

Y si hubiera una traducción en el centro, ¿entonces qué?: apropiación y translingüismo en *Otono (sic)* (2017), de Luis Moreno Villamediana

*And if there were a translation at the center, then
what?: appropriation and translingualism in Otono
(sic) (2017), by Luis Moreno Villamediana*

Dr. Jesús Alexander Montoya Omaña

Jesús Montoya (Tovar, Mérida, Venezuela, 1993). Poeta, traductor y ensayista. Doctor en Estudios Literarios por la Universidad Federal de São Carlos y Magíster en la misma área por esta institución. Es Licenciado en Letras mención Lengua y Literatura Hispanoamericana y Venezolana por la Universidad de Los Andes. Ha publicado diversos libros de poesía y traducciones del portugués al español.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9455-5661>

Contacto: jesusmnt93@gmail.com

Recibido em: 11 de junho de 2025

Aceito em: 22 de julho de 2025

DOI: 10.11606/issn.2317-9651.i31p345-384

Brasil

Palabras clave: Luis Moreno Villamediana; apropiación; traducción; translanguismo; *Otono* (sic).

Keywords: Luis Moreno Villamediana; appropriation; translation; translanguism; *Otono* (sic).

Resumen: El presente artículo busca estudiar las formas en que se ejecutan la apropiación y el translanguismo como procedimientos estéticos en la obra *Otono* (sic) (2017), del poeta venezolano Luis Moreno Villamediana (1966). En ella, a través de la apropiación de materiales de diversas obras poéticas, se desfiguran las nociones de propiedad y autoría, a la vez que se expresa una perenne extranjería, por la que transita, además, una hechura del poema como ente pensante en tanto existe como teoría de su proceso de traducción en continuas versiones. De esta forma, se procura hacer énfasis en la traducción como una mecánica de la que deviene de la apropiación, la cual se reitera, con diferentes rasgos, en los casos a ser analizados de la obra, configurando una poética a ser clasificada en la poesía venezolana del siglo XXI.

Abstract: This article seeks to study the ways in which appropriation and translanguism are executed as aesthetic procedures in the work *Otono* (sic) by the Venezuelan poet Luis Moreno Villamediana (1966). In it, through the use of materials from various poetic works, the notions of ownership and authorship are disfigured, while simultaneously expressing a perennial foreignness. Furthermore, the poem's construction as a thinking entity exists as a theory of its translation process in continuous versions. In this way, I seek to emphasize translation as a mechanism from which appropriation emerges, which is reiterated, with different features, in the cases analyzed in the work, promulgating a poetics to be classified within 21st-century Venezuelan poetry.

DEL “MANUAL” A “LAPHRASE”

Otono (sic) (2017), de Luis Moreno Villamediana¹, confronta desde el principio la noción de “libro” como recuento del *sujeto*, generando una borrada de este, puesto que se vuelve irrepresentable y es, en última instancia, el lenguaje mismo en desencuentro. Este canal atraviesa la extranjería como tópico, aunque también diferentes lenguas en juegos onomatopéyicos. En consecuencia, la lengua resulta un mecanismo fluctuante en el que se *reversionan* traducciones. Se propone, pues, pensar, tres procedencias de la apropiación como embriones que se extenderán a lo largo de su poética hasta llegar a nuestro caso central de estudio, que es la obra *Otono (sic)* (2017): la referencialidad, la cita y la traducción.

Luis Moreno Villamediana puede ser considerado como un traductor, si se quiere, más fragmentario; este solo cuenta con una obra y su versión es, además, inversa entre el español y el inglés, se trata de *The private live of rag dolls* (2020), del venezolano Aquiles Nazoa (1920-1976), además de algunas versiones sueltas de otros poetas en revistas. Sin embargo, lo más llamativo es su actuación como traductor dentro de sus textos poéticos, lo que les da a sus libros un carácter particular debido a la unción de tradiciones literarias y lenguas. En una entrevista del año 1998 hecha por la poeta Jacqueline

1 Luis Moreno Villamediana, nacido en Maracaibo en 1966, es poeta, narrador y ensayista, ha publicado hasta la fecha los libros: *Cantares digestos* (1996), *Manual para los días críticos* (2001), *En defensa del desgaste* (2008), *Eme sin tilde* (2009), *Laphrase* (2012), *Otono (sic)* (2017), *La persona regresa, o novela* (2023) y *Las partes sueltas* (2024). Su obra se alimenta de diferentes tradiciones literarias, caracterizándose, de alguna manera, por una babelización de registros que confluyen como técnicas de reescritura en una especie de poema-narrativo; el cual llega, muchas veces, a auto-parodiar el discurso “poético”, además de metarreflexionar singularmente sobre sus procesos.

Goldberg, Moreno Villamediana afirmaba acerca del interés por la traducción literaria las siguientes palabras:

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

Me gustaría enfatizar la siguiente afirmación: “la traducción es un acto de creación”, que generaría una inseparable relación, por ejemplo, entre la creación y la traducción poética, y que, en *Manual para los días críticos* (2001) es casi imprescindible, pero que también toma su postura en una obra anterior como *Cantares digestos* (1996). La evolución de ese universo ajeno a través del acto de residuos que se reciclan para la formación de un “objeto cultural complejo” (Fernández Mallo, 2018) y el orden en su montaje, como autor-curador (Vila-Forte, 2019) desfigura la noción de autor, otorgándole un nuevo paradigma al estatus creativo del libro de poemas: el de la traducción, que irá corrompiéndose, además, en una “poética de la citación”, por llamarla de alguna manera pensando en Antoine Compagnon (1996), o en la categoría que propone Valeria Mata (2018), siguiendo a Jacques Derrida, de aquel “escritor-bricoleur” que construye de forma peculiar.

Las traducciones “creativas” de Luis Moreno Villamediana constituyen una composición mutante donde la apropiación como mecánica actúa. En el caso de *Manual para los días críticos* existe una referencialidad a partir de

los nombres de los textos; el original se asume como una partitura apropiada, acaso una suerte de reescritura que compete a la misma funcionalidad de la traducción como proceso. Hay allí un encaje estructural donde Moreno Villamediana moldea los poemas a la sintaxis de su libro, es un guiño al hilo de su propia poética, donde los signos de puntuación pasan a funcionar como un componente lógico u organismo de formación y deformación lingüística para su proyecto estético. Los nombres de Emyr Humphreys, Estesícoro, Mallarmé, Robert Frost, James Wrigth, A.R. Ammons, Mary Oliver, Simon J Ortiz, Kenneth White, Claude Roy, Manuel Bandeira, Miquel Martí i Pol, Wallace Stevens y Wisława Szymborska pertenecen a la estela de esos textos apropiados en la sección “‘En las alturas de Babel’ o ‘Nadie mire hacia abajo’”.

Manual para los días críticos (2011), así como *Friedrich Hölderlin: cantos hespéricos según la edición histórico-crítica de D.E. Sattler / traducción y versiones libres (en lienzo y poemas)* (2015), de Verónica Jaffé², y más recientemente *El hilo atroz* (2001), de Beverly Pérez Rego, funcionan en este marco, donde la poética de la lectura acaba transformándose en traducción, ejerciendo con ello, una modulación del viaje y del desplazamiento en los textos, y provocando que la traducción, como concepto vaya más allá de su acepción lingüística y roce otros tópicos como la extranjería.

2 También merece la pena aquí mencionar las obras de Verónica Jaffé *El largo viaje a casa* (1996) y *La versión de Ismena* (2000), como también el *Sextinario* (2000), de Ana Nuño, por tratarse obras que ejercen la apropiación por medio de la traducción, e incluso la obra *Sombra de Paraíso. Astillas en tres cuerpos de lenta lectura* (2015), de Claudia Sierich, pues esta tiene la particularidad de ser un libro híbrido, entre la prosa, el verso y la imagen, donde además confluye una reflexión tendida sobre el acto de traducir.

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

El extravío del que se presenta ya no como “Luis” sino como “El-Tipo”, a lo largo de carretera de los Estados Unidos, en un *road trip*, mixtura también cierta proyección que remite al cine y a la imagen, proponiendo, por un lado, un paisaje objetivo del sujeto, y por otro un monólogo barroquizante de una serie de elementos que emulan el pensamiento en flujo. Los poemas se van distribuyendo a través de lo que parecen ser unos títulos en negrita, pero que están concatenados de alguna forma al texto anterior, sin espacios divisorios entre una página y otra. Esta seguidilla produce la sensación de estar, pues, ante una sola frase que, además, en la noción de viaje referencia a la obra de Haroldo de Campos, *Galaxias* (1984), lo que tendría el establecimiento de un lazo no solo estructural, sino también temático, tal y como ocurre en el poema “El-Cansado”,

donde se cita al autor brasileño mientras se alude de un menú de restaurante en el descanso del viaje³.

Lo interesante, sin embargo, es la cantidad de referencias que Moreno Villamediana maneja como una poética de la citación, la cual no deja de alojarse en esta expresividad escatológica, veremos así nombres como César Aira, Pascal, Yves Bonnefoy, Raúl Zurita u Oswald de Andrade, son mencionados para la construcción de un tejido que complejiza esta intertextualidad excesiva donde, además, esa especie de pulsión cinematográfica en el texto no deja de estar presente de principio a fin.

LA ESTACIÓN INTRADUCIBLE

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

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

elementos paratextuales. No es de extrañar que su directora, Faride Mereb, sea artista y diseñadora, y que conjugue el campo de las artes con su labor como editora. La calidad de este trabajo, en el que participa un equipo más amplio⁴, y cuya impresión se realiza en Ex Libris, imprenta dirigida por Javier Aizpurúa, ha posibilitado que el MoMA (Museum of Modern Art) haya incluido dentro de su archivo obras de la editorial, entre ellas títulos como [*a love supreme*]. *Shakespeare: variaciones* (2018), de Adalber Salas Hernández, *Pavesa* (2019), de Gabriela Kizer, o *Otono (sic)* (2017), de Luis Moreno Villamediana, pertenecientes a su serie “Contemporáneos”.

Siendo *Otono (sic)* un libro, como se ha mencionado, en el que la extranjería y el desarraigo son temas recurrentes, haber sido publicado durante el año 2017 lo convirtió en un texto marcante, que bien podría sumarse a la llamada “literatura de la diáspora” – de la cual se han discutido y difundido más obras en el campo de la novela que de la poesía –⁵, y es que ciertamente por tratarse de un libro en el que el sujeto yace en tránsito, desdibujado, e incluso en medio de operaciones en que se cruzan las lenguas a través de la traducción, sería viable. Sin embargo, es importante apuntar que *Otono (sic)* fue concebido en 2012, con una beca otorgada por la Bogliasco Foundation; de manera que la obra escapa a ser un retrato directo de la situación de

4 Diosce Martínez, Néstor Mendoza, Graciela Yáñez Vicentini, Carlos Alfredo Marín, Samoeel González Montaña, Matías Toro y Oriana Margarita Nuzzy.

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

emergencia social que vivieron – y viven todavía – muchos venezolanos durante este período, diríamos que es más bien premonitoria.

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

Ahora bien, la obra de Luis Moreno Villamediana ya tenía como tratamiento la extranjería, e, incluso, podría decirse, la extranjería es uno de los grandes rasgos de la poesía venezolana. Sin embargo, no se trata apenas de la extranjería como una temática que, en este caso, así como en *Laphrase*, engloba el libro de manera simple, sino de la constitución literaria y metarreflexiva de una serie de recursos que desplazan al poema de su lugar, otorgándole una extrañeza u opacidad lúdica. Estos recursos pasan por la traducción como filtro, aunque también por la cita, por la referencia y por la conjunción de estos tres elementos en aras de una estética apropiativa y descentrada. La apropiación, en este sentido, va desarrollando un espacio a través de lo que parecen ser ciertas construcciones coautorales, donde, como si se tratara de un collage lingüístico o un montaje, el autor va superponiendo poetas contemporáneos de lengua inglesa que le sirven para construir un poema en español, o bien para colocar

traducciones de otros dentro de la obra, citándolas como maniobra poética en la escritura. Así, el acto de traducir también es “poetizable” y alcanza una fuerza llevada al extremo cuando aparecen, además, referencias a la teoría de la traducción o casos escandalosos de su ejercicio. En efecto, la superposición, transposición, intervención y traducción comentada es lo que se manifiesta en *Otono* (sic). La centralidad de estas versiones, al mismo tiempo comentadas desde el poema, hace que la traducción sea progresiva y se amplíe, a la vez que produce un espectro translingüe.

Este canal atraviesa la extranjería con diferentes lenguas en juegos onomatopéyicos. En consecuencia, la lengua en *Otono* (sic) resulta un mecanismo fluctuante en el que se reversionan traducciones; por ejemplo, las realizadas a poetas de lengua inglesa como Mark Strand, Henri Cole y Lyn Hejinian; o los consecuentes guiños a poetas como Dante Alighieri, o al cineasta Jean-Luc Godard. Luis Moreno Villamediana establece irrupciones que procuran erigir una desviación genérica en la que lo ajeno prevalece como *propio*, incrustando citas que cuestionan la idea de un solo autor, la propiedad y el quebrantamiento de los moldes convencionales de la poesía. Así, la extranjería se convierte en forma poética a través de un artefacto que busca únicamente alojar *lenguaje*.

En el texto “Hacia una poética del desencanto: modernidad, autoritarismo y lírica venezolana (1958-2018)”, Miguel Gomes ubica la obra de Luis Moreno Villamediana dentro de un *paradigma* en el cual: “engendra una poética barroca o hermética donde lo liminar se instala en operaciones verbales, con perseverantes confluencias de niveles del lenguaje o campos

semánticos a las que se añade la violación de normas lingüísticas” (Gomes, 2020, p. 350). A su vez, el investigador es enfático en el tratamiento que Moreno Villamediana da a la extranjería, definiéndola como una “liminaridad lingüística”, en la que lo político no posee una dimensión inmediata, sino que “se mimetiza en la reificación formal, que aspira a la opacidad” (Gomes, 2020, p. 356). Asimismo, Gomes señala que existe una diatriba entre esa posible enunciación o su ausencia debido al propio devaneo y escape de los textos a una direccionalidad: “Ese enunciar y no hacerlo anula los opuestos y culmina en una subjetividad de contornos disipados” (Gomes, 2020, p. 357). Tal “subjetividad de contornos disipados” es una herramienta del lenguaje y su elisión a lo largo del libro, de allí la gran rotura lingüística que conlleva a la traducción como ejercicio creativo:

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

En este sentido, la traducción es imperante en *Otono (sic)*, pero cabría preguntarse, ¿bajo qué formas?, ¿cómo se constituye ese ordenamiento de fragmentos y cuál es su sentido?, un punto de partida sería la observación de la lengua, la cual yace como una gran fracción en el libro, pues son muchas las imágenes de quebrantamiento por las que es atravesada. Sin

embargo, cuando aparece la traducción, esta se vierte en una expresión poética, menos fracturada, intentando, con ello, equiparar ambas formas o metamorfosearlas como una sola operación. Sobre esta cuestión, el poeta y traductor brasileño Paulo Henriques Britto señala que la traducción no está separada del acto creativo:

Traduzir – principalmente traduzir um texto de valor literário – nada tem de mecânico: é um trabalho criativo. O tradutor não é necessariamente um traidor; e não é verdade que as traduções ou bem são belas ou bem são fiéis; beleza e fidelidade são perfeitamente compatíveis. (Henriques Britto, 2022, p. 18 - 19)

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

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

Por ello, la mezcla con algunas frases o vocablos en italiano, en inglés, en portugués, en francés o en alemán, así como la incorporación de elementos

como partituras, infunde un ruido comunicativo – siempre en el corte, en las pausas entre mayúsculas y minúsculas deliberadas, por medio de puntos y comas – dan un cierto aire de incisión del habla y promulgan un espectro translingüe. En verdad, la lengua en esta obra es una “cosa” en desplazamiento:

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

muy seco
()
muy mudo
()
mutilado
()

(Moreno Villamediana, 2017, p. 28).

Se trataría, más concretamente, de cierta “lengua de los náufragos” – como el propio autor la denomina en un verso – que tensiona posturas sobre la traducción a través de selectas referencias canónicas y de culto, dando así, un espacio de visibilidad al traductor como un ente que aparece en medio

de los textos en su cualidad de fuente, a la vez que el propio autor traduce. Esto puede evidenciarse en un fragmento citado entre corchetes a la traducción al inglés de *Nouvelles impressions d'Afrique*, que realiza Mark Ford de Raymond Roussel; la *Eneida* de Odorico Mendes – cuya mención, a su vez, es un guiño a Haroldo de Campos –, o las traducciones emprendidas dentro del texto del libro *Dark Harbor: A Poem* (1953), de Mark Strand.

En una entrevista del canal de YouTube del “Projeto Literatura Comparada na América Latina: trânsitos de poéticas e políticas latino-americanas”, del Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada (UNILA) realizada el pasado año, Luis Moreno Villamediana señala:

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

A esto se suman los procedimientos elaborados por Octavio Paz en sus versiones de John Donne, insistiendo en dejar de lado la idea de la traducción como una “traición” y comentando, a su vez, sobre ese cierto linaje que parte del romanticismo alemán, y lo ocurrido dentro de la poesía moderna en autores como Ezra Pound y T.S. Eliot y, más adelante, en la obra de los hermanos de Campos como una suerte de “movimiento antropófago” de la traducción. Habría que añadir que en la entrevista el autor es bastante enfático al considerar el concepto de transcreación como antropofagia y

devoración de textos, lo que puede llevarnos al texto “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira” de Haroldo de Campos, e incluso al texto de Silviano Santiago “O entre-lugar do discurso latino-americano”, que él mismo menciona dentro de la entrevista. Luis Moreno Villamediana reafirma el lugar del escritor latinoamericano y su pregunta ante una tradición “comparatista” que se nutre de otras fuentes pero que parece siempre volver a sí misma en un estado marginal e incluso, en su caso, extranjero. Resulta pertinente preguntarse cómo funciona entonces la transcreación en su obra, pues todo apunta a que en el desarrollo textual y en la colisión entre creación y traducción hay una posibilidad de entendimiento.

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

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

digamos que yo he digerido la obra de Emily Dickinson en algunos casos, y algo que parece tan banal como un signo de puntuación aparece entonces homenaje, de forma que entonces la dualidad poeta – traductor esquizoidemente están en constante en la superficie constantemente, y yo creo que en ocasiones puede hacerse evidente un cierto texto extranjero detrás de lo que parece mi propia escritura. Es una suerte de homenaje a la literatura que me importa. (Moreno Villamediana, 2024)

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

ADAPTACIONES ANTROPOFÁGICAS

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

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

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

el poema épico de Virgilio
es
en efecto
un teatro
donde las palabras *imitan*

los gestos los estados del alma
de cada personaje
y es así que por sus modos
también imitan los accesorios propios de la acción,

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

En este sentido, la apropiación como cita establece un juego no solo con el traductor, sino también con el libro traducido y, por supuesto, con la peculiaridad de la versión de Klossowski, quien abogaba por una fidelidad a toda costa con el latín⁶. Este modelo de capas es sugestivo para entender otras tantas que se van diversificando en la obra, donde el papel del traductor y el tratamiento de la extranjería, el exilio o del desplazamiento adquiere la forma de una desfiguración de palabras en lengua castellana, como ocurre en el ya mencionado texto “Exodus/Semoth”, donde, a partir de una genealogía de exiliados se va ordenando una narrativa en anáforas a través de la cual el español se deforma:

...y fue toda alma de falientes de anca de Yahacob
fetenta almas:
y Yofeph era en Egypto. Y murió Yofeph

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

y todos fus hermanos;
y todo el generancio el effe.
Y hijos de Ysrael fruchiguàron y ferpieron,
y muchiguàronfe,
y enfortecieronfe en mucho mucho:
y hinchiófe la tierra dellos. (Moreno Villamediana, 2017, p. 11)

Asimismo, apenas hay un anclaje a la lengua nativa del autor, sino un giro al artificio del lenguaje para llevarlo hasta el poema como un puente heteroglósico; véanse las menciones en mayúsculas de palabras como “CÁSPITA”, “RECÓRCHOLIS” o “DIANTRES”, las cuales parodian las traducciones del inglés al español – específicamente en los doblajes televisivos norteamericanos al ámbito hispanohablante – dentro de “Adieu au (certain) language”, donde la lengua, además, continúa ganando protagonismo como materia desvanecida, en este caso, “desmochada”, cortada:

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

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

una hoja seca
la hoja amarilla
por seca;

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

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

Eneida brasileira

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

o QUIÉN traduce el mundo [...] (Moreno Villamediana, 2017, p. 17)

Por otro lado, como se ha visto, aparece el nombre de Odorico Mendes y su traducción de la *Eneida*, conjugándose así, un aparato crítico con un aparato creativo: el guiño a Odorico Mendes se aproxima a la reivindicación que realiza Haroldo de Campos de su trabajo como traductor, tal y como se referencia en el texto “Odorico Mendes: ‘O patriarca da transcrição’” (1992), donde Haroldo de Campos diserta sobre el concepto usado por Silvio Romero para hablar de las versiones de Mendes, quien las trató como un portugués “macarrónico”, de esta manera, Haroldo de Campos

evoca su antiguo ensayo “Da Tradução como Criação e como Crítica”, en el que defiende la operación de Mendes.

A su vez, en “Odorico Mendes: ‘O patriarca da transcrição’”, hay una mención a la versión a la *Eneida* de Klossowski y, también, a las versiones “monstruosas” que realizara Hölderlin de Sófocles, las cuales Haroldo de Campos llega a poner en diálogo en “A Palavra Vermelha de Hölderlin” con las versiones grecolatinas de Odorico Mendes. En efecto, Virgilio se perpetúa en *Otono (sic)* “traducido”: primero por Klossowski y segundo por Odorico Mendes como nominación, integrando, en este juego de espejos, a la traducción en tanto acto intermediario, aquella que está en la encrucijada entre la cita a la reflexión del poema épico, su versión y, finalmente, su parodia u homenaje, pero también como un programa crítico que la acerca a la creación.

Por otra parte, existe en medio de la conjunción de las lenguas una apropiación que expande la noción de traducción hasta la recreación y la lectura, pensando en tres antecedentes que expone Inês Oseki-Dépré (2021) para estas poéticas *prospectivas*: Ezra Pound, Haroldo de Campos y Octavio Paz: “Haroldo de Campos é daqueles para quem a tradução deve responder às três funções enumeradas por Ezra Pound: leitura, crítica e recriação”⁷ (Oseki-Dépré, 2021, p. 219). En este sentido, la poética de Luis Moreno Villamediana formaría parte de estas poéticas *prospectivas*, aunque desde un movimiento gestual, pues esto se desarrolla dentro de la obra creativa

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

y no dentro de una obra que se define como una traducción propiamente; no obstante, como se ha señalado hasta aquí, la traducción es en *Otono* (sic) fragmentaria, en ella el programa crítico se configura en su integración de textos que se refieren a la traducción y las traducciones, las cuales, además, no presentan una única forma de funcionamiento.

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

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

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

En efecto, esta “dinámica del movimiento” produce un apartamiento de lo nacional, y es justamente lo que nos ofrecen los textos de *Otono (sic)*⁸, bajo otra subcategoría que propone Ette, la de escrituras “translingües”, cuya hechura es “transcultural”, y cuya estructuración conlleva una “pluralidade dos processos literários universais de maneira ainda mais aberta e complexa” (Ette, 2019, p. 37), donde además “a tradução pode estar literalmente inscrita, até mesmo ao se escrever na própria língua materna” (Ette, 2019, p. 37). No es casual que en un texto tan central dentro de *Otono (sic)* como “Porque, extranjero” esté tan remarcado el peregrinaje, la salida, el movimiento, pero también la nimiedad, aquello que puede ser arrastrado, véase la imagen de las “orugas”, mientras que un verso como “porque soy extranjero de toda dirección y de todo extravío” (Moreno Villamediana, 2017, p. 19), inserta de lleno el terreno sobre el que se ejecutan los procesos de apropiación y reciclaje en la obra. A lo que se alude con lo anteriormente expuesto es que la extranjería no está separada en esta obra de sus operaciones

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

apropiativas: traducción, cita y referencialidad se articulan en la formación de una poética sin precedentes dentro de la poesía venezolana, pues a la vez que se ejerce la traducción también hay una poética de esta, la cual no deja de estar fusionada con la creación.

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

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

Ti scrivo da un posto dove non sei mai stata / ha escrito Mark Strand
en la lengua

de Damiano Abeni

[*L'uomo che cammina un passo avanti al buio. Poesie 1964-2006.*
Milano: Mondadori, 2011];

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

el reporte del puerto

oscuro

sin paraguas ni botas,

cómo se dice *casa* en esa casa prieta, o ya cerrada

(Moreno Villamediana, 2017, p. 24)

Seguidamente, tanto la segunda sección como la tercera constituyen posibles versiones del texto de Strand; la primera versión, a mi modo de ver, más lograda en cuanto al sentido literal, mientras que la segunda versión posee elementos mayormente arriesgados en lo que respecta al componente sonoro⁹. De hecho, el texto final acaba siendo una completa transformación del de Strand, llegando a desvariar sobre el acto de escribir y, con ello,

9 No es mi foco ejercer un estudio minucioso de las versiones, aunque sí observarlas bajo la premisa de que actúan dentro del marco de la apropiación.

contrariando el primer verso del norteamericano: “I am writing from a place”, sobre el que Moreno Villamediana reescribe, o, mejor dicho, reformula: “O no escribo jamás, me digo, entre los dientes, como un murmullo, por supuesto/ con poca / convicción” (Moreno Villamediana, 2017, p. 23). En esta corriente continua de narraciones interrumpidas por versiones o referencias a versiones fragmentadas, el traductor pasa a fusionarse con la imagen del autor, al mismo tiempo que arrastra sus formas encriptadas como un ruido subyacente en una suerte de “Juguete retrato de autor”, cuyo título es el de uno de los poemas finales de la obra, donde el sujeto se muestra, de manera satírica, como “un perro mecánico que mueve la cola” (Moreno Villamediana, 2017, p. 54).

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

I am writing from a place you have never
 been,
 Where the trains don't run, and planes
 Don't land, a place to the west,
 Where heavy hedges of snow surround
 each house,
 Where the wind screams at the moon's
 blank face,
 Where the people are plain, and
 fashions,
 If they come, come late and are seen
 As forms of oppression, sources of
 sorrow.
 This is a place that sparkles a bit at
 7 P.M.,
 Then goes out, and slides into the
 funeral home
 Of the stars, and everyone dreams of
 floating
 Like angels in sweet-smelling habits,
 Of being released from sundry services
 Into the round of pleasures there for the
 asking—
 Days like pages torn from a family
 album,
 Endless reunions, the heavenly choir at
 the barbecue
 Adjusting its tone to serve the occasion,
 And everyone staring, stunned into
 magnitude. (Strand, 1993, p. 4)

te escribo desde un lugar donde nunca
 has estado,
 donde no pasan los trenes, y los aviones
 no aterrizan, un lugar al oeste
 donde espesas cubiertas de nieve
 circundan cada casa,
 donde el viento ulula al rostro vacío de
 la luna,
 donde la gente es sencilla, y las modas,
 cuando llegan, llegan tarde y son vistas
 como formas de opresión, fuente de
 descontento;
 este es un lugar que se alumbra un poco
 a las siete de la noche,
 se apaga luego, y se desliza en la cámara
 ardiente
 de las estrellas, y todos sueñan ser libres
 como ángeles en ropajes fragantes,
 elevarse sobre tareas diversas,
 gozar del placer disponible para quien lo
 requiera
 — días como páginas sacadas de un
 álbum familiar,
 repatriados sin fin, el coro celestial en
 torno a la parrilla
 que se modula de acuerdo con el tono
 del caso,
 y los que miran fijo, con un asombro
 inmenso
 (Moreno Villamediana, 2017, p. 25)

Con ello, el componente lúdico adquiere una dimensión donde el acto de escribir — y añadiría, de traducir — se asemeja al propio proceso, como si estuviéramos delante de un vestigio y no de un “producto final” donde las fracciones, como un cuerpo maltrecho, cojean, se deslizan y tropiezan

con la insignificancia: son composiciones que hilvanan el transcurrir de las lenguas y del sujeto, como en el caso de las versiones realizadas del poema “telephone booth number 1654137 1/5”, del puertorriqueño Pedro Pietri, las cuales pasan del inglés al español y, seguidamente, al italiano. En esta construcción, el autor desafía al lector con la pregunta: “y si hubiera una traducción en el centro, ¿entonces qué?” (Moreno Villamediana, 2017, p. 33), luego de un tramo en prosa en el que se describe la temperatura de Bogliasco, como si se tratase de un diario. De esta forma, lo transgenérico constituye un cruce en el que la traducción va más allá, llegando a trazarse como la lengua del lugar donde se encuentra el autor (Italia / el italiano) y su lengua materna (el español), que se refracta en toda la operación apropiativa y la ficción del sujeto:

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

telephone booth number 1654137 1/5

a poet's mission
is to heckle
the audience
and be heckled
in return — if
they pay attention

is great — & if
they don't greater!

cabina telefónica número 1654137 1/5

la misión de un poeta
consiste en hostigar / con sorna
a la audiencia
y ser hostigado / con sorna
a la vez — si
alguien presta atención
pues qué bueno — y si no
pues mejor todavía;

o dos traducciones;

la segunda

cabina telefonica numero 1654137 1/5

missione del poeta
è interrompere
il pubblico
ed essere interrotto
a sua volta — se

stanno attenti
è magnifico – se no
lo è ancora di più!;

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

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

Tal y como ocurre en “L’étranger à Villa dei Pini en autome (sic)”, bajo esta suerte de invitación a la traducción a través de los corchetes, las palabras que se despliegan en el poema “Arte Povera, según Henri Cole”, van delatando que se trata de una traducción de Cole y no de un poema del autor: “[¿así se dice?]”; “[y ahí termina Cole / pero yo sigo QUÉ ES ESE COLLAR / me aprietan, puaf, / vomito otro lenguaje (pobre)]” (Moreno Villamediana, 2017, p. 27). En este caso, estos comentarios paródicos a

manera de notas entre corchetes, cuya distribución espacial en el texto no está fuera de la traducción sino dentro, producen que el autor-traductor se apropie, comente y, a la vez juegue con las versiones.

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

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

[eingeborn, doch ungetrost]

(como traduce a Enzensberger
Heberto Padilla)?;

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

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

y qué tengo aquí que buscar
en este plato etcétera
en esta
et
cétera
tierra

donde se va erguido pero no se avanza (Moreno
Villamediana, 2017, p. 28)

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

Villamediana desde sus inicios, dejando, con ello, rastros de la torsión que representa el hablar y el avanzar para quien se encuentra lejos de su tierra.

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

Lyn Hejinian pone summer donde digo verano;

Como pájaros rollizos Summers were spent in a fog that rains. Los
en la playa veranos los pasábamos en una niebla

húmeda. Eran espejismos, no distintos de aquellos a los que se acercan los jinetes de camellos en los relatos verídicos en los que con frecuencia me incluía a mí misma, y tales espejismos en la autopista para mí eran a la vez recuerdos impalpables y la evidencia inestable de mis propias aventuras, ahora un poco menos vicarias que antes. They were mirages, no different, etc. [Me gusta la palabra espejismo. Lyn Hejinian pone mirage donde digo espejismo.] (...) (Moreno Villamediana, 2017, p. 51)

Además, inicialmente, la estructuración del diagrama del original en la versión se mantiene, aunque luego se va deformando, al igual que la insistencia en una voz propia del traductor; de esta manera, no se trata apenas del orden y de las elecciones de la autora traducida, sino de las que el autor-traductor en su libro de poemas está ejerciendo con las de ella, trabajando de forma paralela, abriéndolas al lector. Por otro lado, estas traducciones pueden establecerse como la columna vertebral de este acervo fragmentario llamado *Otono* (sic), a ellas les compete el sujeto como pequeños documentos de extranjería, son las que por paradoja lo identifican; así, no serían bien aquellos documentos con “foto”, sino estos legajos los que lo reordenan.

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

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

[...]

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

[...]

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

En este juego de elecciones, donde la voz emula y cuestiona al mismo tiempo que escribe, reescribe y, por tanto, traduce a Lyn Hejinian, acaban por mezclarse las dos lenguas, el inglés y el español, lo que le daría a este texto un efecto sonoro que le cabía a los otros de manera más específica entre secciones, pero no de forma tan unificada. “Traducción” cierra, además, con el propio juego del título del libro: “bajo el cielo extranjero con / las manos guardadas en el coat cuando yo dig/o/tono” (Moreno Villamediana, 2017, p. 52). *Otono (sic)*, como hemos podido evidenciar, a partir de la apropiación logra recrear, citar, referenciar y traducir diversas tradiciones y poéticas de la literatura occidental, generando, con ello, una operación verbal arriesgada en que la extranjería está en el medio y donde la traducción busca representarla, al tiempo que el lector puede acceder a un programa donde la crítica

se instala, invitándolo a entender no solo referencias a poetas, sino también a traductores, especialmente en lo referido a aquellos que parten de la transcreación como corriente.

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

El reciclaje intertextual del que he hablado, a partir de las nociones de Agustín Fernández Mallo (2018), como también las menciones a la teoría de la transcreación de Haroldo de Campos (2013) y la posibilidad de leer la obra de Luis Moreno Villamediana como parte de una poética *prospectiva* (Oseki-Dépré, 2021) y como una “literatura sem residência fixa” (Ette, 2019), “translingüe”, son conceptos que se aproximan a este montaje (Vila-Forte, 2019) de referencias, textos y traducciones, realizados por ese “escritor-bricoleur”, como Valeria Mata (2018) explica siguiendo a Jacques Derrida, los cuales desestabilizan el concepto de autoría. En verdad, todo esto produce un tránsito figurativo, como hemos podido observar, donde lo transgenérico también se articula, en tales “adaptaciones antropofágicas” – como Moreno Villamediana denomina a sus poemas en la última entrevista referenciada – con la extranjería. Sin embargo, el exceso en el que va recayendo

esta transformación progresiva en la obra de Moreno Villamediana ya era proporcional en *Laphrase*. En efecto, el aparato teórico que he elegido busca ejercer un encaje a una serie de operaciones que no necesariamente están definidas o delineadas desde un punto de vista teórico dentro de la tradición poética venezolana – parecen situarse incluso fuera de dicha tradición y de su canon, incluso –, pues tengo la impresión de que *Otono (sic)* (2017) se ha adelantado a la teoría y no a la inversa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Britto, Paulo Henriques. *A tradução literária*. Editora José Olympio, 2017.
- Compagnon, Antoine. *O trabalho da citação*. Traducción al portugués de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- De Campos, Augusto. *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- De Campos, Haroldo. “Da tradução como criação e como crítica”. En: Tápia, Marcelo; Médici Nóbrega, Thelma (org.). *Haroldo de Campos – transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- De Campos, Haroldo. “Odorico Mendes: ‘O patriarca da transcrição’”. Versión web. Disponible en: <https://blog-do-william-mendes.blogspot.com/2012/03/odorico-mendes-o-patriarca-da.html>. Último acceso: 12/06/2025.
- De Campos, Haroldo. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- De Campos, Haroldo. *A educação dos cinco sentidos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- De Campos, Haroldo. *Galáxias*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- De Campos, Haroldo. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

- Ette, Ottmar. “As literaturas do mundo: condições transculturais e desafios polilógicos de um conceito prospectivo”. En: De Mello, Ana Maria Lisboa; Andrade, Antonio (org.) *Translinguismo e poéticas do contemporâneo*. Río de Janeiro: 7Letras, 2019.
- Ette, Ottmar. *Escrever Entre Mundos: literaturas sem morada fixa*. Traducción al portugués de Rosani Umbach, Dionei Mathias y Teruco Arimoto Spengler. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2018.
- Fernández Mallo, Agustín. *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2018.
- Gomes, Miguel. “Hacia una poética del desencanto: modernidad, autoritarismo y lírica venezolana (1958-2018)”. *Revista de Estudios Hispánicos*, Washington University in St. Louis,
- Guerrero, Gustavo. “Cinco poetas venezolanos ante el nuevo siglo”. *Guaraguao*, 2020, n. 64, pp. 39-63.
- Hölderlin, F., & Jaffé, Verónica. *Friedrich Hölderlin: cantos hespéricos según la edición histórico-crítica de D.E. Sattler / traducción y versiones libres (en lienzo y poemas)*. Caracas: La Laguna de Campoma, 2015.
- Jaffé, Verónica. *El largo viaje a casa*. Caracas: Fundarte, 1994.
- Jaffé, Verónica. *La versión de Ismena*. Caracas: La Laguna de Campoma, 2000.
- Leminski, Paulo. *Catatau*. Brasil: Editora Iluminuras, 2014.
- Mata, Valeria. *Plagie, copie, manipule, robe, reescriba este libro*. Ningún derecho reservado: México, 2018.
- Montoya, Jesús. “Las torres desprevenidas X. Villamediana: el montaje translingüe”. *Revista POESIA*, 2023. Disponible en: <https://poesia.uc.edu.ve/las-torres-desprevenidas-x/>. Último acceso: 16/10/2024.

- Moreno Villamediana, Luis. “Luis Moreno Villamediana: de espaldas al infierno”. [Entrevista concedida a Jacqueline Goldberg]. En: *Papel Literario*, del diario *El Nacional*, 1998. Disponible en: <https://jacquelinegoldberg-entrevistas.blogspot.com/2007/08/luis-moreno-de-espaldas-al-infierno.html>. Último acceso: 31/10/2024.
- Moreno Villamediana, Luis. “Poesia e Tradução Literária: um bate-papo com Luis Moreno Villamediana”. [Entrevista concedida al Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada (UNILA)]. En: *You Tube*, 23 de mayo de 2024. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=7I2_mmrkOPY. Último acceso: 31/10/2024.
- Moreno Villamediana, Luis. *Cantares digestos*. Mérida: Mucuglifo, 1996.
- Moreno Villamediana, Luis. *En defesa del desgaste*. Mérida: Mucuglifo, 2008.
- Moreno Villamediana, Luis. *La persona regresa, o novela*. España: Editorial Pre-Textos, 2023.
- Moreno Villamediana, Luis. *Laphrase*. Caracas: Equinoccio, 2012.
- Moreno Villamediana, Luis. *Las partes sueltas*. Caracas: Fundación La Poeteca, 2024.
- Moreno Villamediana, Luis. *Otono (sic)*. Caracas: Ediciones Letra Muerta, 2017.
- Nazoa, Aquiles. *The private live of rag dolls*. Traducción de Luis Moreno Villamediana. Nueva York: Ediciones Letra Muerta, 2020.
- Nuño, Ana. *Sextinario*. Caracas: Fundación Esta Tierra de Gracia, 1999.
- Oseki-Dépré, Inês. *Teorias e práticas da tradução literária*. Traducción al portugués de Lia Araujo Miranda de Lima. Brasília: Editora UnB, 2021.
- Pérez Rego, Beverly. *El hilo atroz*. Valencia, Venezuela: Ediciones POESIA, 2021. Libro digital. Disponible en: <https://poesia.uc.edu.ve/wp-content/uploads/2021/09/El-Hilo-Atroz-Beverly-Pérez-Rego-Ediciones-POESIA-2021-B.pdf>. Último acceso: 12/06/2025.

Santiago, Silviano. “El entre-lugar del discurso latinoamericano”. *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña*, p. 61-77. Brasil: Biblos, 2000.

Sierich, Claudia. *Sombra de Paraíso. Astillas en tres cuerpos de lenta lectura*. Caracas: Oscar Totman editores, 2015.

Strand, Mark. *Dark harbor: A poem*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 2012.

tomo 54, n. 2, junio 2020, pp. 345-369.

Vila-Forte, Leonardo. *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI*. Río de Janeiro: Relicário, coedición con PUC-Rio, 2019.

Zambrano, Gregory. “Venezuela a contracorriente: poesía, resistencia y diáspora (una muestra)”. *Caravelle*, v. 117, 2021. Disponible en: <https://journals.openedition.org/caravelle/11364>. Último acceso: 23/10/2024.