagram.com/p/CRws-TCKRRg/>).

distintos estallidos de violencia derivada de los procesos neocoloniales, el crecimiento de la desigualdad y el asentamiento del narcotráfico; procesos históricos estos que desembocaron en la desintegración del cuerpo social de numerosos territorios latinoamericanos (Cabrera García y Alirangues López, 2019, p. 43).

En línea con el concepto de desapropiación formulado por Rivera Garza, «cada verso/línea del texto de Uribe puede ser descriptado con varias capas de sentido: la referencia apropiada, la modificación efectuada por Uribe, la reflexión teórica de la que parte y la reflexión ética a la que nos quiere conducir» (Cabrera García y Alirangues López, 2019, p. 44).

También mexicano y también centrado en cuestiones políticas pulsantes de su país es el poema *A-H: Anti-Humboldt: A Reading of the North American Free Trade Agreement*. En él Hugo García Manríquez (2014) enfrenta uno de los cambios sociales más relevantes, y destructores, para el México (y no solo) de las últimas décadas: la puesta en práctica, empezada en 1994, del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (NAFTA, por sus siglas en inglés) empujado por Estados Unidos y el Fondo Monetario Internacional. Tal ha sido el choque de esta desregulación masiva del mercado, arma del hiperneoliberalismo hoy operante a nivel global, que la crítica Amy Sara Carroll habló de una «era NAFTA» (2017) para colocar históricamente la producción artística mexicana de resistencia al impacto brutal del tratado. García Manríquez opera directamente con el documento oficial, tanto en su versión inglesa como castellana; primero lo imprime, en su totalidad, con tinta gris, luego va ennegreciendo solo algunas de las palabras –como una polilla abriéndose camino entre las páginas– creando una suerte de sub (o mejor súper) texto. Lo que sobresale –los versos del escritor– no puede liberarse nunca de este fondo gris, pero a la vez logra cortocircuitarlo, poner en un *impasse* su deseo imperialista de

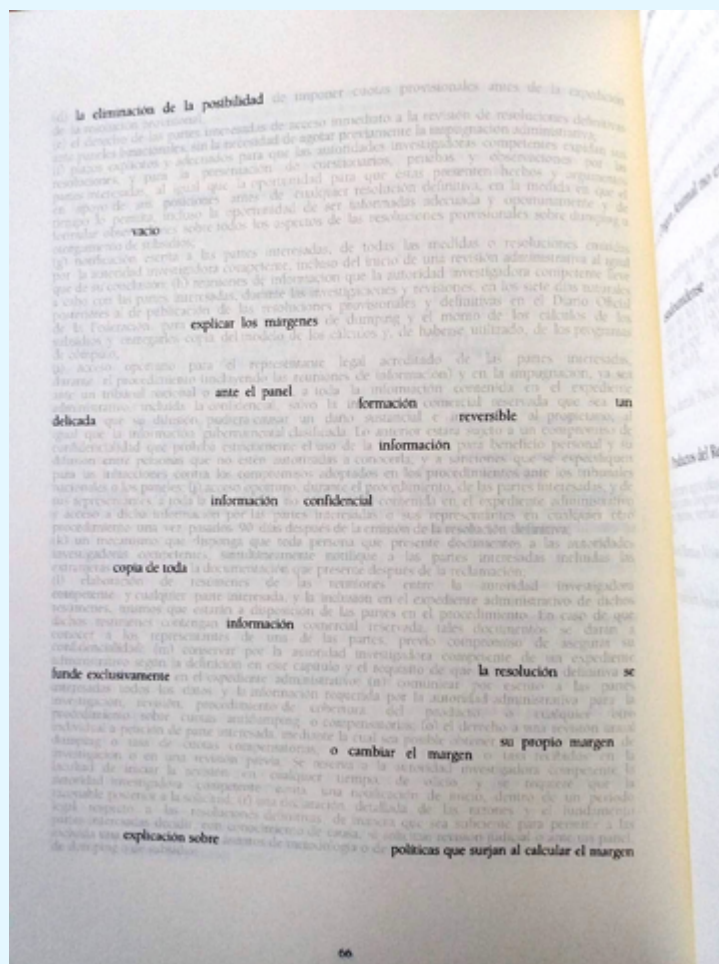


Figura 3. 2014. *A-H: Anti-Humboldt*, de García Manríquez

regularlo todo, algo que lo conecta, de ahí el título, a una visión ordenadora que viene de lejos, de la perspectiva positivista del Humboldt del título, que alcanza hoy extremas perversiones:

The language of NAFTA is obsessed with establishing what meaning means. And this, of course, has everything to do with what we attempt to do in poetry: What is meaning, and what are the historical and cultural conditions under which it is produced?³⁶ (García Manríquez, 2017, p. 125).

A-H: Anti-Humboldt entra justamente en el género de la «oppositional documentation and vandalisms that have often taken on the poetics of inscription, overwriting, and erasure»³⁷ (Victor, 2014, párr. 7) estableciendo una vez más cómo minar un sistema –palabras que, por su naturaleza de tratado, «hacen cosas»– desde su interior.

Desde el arte: Uruguay, Colombia, Brasil

Por supuesto hay muchísimos artistas visuales, sobre todo tras el giro conceptualista de fines de los sesenta, que usan y *abusan* del lenguaje en América Latina. Aquí quiero concentrarme en algunos casos en los que sus obras son libros que han circulado fuera del ámbito del arte, a veces incluso vendidos en librerías y que funcionan (o podrían funcionar) perfecta y autónomamente en el recinto literario.

Empiezo con tres libros uruguayos. Muy tempranamente, en 2003, Alejandro Cesarco, que vive en Nueva York, arma su libro *Dedications*, que trata de una recopilación de páginas dedicatorias (escaneadas) de todos los libros de su biblioteca; no quedan rastros de sus autores o proveniencias, solo un repertorio de este acto de gratitud de los escritores a «their muses, mentors and motivators, as they appears in their books», como menciona el sitio web del artista. Cada nombre (hay famosos, «a Jorge Luis Borges», «a Raymond Queneau» y desconocidos, «a Wendy, maybe») evoca necesariamente universos literarios paralelos o instancias vitales que se tienen que imaginar, potenciando la red invisible y desconocida entre los signatarios –que quedan anónimos– y los agradecidos: un uso sutil y minimalista de incautación literaria.

El conceptualista uruguayo Luis Camnitzer, también radicado en Nueva York desde 1964, es autor de dos volúmenes *fruto* de exposiciones y que sin embargo tienen un alto grado de independencia como libros. En 2008, la muestra *Last Words* se abre en la Galería Alexander Gray, mientras en el Senado de Estados Unidos se debate sobre la constitucionalidad de la pena de muerte, del asesinato de detenidos por inyección, seis grabados con textos, impresos en rojo, recogen un montaje de las últimas declaraciones de condenados a muerte en Texas, utilizando solo las frases en las que aparece el sustantivo *amor* o el verbo *amar*. Nueve años después el mismo texto se imprime en formato libro, una pequeña *plaque* editada por IAM de Inglaterra: el resultado es una desgarradora cadena de disculpas, declaraciones de amor, pedidos de perdón, invocaciones religiosas –con un ritmo casi *canciónunesco* gracias al elemento anafórico *love*–, una colectivización de la desesperación y la entrega, la potencia de lo íntimo frente al horror público.³⁸

I love you guys. That's it. I ask the Lord to bless you all. Tammy, Irene, Betty, Dan, Judy – I love you all. And Jack, thank you. To my family, I love you all. You look after each other. I love you all. Love you all. Let my son know I love him. Ya'll take care. I love ya'll. Momma, stay strong. Honey, I love you. Be strong and take care of yourselves. Thanks for being there. I love my children I love my family. Tell my family I love them all and I will see them in Heaven. Stay strong. I love you. I love you. It's my hour.³⁹ (Camnitzer, 2017, p. 1).

36 [Y esto, por supuesto, tiene mucho que ver con lo que intentamos hacer en poesía: ¿cuál es el significado y cuáles son las condiciones históricas y culturales en las que se produce?].

37 [Documentación de oposición y vandalismos que a menudo han asumido las poéticas de la inscripción, de la sobreescritura y del borrado].

38 Curiosamente (o no), en 2015 Vanessa Place graba su lectura de las declaraciones de los condenados a muerte de Texas, de 1982 a la fecha y en su integridad. Bajo el mismo título, *Last Words*, publica un libro con un extracto de la lectura.

39 [Los amo, chicos. Eso es. Le pido al Señor que los bendiga a todos. Tammy, Irene, Betty, Dan, Judy: los amo a todos. Y Jack, gracias. Para mi familia, los amo a todos. Cuidense entre ustedes. Los amo a todos. Los amo a todos. Hágale

Para *Memorial* (2009), en cambio, Camnitzer no maneja un tipo de texto de por sí candente y emocional, sino más bien uno frío por excelencia, la guía telefónica (la actual de Montevideo). Sin embargo, enfrenta con él un tema dramático que toca varios trabajos suyos, la dictadura uruguaya. Lo que en una muestra con el mismo título eran páginas enmarcadas, una página por cuadro, en la versión libro es un tomo del tamaño de una verdadera guía –sin ningún dato editorial, ni siquiera el nombre del artista– que retorna, por así decirlo, a su estado natural; en él aparecen, mezclados entre miles de apellidos y dígitos, unos nombres a los que no corresponden números telefónicos, dejados vacantes. Son los de las 300 personas desaparecidas por los militares entre 1973 y 1985, de las que no se supo más nada. Alterando digital y finamente el denso listado, el artista inserta vacíos que no se perciben si no se busca con atención extrema –exactamente como cuando se usa la guía, que nunca se lee realmente– volviendo el trabajo un doloroso testimonio del reciente trauma social del país e integrando, con estas presencias/ausencias entre los vivientes, huecos que hacen resonar sus derechos violados.

La artista brasilera Elida Tessler tiene una rica producción de piezas e instalaciones que giran alrededor de obras literarias clásicas y contemporáneas como *A vida somente*, de 2005, que utiliza *La vida instrucciones de uso*, de Georges Perec; *Vous êtes ici*, 2010, que trabaja la *Recherche*, de Proust, y *Meu nome também é vermelho*, de 2009, y *Meu nome é ainda vermelho*, de 2010, que usan *Me llamo Rojo*, de Orhan Pamuk. Pero es a partir de la apropiación de la célebre novela de Robert Musil, *El hombre sin atributos*, que Tessler crea no solo una serie de cuadros, *O homem sem qualidades caça-palavras* (2007), sino también un libro de artista de alto tiraje, 1000 copias. Tessler extrajo de la traducción brasilera de esta obra inconclusa todos sus adjetivos –dejando así, realmente la novela sin atributos– y los dispuso en series de 40 por cada página, entreverados con otras letras, hasta crear 134 sopas de letras. La versión del libro –impreso sobre papel barato y engrampado exactamente como las revistas de pasatiempos que se compran en los quioscos– se arma a partir de la «caza» de palabras de la primera lectura del libro, en la que Tessler no vio varios de los calificativos, vale decir su lectura «fallida». Disfrazada de juego, en *O homem sem qualidades caça-palavras*, la supuesta esencia de la novela, sus 5360 adjetivos, es así cristalizada en un tipo de lectura paradójica: superficial pero atenta; desafiante pero vacía.

La colombiana Milena Bonilla, radicada en Holanda, recurre, para un libro, a un instrumento de apropiación único, hasta donde pude averiguar, en el panorama latinoamericano: la escritura manual.⁴⁰ En *El capital: manuscrito siniestro* (2008), Bonilla, quien normalmente escribe con la mano derecha, copia con su mano izquierda el primer libro de la obra cumbre de Karl Marx, 350 tupidas y cansadoras páginas, en un acto monstruoso de labor no retribuido y ejercido en condiciones adversas, apelando también al hecho de que en Colombia, hasta tiempos recientes, se obligaba a los niños zurdos a escribir con la mano derecha (Gilbert, 2014, p. 445).⁴¹ Su intención de «poner en un terreno ambiguo ese manto ideológico de la izquierda versus la derecha y todo lo que eso implica socialmente» y cómo «se deforman las cosas en un terreno anárquico económicamente» (Bonilla, 2009, párr. 8) se compendia en una pieza que es un comentario sobre política y castigo, y un elegante juego sobre la palabra *siniestro* (*izquierda*, pero también «inquietante»), además de habitual traducción al castellano de lo *Unheimlich* freudiano) hasta tornarse metáfora de las aproximativas, descarriadas puestas en práctica de la doctrina marxista, y disparar un crudo comentario sobre su enemigo, el libre mercado. En efecto, la estrategia editorial y de difusión de este volumen, que sigue «una lógica de consumo en base a la capacidad de adquisición» (M. Bonilla, comunicación personal, 9 de agosto de 2021) tiene la fuerza de un ensayo sobre capitalismo y resistencia a él. Bonilla tira una edición de lujo –tapa dura

saber a mi hijo que lo amo. Ya te encargarás. Los amo a todos. Mamá, mantente fuerte. Cariño, te amo. Sé fuerte y cuidate. Gracias por estar aquí. Amo a mis hijos amo a mi familia. Dile a mi familia que los amo a todos y los veré en el cielo. Aguanten. Los amo. Los amo. Es mi hora].

40 La copia caligráfica es un formato conceptual en general poco usado. El otro impactante ejemplo es el del belga Kris Martin que en su *El idiota* (2008) copia, como un amanuense, la entera, homónima, novela de Dostoievski, solo sustituyendo con su nombre el del protagonista, Myshkin, cada vez que este aparece.

41 La edición del libro forma parte de un proyecto más amplio, *Capital/Piracy* (2007-2008), que incluyó una exhibición llamada *El capital: lo siniestro bien escrito* conformada por tres grandes telas donde la artista copió, en este caso con pulcra «caligrafía aprendida en colegio de monjas» (M. Bonilla, comunicación personal, 9 de agosto de 2021), el texto de Marx, extraído de una edición pirata en español. Ver http://milenaBonilla.info/project-92-Capital__Piracy.html

sobre papel especial en 10 copias para coleccionistas—; una edición *paperback* de 500 ejemplares con ISBN para su distribución en librerías, y 2000 copias de «una edición “pirata”, no cosida, sino pegada, impresa en papel periódico y pequeña, con varios errores de impresión» (M. Bonilla, comunicación personal, 9 de agosto de 2021) —el mercado pirata de libros es muy florido en varios países de América Latina—, que se distribuye gratuitamente entre puestos de libros callejeros de Bogotá y La Habana. Finalmente, en ninguna de las tres ediciones aparece el nombre de la artista, acto que, por un lado, suprime la figura del autor en cuanto catalizador de la atención, en la mejor tradición conceptualista y, por el otro, se hace eco, quizá, del trabajo en negro, silenciado, anónimo de los explotados.

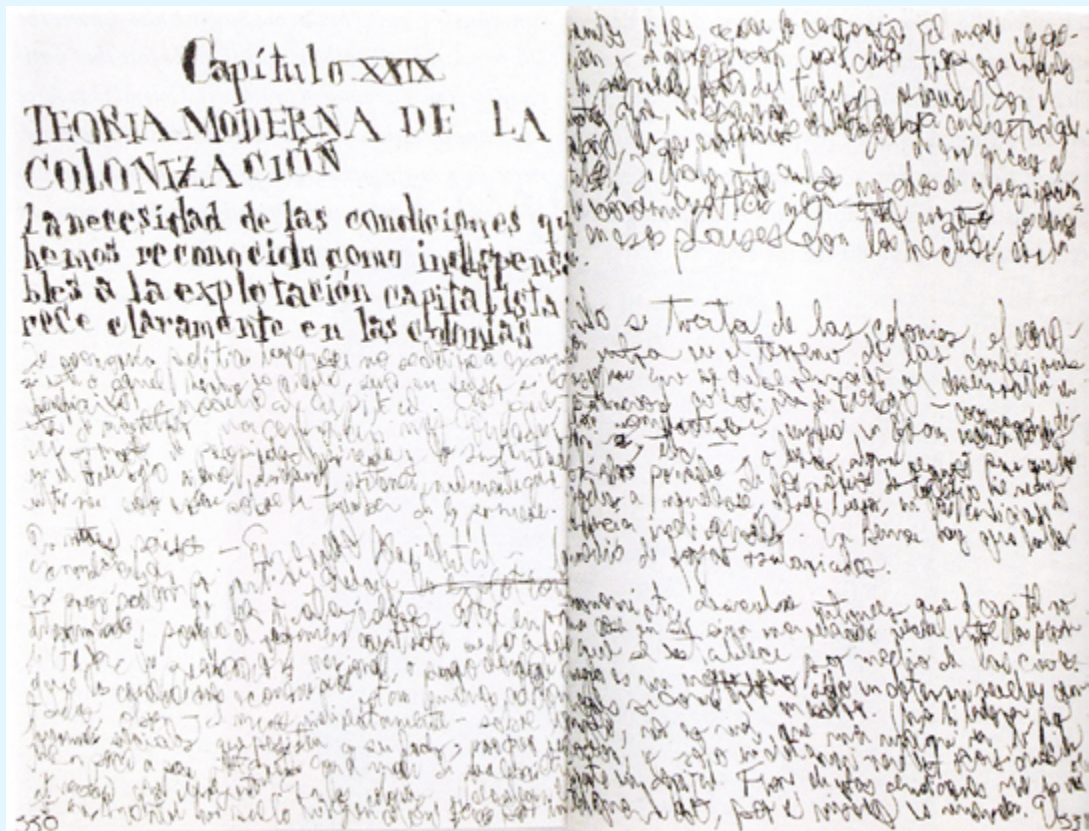


Figura 4. 2008. *El capital: manuscrito siniestro*, de M. Bonilla

In conclusiones

En su urgencia taxonómica, este abigarrado e incompleto catálogo no permite llegar a conclusiones redondas. Me limito a reiterar, con Felipe Cussen, que muchos de estos trabajos —que usan una escritura «intrusa» para los parámetros literarios del continente— «defy the categories that usually classify Latin American Literature»⁴² (2016, p. 128) y merecen, en este sentido, una atención especial. Pueden, además, hibridarse con formas poéticas y narrativas tradicionales, generando una infiltración rupturista en las mallas de lo literario no (totalmente) experimental. Muestras bastante recientes de ello (y no solo de ello, por supuesto) podrían ser, por un lado, las novelas *Había mucha neblina o humo o no sé qué* (2016),⁴³ de Cristina Rivera Garza y *M* (2019), de Eric Schierloh, donde fragmentos —fotográficos, textuales— de otros autores (Juan Rulfo y Hermann Melville, respectivamente) permean sin solución de continuidad las palabras *originales* de los dos escritores. Y por el otro, los ensayos de

42 [Desafiar las categorías que suelen clasificar la literatura latinoamericana].

43 Considerado como una mezcla de géneros, este libro ha sido publicado por Random en su colección de Literatura.

la chilena Catalina Porzio, *Viñamarinos* (2015), sobre la historia de Viña del Mar y sus habitantes y, sobre todo, *Alfabetos desesperados* (2020), sobre idiomas alternativos, privados, inventados para comunicaciones secretas, si bien se presentan en el sitio de la editorial como «no ficción» están contruidos enteramente por «voces prestadas». Empero, a diferencia de muchos de los conceptualistas, Porzio, significativamente, recupera el concepto de autor: «El engranaje y la decisión de hablar con la voz de los otros, pero puesto en un artefacto nuevo, es autoral» (Gaete, 2020, párr. 17). Tal vez, saliendo del nicho de la escritura experimental, las técnicas conceptuales están copando, enriqueciendo, la escritura *tout court*.

Referencias bibliográficas

- Aira, C. (2009-2010). El tiempo y el lugar de la literatura: acerca de *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* y *El aleph engordado*, de Pablo Katchadjian. *Otra Parte*, 19. Recuperado de <https://www.revistaotraparteimpresa.tk/n%C2%BA-19-verano-2009-2010/el-tiempo-y-el-lugar-de-la-literatura>
- Almonte, C., y Meller, A. (2001). *Neoconceptualismo: el secuestro del origen*. Nueva Delhi: Sarak Editions.
- Andrade Kobayashi, M. (2016). *Plagio del afecto* de Carlos Cociña. *Ærea. Revista Hispanoamericana de Poesía*, 10, 121-123.
- Anwandter, C. (2019). Lectura, memoria y expresión en *Plagio del afecto* de Carlos Cociña. *Acta Literaria*, 59. Recuperado de https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482019000200013
- Aránguiz Mardones, F. (2017). *La nada o el infinito*. Santiago de Chile: Naranja Ediciones.
- Bergvall, C. (2012). Th Conceptual Twist. A Foreword. En Bergvall, C., Brownie, L., Carmody, T., Place, V., eds. *I'll Drown My Book: Conceptual Writing by Women* (pp. 18-22). Los Ángeles: Les Figues Press.
- Bernstein, F. (2014). Notas sobre la poesía posconceptual. *Vendrá la Noche: Una Revista Mensual de Poesía*, 41. Recuperado de <https://thevolta.org/ewc41-fbernstein-p1.html>
- Boglione, R. (2014). Apuntes móviles sobre puntos fijos: entre «neoconceptualismo» y escritura conceptual. En F. Cussen, C. Almonte y A. Meller (Eds.), *Neoconceptualismos: ensayos* (pp. 111-117). Nueva Delhi: Sarak Editions.
- Bonilla, M. (2008). *El capital: manuscrito siniestro*. Bogotá: edición de la autora (con el apoyo del Ministerio de la Cultura de Colombia).
- Bonilla, M. (2009, 27 de marzo). Entrevista con Milena Bonilla [Publicación en blog]. Recuperado de <https://esferapublica.org/nfblog/entrevista-con-milena-bonilla-privado/>
- Cabrera García, E., y Alirangues López, M. (2019). Duelo y memoria de los cuerpos ausentes en Antígona González. *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, 18, 36-65. Recuperado de <https://www.impossibilia.org/index.php/impossibilia/article/view/324/357>
- Camnitzer, L. (2009). Memorial [Nueva York]: edición del autor.
- Camnitzer, L. (2017). *Last Words*. York: Information As Material.
- Carrión, U. (1982). About my Work. En T. van der Aa (Ed.), *International Media Meeting. Maastricht: Agora Foundation*: p. 6.
- Carrión, J. (2015). Escrituras conceptuales: un panorama. CCCBLAB. Recuperado de <https://lab.cccb.org/es/escrituras-conceptuales-un-panorama/>
- Carrión, U. (2021). *Sonnet(s)*. Nueva York: Ugly Duckling Press.
- Cociña, C. (2010). *Plagio del afecto*. Santiago de Chile: Ediciones Tácitas.
- Cussen, F. (2016). Conceptual Trends in Latin American Literature. *The Western Humanities Review*, 70(1), 107-136.
- Díez Fisher, A. (2017). León Ferrari y Paulo VI: una batalla de palabras. En R. Estévez, A. Díez Fischer, M. A. López (Eds.), *The Words of Other: León Ferrari and Rethoric in Times of War* (pp. 135-152). Los Ángeles: JPR-Ringier.
- Drucker, J. (2012). Beyond Conceptualisms: Poetics after Critique and the End of the Individual Voice. *The Poetry Project Newsletter*, 231, 6-9.

- Dworkin, C. (2003). *The Ubuxweb Anthology of Conceptual Writing*. Recuperado de <https://www.ubuweb.com/concept/>
- Dworkin, C. (2011). The Fate of Echo. En K. Goldsmith, C. Dworkin (Eds.), *Against Expression. An Anthology of Conceptual Writing* (pp. 23-50). Evanston: Northwestern University.
- Dworkin, C. (2018). Poetry in the Age of Consumer Generated Content. *Critical Inquiry*, 44, 674-705.
- Ferrari, L. (1967). Palabras ajenas. Conversaciones de Dios con algunos hombres y de algunos hombres con algunos hombres y con Dios. Buenos Aires: Falbo Editor.
- Ferrer, C. (2013). Camafeos: sobre algunas figuras excéntricas, desconcertantes o inadaptadas. Buenos Aires: EGodot [edición Kindle].
- Fresán, J. (1970). *BioAutoBiografía de Jorge Luis Borges*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Gaete, C. (2020). Una cita con la autoría: Catalina Porzio. *La Palabra Quebrada*, 7. Recuperado de <http://lapalabraquebrada.cl/una-cita-con-la-autoria-catalina-porzio/>
- García Manríquez, H. (2014). *A-H: Anti-Humboldt: a Reading of the North American Free Trade Agreement/: una lectura del Tratado de libre comercio de América de Norte*. Brooklyn, NY: Litmus Press-Aldus.
- García Manríquez, H. (2017). Entrevista de David Buuk. *A Journal of Poetics*, 13, 123-127. Recuperado de https://tripwirejournal.files.wordpress.com/2017/09/hugo_tw13.pdf
- Gilbert, A. (2014). *Reprint: Appropriation (©) Literature, Appropriationen von 1960 bis heute*. Wiesbaden: Luxbooks.
- Gilbert, A. (2021). Borrowed Sonnets. En U. Carrión, *Sonnet(s)* (pp. 85-106). Nueva York: Ugly Duckling Press.
- Goldsmith, K. (2011). Why Conceptual Writing? Why Now? En K. Goldsmith y C. Dworkin, (Eds.), *Against Expression. An Anthology of Conceptual Writing* (pp. 17-22). Evanston: Northwestern University.
- Goldsmith, K. (2012). *Conceptual Writing Was Intriguing and Provocative*. Poetry Foundation. Recuperado de <https://www.poetryfoundation.org/harriet-books/2012/04/conceptual-writing-was-intriguing-and-provocative>
- Goldsmith, K. (2015). *Escritura no-creativa: gestionando el lenguaje en la era digital*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Gradín, C. (2011). *SPAM*. Buenos Aires: Stanton.
- Hernández, B. (2018). Notas para una poética de apropiación: donde comienza el aire de Soledad Fariña. *Acta Literaria*, 57, 93-118.
- Ibarlucía, R. (2008). Presentación a la edición española de Poemas plagiados. En E. Peicovich, *Poemas plagiados* (pp. 167-171). Buenos Aires: Bajo la Luna.
- Iubini Vidal, G. (2010). Poemas encontrados y otros pre-textos (1991) de Jorge Torres: entre el testimonio y el discurso fronterizo. En G. Iubini Vidal e I. Oliva Figueroa (Eds.), *Discursos y culturas: miradas a Latinoamérica desde la transdisciplinariedad* (pp. 116-127). Santiago: Universidad Austral de Chile.
- Jacoby, R., y Krochmalny, S. (2017). *Diarios del odio* (2.^a ed.). Buenos Aires: N Direcciones.
- Jorge, G. (2017). Nota del editor. En R. Jacoby y S. Krochmalny, *Diarios del odio* (2.^a ed., p. 45). Buenos Aires: N Direcciones.
- Katchadjian, Pablo (2013). *La cadena del desánimo*. Buenos Aires: Blatt & Ríos.
- Labraña, M. (1999). La nueva novela de Juan Luis Martínez y la cultura oriental. *Lestras.es.5.com*. Recuperado de <http://www.letras.mysite.com/martinez3502039.htm>
- Laddaga, R. (2007). La detención de la escritura: Samuel Beckett en Osvaldo Lamborghini. En J. P. Dabove y N. Brizuela (Eds.), *Y todo el resto es literatura: ensayos sobre Osvaldo Lamborghini* (pp. 183-198). Buenos Aires: Interzona Editora.
- Lamborghini, O. (2003). *Novelas y cuentos I*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Mendoza, J. J. (2011). *Escrituras past_ tradiciones y futurismos del siglo 21*. Buenos Aires-Bahía Blanca: 17Grises.
- Padilla, J. I. (2014). *El terreno en disputa es el lenguaje*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Peicovich, E. (1967). *Introducción al camelo*. Buenos Aires: Jorge Álvarez.
- Peicovich, E. (2008). *Poemas plagiados*. Buenos Aires: Bajo la Luna.

- Pérez Villalón, F. (2015). *Varias maneras de no decir nada: letras en línea*. Recuperado de <https://letrasenlinea.uahurtado.cl/varias-maneras-de-no-decir-nada/>
- Perloff, M. (2008). Unoriginal Genius: Walter Benjamin's Arcades as Paradigm for the New Poetics. *Études Anglaises*, 61, 229-252.
- Perloff, M. (2010). *Unoriginal Genius. Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago-Londres: University of Chicago Press.
- Rivera Garza, C. (2017). *Había mucha neblina o humo o no sé qué*. Buenos Aires: Random House.
- Rivera Garza, C. (2019). *Los muertos indóciles: necroescritura y desapropiación*. Madrid: Debolsillo [Edición Kindle].
- Santana, S. (2019). Palabra por palabra: prácticas de escritura conceptual en el siglo XXI. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Recuperado de <https://cuadernoshispanoamericanos.com/palabra-por-palabra-practicas-de-escritura-conceptual-en-el-siglo-xxi/>
- Soto Román, C. (2013a). *Chile Project [Re-Classified]*. Santiago de Chile: Pez Espiral.
- Soto Román, C. (Ed.). (2013b). Introducción dossier conceptualismo. *Revista Laboratorio*, 8. Recuperado de <https://laboratoriodeescrituras.udp.cl/introduccion/>
- Soto Román, C. (2017). *11*. Santiago de Chile: edición del autor.
- Speranza, G. (2013). Tiempo recuperado: apropiación 2.0. *Otra parte*, 28, 1-9.
- Uribe, S. (2012). *Antígona González*. Oaxaca de Juárez: sur+.
- Vera Barros, T. (Ed.). (2014). *Escrituras objeto: antología de literatura experimental*. Buenos Aires: Interzona.
- Victor, D. (2014). *Miscreants & Miscreative Writing: On Hugo García Manríquez's Anti-Humboldt*. Poetry Foundation. Recuperado de <https://www.poetryfoundation.org/harriet-books/2014/04/miscreants-miscreative-writing-on-hugo-garcia-manriquezs-anti-humboldt->
- Weintraub, S. (2014). *La última broma de Juan Luis Martínez: no sólo ser otro sino escribir la obra de otro*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Weintraub, S. (2019). *Narrating (The Other 9/11): The Poetics of Carlos Soto Román*. *Asymptote*. Recuperado de <https://www.asymptotejournal.com/blog/2019/01/03/narrating-the-other-9-11-the-poetics-of-carlos-soto-roman/>
- Yépez, H. (2013). Goldsmith y el imperio retro-conceptual. *Archivo hache*. Recuperado de <https://archivohache.blogspot.com/2013/08/goldsmith-y-el-imperio-retro-conceptual.html>
- Yépez, H. (2015). Poetas gringos, Mongrels y México. *Milenio*. Recuperado de <https://www.milenio.com/cultura/poetas-gringos-mongrels-y-mexico>
- Zelko, D. (2016). *Las preguntas completas de Osvaldo Lamborghini*. Ciudad de México: Gato Negro.