

Laboratorio de
reescrituras e
interescrituras:
poéticas apropiadas
en *Debajo de la
Lengua* (2009), de
Héctor Hernández
Montecinos*

*Laboratory of rewrites and
interscripts: appropriate poetics in
Debajo de la Lengua (2009), by
Héctor Hernández Montecinos**

Jesús Montoya

* El presente trabajo fue realizado con apoyo de la Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Recebido em: 2 de julho de 2020
Aceito em: 17 de agosto de 2020

Jesús Montoya (Mérida, Venezuela, 1993). Es Licenciado en Letras mención Lengua y Literatura Hispanoamericana y Venezolana por la Universidad de Los Andes y Magister en Estudios Literarios por la Universidad Federal de São Carlos. Actualmente reside en Brasil, donde se desempeña como traductor y profesor de español.
Contato: jesusmnt93@gmail.com
Venezuela

PALABRAS CLAVE:

Apropiación; Reescritura;
Interescritura; Héctor
Hernández Montecinos.

Resumen: Héctor Hernández Montecinos (1979), autor perteneciente a la llamada generación de *Novísimos* poetas chilenos, de manera recurrente practica la apropiación como técnica, esencialmente en su obra *Debajo de la Lengua* (2009), la cual contiene más de 250 reescrituras de autores latinoamericanos. En ella, demarcando un tejido de relaciones con quienes apropia, son desarrollados procedimientos coautoreales para la construcción de un archivo de fuentes de la poesía latinoamericana del siglo XX y del siglo XXI. Este trabajo pretende hacer revisión de la poética de Hernández Montecinos a partir del análisis de la apropiación en tanto reescritura, utilizando las nociones propuestas por Cristina Rivera Garza (2013) y por Agustín Fernández Mallo (2018). En este sentido, indagamos la consecuente autorreflexión ejecutada por medio de la reescritura en la obra, haciendo especial énfasis en los procesos coautorales denominados como *interescrituras*, gestados en la sección "El Secreto de mi mano" de *Debajo de la Lengua*, en la búsqueda de una poética colectiva.

KEYWORDS:

Appropriation; Rewriting;
Inter-writing; Héctor
Hernández Montecinos.

Abstract: Héctor Hernández Montecinos (1979), an author belonging to the so called generation of *Novísimos* Chilean poets, as a recurring mechanism he practices the appropriation as a technique, essentially in his work *Debajo de la Lengua* (2009), which contains more than 250 rewritings of Latin American authors. In it, demarcating a network of relations with which he appropriates, coauthoral procedures are developed for the construction of an archive of sources from Latin American poetry of the XX and XXI century. This work intends to do a review of the poetics of Hernández Montecinos based on the analysis of appropriation as rewriting, employing the notions put forth by Cristina Rivera Garza (2013) and Agustín Fernández Mallo (2018). In this sense, we inquire into the recurrent self-reflection carried out by rewriting of the work, especially emphasizing in the coauthoral processes gestated in section "El Secreto de mi mano", in *Debajo de la Lengua*, denominated as *inter-writings*, in the pursuit of a collective poetic.

ESCRITURAS IMPROPIAS Y COMUNALIDADES RESIDUALES

La poesía de Héctor Hernández Montecinos¹ ha sido reunida hasta ahora en tres extensas trilogías: la primera es *Debajo de la Lengua* (2009), constituida por *La Vida Muerta*, *Traga* y *Rrizomas*; la segunda es *La Divina Revelación* (2011), compuesta por *[guión]*, *[coma]* y *[punto]*; y la tercera es *OIIII* (2020), conformada por *47L4N*, *<<codex gyga>>* y *De la revolución de las nubes*; obra recientemente editada, con la cual concreta su proyecto poético titulado *Arquitectura de la Mentalidad (Debajo de la Lengua, La Divina Revelación, OIIII)*. Asimismo, Hernández Montecinos ha publicado

1 Héctor Hernández Montecinos, perteneciente a la llamada generación de la *Novísima poesía chilena*, es uno de los poetas más representativos de la poesía latinoamericana actual. Los integrantes de esta generación, nacidos entre los años 1970 y 1980, fueron herederos de un país en *posdictadura*, dada la caída del régimen militar de Augusto Pinochet en 1990. Los *Novísimos* comenzaron a escribir y a ejecutar acciones performáticas en espacios públicos a finales de los años de 1990 y principios del 2000: su estética proponía un exceso que desembarcaba en una gran fiesta de liberaciones corporales, sexuales, delirantes, donde lenguaje es experiencia subjetiva, política y espacio. La celebración es un puente hacia la indignación, la desorientación y la rabia de sus poéticas, en las que no solo quedará el retrato de esos años de *posdictadura* como transición, sino el de entrada a un nuevo milenio. La metáfora de la discoteca, la calle, el poema homoerótico, la nocturnidad y las minorías conectadas provocarán escrituras afines con la generación del 80: autores como Pedro Lemebel, Francisco Casas y Carmen Berenguer, e incluso con una de las figuras más importantes para esta generación de *Novísimos*, el poeta Sergio Parra, tallerista inicial de algunos de sus integrantes. A estos podemos añadir la poesía interdisciplinaria de Juan Luis Martínez y las obras y acciones de calle de Raúl Zurita, quien puede considerarse, en buena medida, padre de esta generación. Sus integrantes son: Paula Ilabaca, Felipe Ruiz, Pablo Paredes, Gladys González, Diego Ramírez y, por último, centro y cabecilla de este grupo, nuestro autor a revisar, Héctor Hernández Montecinos. Es preciso remarcar de entrada cierto vacío respecto al estudio de esta generación de poetas chilenos desde los espacios académicos. Aunque hoy en día la figura de Héctor Hernández Montecinos haya tomado espacio dentro del circuito cultural chileno, no siempre fue así. Probablemente uno de los incentivos haya sido el haber ganado a los 29 años, en el año 2009, el Premio Pablo Neruda de Poesía Joven, que se concede anualmente a un escritor chileno menor de cuarenta años. Carmen Berenguer lo ha llamado: “un hinchapelotas de la escenita cultural”, apuntando a su figura como un “autor de la construcción del exceso”, el cual “se fuga en el chorreo, su omnipresente figura poética” (Berenguer, 2010).

Buenas noches luciérnagas (2017) y *Los nombres propios* (2018), libros que vendrían a ser una suerte de ensayos-novela-biografía y que componen, a su vez, la aparición de dos piezas que forman otra trilogía: *Materiales para un ensayo de vida*, de la cual el tercer libro aún no ha sido publicado. Existe con predominancia, en la obra de Héctor Hernández Montecinos, una desterritorialización de los géneros como totalidad: sus libros se refunden y se interpelan unos con otros en una diseminación fragmentaria. El propio Hernández Montecinos ha llegado a afirmarlo en entrevistas: “Para mí los libros de poesía son novelas. Hay una historia, progresión, personajes... En mi mente estos libros son historias”². En este sentido, el lector es expuesto a una especie de sucesión dentro de sus tres trilogías poéticas, las cuales, viéndolas divididas como ensamblajes de otras trilogías, proporcionan diferentes niveles narrativos a partir de su conjunto: el fragmento, aunque elidido en los diferentes procedimientos, conlleva a una serie de personajes que tejen relaciones. Así, *Arquitectura de la Mentalidad* y *Materiales para un ensayo de vida* conforman un diálogo donde poesía, autoficción, realidad, imagen y documento buscan ser un todo.

La reescritura como tópico en la obra de Héctor Hernández Montecinos puede ser vista a través de la teoría expuesta por Cristina Rivera Garza en su libro *Los muertos indóciles: Necroescrituras y desapropiación* (2013), puesto que sus procedimientos articulan un cuestionamiento por lo propio,

2 Entrevista de Javier García a Héctor Hernández Montecinos. Disponible en: <http://culto.latercera.com/2017/09/05/hector-hernandez-montecinos-poeta-chileno-mi-los-libros-poesia-novelas/>. Acceso 2 feb. 21.

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

Por ello, Cristina Rivera Garza propone el ejercicio de la reescritura como un trabajo elaborado a través del tiempo y de la colectividad: “Reescribir, en este sentido, es el tiempo del hacer sobre todo con y en el trabajo colectivo, digamos, comunitario e históricamente determinado, que implica volver atrás y volver adelante al mismo tiempo: actualizar: producir presente” (Rivera Garza, 2013, 267). Esa producción de presente se ampara, también, en que

la lectura, en muchos de estos procesos, funciona como la elaboración del texto mismo. Y esta elaboración es, por sus hilos dialógicos, comunitaria, o de una experiencia en “comunalidad”: concepto que construye Rivera Garza para referirse a una producción que es fruto del trabajo colectivo, la cual deriva de la experiencia de lo que se conoce como “tequio” en los pueblos mesoamericanos: “una actividad que une a la naturaleza con el ser humano a través de lazos que van de la creación a la recreación en contextos de mutua posesión que, de manera radical, se contraponen a la propiedad y a lo propio del capitalismo globalizado de hoy” (Rivera Garza, 2013, 273).

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

En *Debajo de la Lengua* (2009), las escrituras se difuminan desde el presente, un presente que deviene, además, como un espacio colectivo para la construcción de los textos, puesto que no solo debe pensarse en las reescrituras que son confeccionadas por medio de otras, sino también aquellas que son presentadas como “interescrituras”, cuya elaboración propone una escritura

a varias manos, donde se despoja un dominio de lo “propio” dentro del libro mismo.

Como producto de la reescritura, a su vez, se forja una narrativa del proceso en capas: en primer lugar, se presentan las reescrituras de autores canónicos de la poesía latinoamericana como César Vallejo, Octavio Paz, José Gorostiza, y otros que han ganado espacio como Leónidas Lamborghini o Marosa di Giorgio, a la vez que se gesta en medio de estas reescrituras una poética como ejercicio de apropiación. En segundo lugar, aunque estén o no enunciadas las fuentes de los textos reescritos hasta las “Notas” finales de la obra, la mayor parte pertenecen a autores latinoamericanos vivos, lo cual crea una idea de constelación o mapa de una generación nacida entre los años 70 y 80.

La “interescritura” pasaría a ser la tercera capa del proceso: el intercambio e intervención textual entre dos poetas –Héctor Hernández Montecinos y cada uno de los cinco autores que componen la sección de “El Secreto de mi mano”: Ernesto Carrión, Manuel Barrios, Allan Mills, Paula Ilabaca y Yaxkin Melchy– para el desarrollo de una poética colectiva³. Esta poética

3 Vale la pena destacar que el proyecto poético de Héctor Hernández Montecinos es comparable con el del ecuatoriano Ernesto Carrión (1977) y su denominado *tratado lírico: Ø* –el cual comprende tres tomos: el primero es *La muerte de Caín*; el segundo *Los duelos de una cabeza sin mundo*, y el tercero *18 Scorpii*–, comparable, también, con la tetralogía *Ética* –conformada por *Monte de goce (o del pecado)*; *Taki Ongoy (o de la redención)*; *Angelus Novus (o de la virtud)*; *Albus (o de la gnosis)*–, del recientemente fallecido poeta peruano Enrique Verástegui (1950 - 2018), la cual fue reunida en un solo tomo titulado: *Splendor: epistemología y épica de la complejidad* en el año 2013. Esta edición nació de un proyecto de editoriales independientes y cartoneras como 2.0.13 Editorial, Kodama Cartonera, La Ratona Cartonera, Logógrafo Ediciones –esfuerzo que es resaltable, debido a la cantidad de páginas finales del tomo, que fueron cerca de mil–. A su vez, el libro fue elaborado en compañía y supervisión del propio Verástegui por otro de los

dispone el espacio de entrada para la cuarta y última capa: “El Cadáver Exquisito de la Lengua (o No deseo yo ese don) Interescritura Colectiva Iberoamericana”, un poema dividido en tres partes, el cual contiene un verso de distintos autores de Iberoamérica –vivos en el momento–, a petición de Héctor Hernández Montecinos a través de la plataforma de Facebook⁴.

Para este tipo de operaciones, Agustín Fernández Mallo, en *Teoría general de la basura* (2018), utiliza el nominativo de “objetos culturales complejos”. En efecto, Fernández Mallo expresa que estos objetos son “como una ‘nube de sentido’ que da lugar a una complejidad” (Fernández Mallo, 2018, 13). Se

autores equiparables a esta morfología de obras: el poeta mexicano Yaxkin Melchy (1985), autor de *El Nuevo Mundo* (2008), nombre de su proyecto inicial que, posteriormente, contendrá una serie de libros como *El Sol Verde*, *Los Planetas* y *El Cinturón de Kuiper*. Con Yaxkin Melchy, y acompañado de diversos de poetas, Hernández Montecinos formó parte de la llamada *Red de los poetas salvajes*, grupo de poesía latinoamericana asentado en México, el cual se convirtió en una editorial independiente encargada de publicar libros tanto en físico como en formato digital –además de organizar eventos, recitales, encuentros–, y del que surgieron otros poetas cercanos a este tipo propuestas, como el también mexicano David Meza (1990), quien publicó *El sueño de Visnu* (2015), un poemario de casi 600 páginas, libro primero de su planeada trilogía titulada *Trimurti*, que, también similar a parte de los procesos de *Debajo de la Lengua*, contiene algunas reescrituras. Otro poeta próximo a estos procedimientos es el uruguayo José Manuel Barrios (1983); de hecho, en el año 2015 apareció un libro colectivo llamado *Atlántida*, publicado por la editorial *Rastro de la Iguana*, que reunía textos del mismo José Manuel Barrios, de Yaxkin Melchy, de Ernesto Carrión y de Héctor Hernández Montecinos. Además, estos tres autores acompañan al chileno en las “interescrituras” que integran “El Secreto de mi mano”, de tal manera que como conjunto proponen una poética colectiva.

- 4 Felipe Cussen, en su texto “Una los puntos”, integrado en el libro *Neoconceptualismo* (2014), enumera varios procesos apropiativos de la tradición chilena. Citando a Héctor Hernández Montecinos, el investigador apunta como uno de ellos *Debajo de la Lengua*: “En este libro de más de cuatrocientas páginas están ‘presentes más de doscientos cincuenta poetas de Latinoamérica tanto en las reescrituras que hice de sus libros, como en el experimento de las interescrituras o poemas a dos manos, y en los versos que me enviaron por correo electrónico y Facebook para armar ‘El Cadáver Exquisito de la Lengua’ que cierra esta obra”. (Cussen, 2015, 137)

trata de “sistemas complejos” que recubren las reelaboraciones, apropiaciones y modificaciones que poseen las obras por medio de una recolección de “residuos” como “reciclaje”:

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

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

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

Estos “nómadas”, como potenciales “apropiacionistas”, elaboran “trayectorias no lineales, que no por ello erráticas” (Fernández Mallo, 2018, 220), su desplazamiento entre épocas, corrientes, movimientos artísticos, preguntas, disoluciones, experimentaciones y cruce de “residuos” como laboratorios solo expanden una técnica que prolifera hasta el presente. Es así como de alguna u otra manera la tradición poética latinoamericana se recontextualiza y transforma en la obra de Héctor Hernández Montecinos en material de soporte como “residuo físico” en el proceso de edición –si pensamos en la producción de los libros de Hernández Montecinos por medio de las editoriales cartoneras antes de ser publicados como obras reunidas por casas editoriales más grandes– y las escrituras en “residuos simbólicos” como exploración, en tanto la obra las contiene para generar un “objeto cultural complejo” como *Debajo de la Lengua*.

Los “residuos” –siguiendo a Fernández Mallo–, acaso los bordes que quedarían en la constitución de los paratextos y en las pistas alojadas dentro del libro como archivo, condicionan al objeto a la mutación de un “nomadismo”, hasta cierto punto aleatorio, cuya materia embrionaria de las escrituras que resguarda y apropia, le son, en términos de Rivera Garza, “impropias”. Sin embargo, la consecuencia de ese paso aleatorio por épocas, por corrientes, por espacios de la tradición para presentar un corpus “debajo de la lengua”, elidida a su vez en distintos países de América Latina, corresponde al ambiguo trazo de la “Línea Año Cero” en una poética de rasgo “no-original” (Perloff, 2013).

El “nomadismo estético” de *Debajo de la Lengua* es un peregrinar por las distintas escrituras poéticas latinoamericanas escogidas para ser apropiadas

a través de la reescritura: un procedimiento donde Héctor Hernández Montecinos mapea su entorno. No se trata ciertamente de un marco que funcione cerrado como espacio descriptivo, sino de una escritura que, por enunciarse desde allí, lo sujeta: así, la sensación de estar recorriendo un libro-lengua-*lín-gua*-vulgar es fundamentada por los “residuos complejos” que son expuestos como collages y sus fuentes. Por consiguiente, el “residuo complejo” generado como escritura “apropiada” al mostrar su fuente despoja el “dominio de lo propio”, configurando una “comunalidad residual” de “escrituras impropias” obtenidas en una “Línea de Año Cero” que plantea un marco de lectura, pero también de procedencia geográfica al crear apropiaciones.

LA “R PROGRESIVA”

En cuanto se avanza en la lectura de *Debajo de la Lengua*, va gestándose una poética de la reescritura, que hemos denominado en trabajos anteriores como la “R progresiva”⁵ (Montoya, 2018). Esto ocurre, sobre todo, en los

5 La “r”, decimonovena letra del alfabeto español, como grafía de la obra en mayúscula “R”, toma un valor muy importante. En “La R de la escritura”, la “R” adquiere como letra una independencia sobre la palabra “escritura”, se separa de ella, pero, por paradoja, también le pertenece. La “R” de esa nominada “escitura”, neologismo del texto por su desplazamiento, es la reescritura misma. De allí que, en el poema “Solo y loco, el agua”, reescritura realizada a partir de *Piedrapizarnik* (2004), de Sergio Ernesto Ríos (1981), la *R* se haga *cómplice* de un proceso en el cual el sujeto poético se define como “Escritura invertida” y “Lectura enferma”, a la vez que esta simbiosis de lectura-escritura logra enmarcarse: “Yo, Escritura Invertida, advierto el filo de toda caligrafía cuando el blanco del papel es una hoguera arrasada por los círculos de vientos que las migraciones traen como la lengua llena de musgo y racimos” (Hernández Montecinos, 2009, 209). Las fuentes que yacen al final del libro sumergen sus escrituras, develan los espacios de un experimento que está siendo alimentado por una “comunalidad” poética. Denominamos “R progresiva” al acto

textos que componen la sección “La R de la escritura” de *Traga*. La “R” en movilidad, suprimida en la palabra “escritura” –escitura–, genera una especie de fórmula despejada sobre la apropiación y la reescritura, proponiendo pistas como un laboratorio de fuentes al mismo tiempo en que es desarrollada. Todo lo simbólico es recogido por la “R”. El sujeto toma, observa y degusta de los “cuerpos textuales”, integrando diferentes “residuos” que en ella germinan nuevas partituras: “Una R es una incógnita, una X, una máquina de suspensión”⁶ (Hernández Montecinos, 2009, 216). La “R” es, ante todo, una máquina de encrucijadas y “escrituras impropias”. Cuando leemos el poema “Complejo del exceso”, reescritura elaborada a partir de *La resistencia* (2003), de Julián Herbert, podemos observar la “R” como un espacio cercano al parricidio y a la profanación de aquellos “cuerpos textuales” que resultan ajenos:

Amanecerá y estaré muerto
 por el festín o la circunstancia
 confundiendo palabras y volando en círculos
 alrededor de la R, una patria distinta,
 después de matar a mis padres.
 Escribir es profanar. El cuerpo

en despeje de una fórmula incógnita, el funcionamiento y la ejecución de la reescritura a partir de su autorreflexión.

- 6 Este fragmento pertenece al poema “Engendro”, reescritura realizada a partir de *Problemas (cosas)* (2004), de Jessica Díaz (1974). En él, la “R – X” “imagina” y “delira” los “poetas muertos” desde la oscuridad, planteando una secuencia de definiciones a la vez que es confeccionada: “esta noche creo que la R / es acostarse con un cadáver pícaro / y engendrar un monstruo / pasar de la lengua materna a la lengua mutante / ni muy vivo, ni muy muerto” (Hernández Montecinos, 2009, 217). La “R” radica en esa incautación, copulación a un “cuerpo textual” que reposa como un cadáver, necrofilia en la que procrea y da a luz a un “monstruo” en un desplazamiento lengua materna-lengua mutante. La “R” es un parto en frialdad: “Da un poco de escalofrío la reproducción” (Hernández Montecinos, 2009, 217), una escritura en perenne mutación.

y todo lo que aquí puedo tocar
resulta ajeno,
pues lo propio y la palabra *propio*
se han extraviado
en el bosque de la representación.

(Hernández Montecinos, 2009, 206)

Aquello que suspende la “R” en su máquina no es más que la definición de su mismo proceso como apropiación por medio de la reescritura. En consecuencia, la “R” disemina lo que está siendo reescrito. Nadie observa la partitura original, su transformación es el brote final del procedimiento. Por ello, hay una simbología botánica como engendramiento de la “R”: de ella nacen semillas-árboles-hojas-libros-lápices, materiales que fundamentan una “escitura” que se complementa siendo otras “esc(r) ituras” de un gran collage seleccionado. Sin embargo, como comentamos, estas escrituras son mostradas como fuente al lector solo hasta llegar a las “Notas” finales de la obra. Estas a seguir corresponden a un fragmento de las fuentes de *Traga*:

El poema “El fin de los elementos” es una reescritura a partir de *Cuaderno de agua* de Jorge Solís Arenazas (1981). El poema “Mis muñecas aún lloran” es una reescritura a partir de *mamá es una nave* de Karen Plata (1986). El poema “Solo y loco, el agua” es una reescritura a partir de *Piedrapizarnik* de Sergio Ernesto Ríos (1981). El poema “Alteración y alteridad” es una reescritura a partir de *Emõtoma* de Minerva Reynosa (1979). El poema “Acordarse de las venganzas” es una reescritura a partir de *Estimado cliente* de Rodrigo Flores (1977). El poema “El canto de las calaveras” es una reescritura a partir de *Cabaret Provenza* de Luis Felipe Fabre (1974). El poema “Engendro” es una reescritura a partir de *Problemas (cosas)* de Jessica Díaz (1974). El poema “Una semilla en el cielo” es

una reescritura a partir de *Apuntes para sobrevivir al aire* de Rocío Cerón (1972). El poema “Fin sin muerte” es una reescritura a partir de *Muerte sin fin* de José Gorostiza (1901-1973). El poema “Primera noche” es una reescritura a partir de *El reposo del fuego* de José Emilio Pacheco (1939). (Hernández Montecinos, 2009, 274)

En verdad, el gran collage de quien escoge ocurre en la fuente, en el trazo de nombres y años como una tradición que se revela. Lógicamente, es una tradición permeada por la mirada de quien “selecciona” y “organiza” (Goldsmith, 2015) estos “residuos complejos”, reciclándolos para constituir escrituras, formas, estilos e intervenciones. De esta manera, es evidenciada la organización de la “Línea de Año Cero” y del “nomadismo estético” que, como laboratorio, se muestra para revisión del lector.

Es decir, todo queda expuesto al lector: aquello que viaja del pasado al presente por un “sistema complejo” desde el cual, inclusive, el autor atraviesa una red social como Facebook, o el espacio general de Internet como mensajería para generar “interescrituras” o escrituras coautorales, cuyo prefijo vale la pena cuestionarse: ¿funciona como Inter-nacional, o como Inter-nauta?, de cualquier modo, lo que parece mostrarse como meramente textual y analógico en su confección, convive en la evolución de los medios tradicionales para crear escrituras en tiempo instantáneo que luego pasarán a un formato de libro impreso.

La fuente, como explica Rivera Garza, es quien violenta realmente el sistema autoral, pues si esta estuviese de lleno difuminada, no tendría mucho sentido el proceso, ni tampoco, en el caso específico de Héctor Hernández Montecinos, se crearía un archivo o constelación con los nombres de los

poetas latinoamericanos apropiados. El resultado del reciclaje puede leerse en los saltos estilísticos de los textos, en los cuales su fisionomía muda. En verdad, lo que los conecta y los hace uno precisamente es su desemejanza, producto de la apropiación que los compone; es decir, la reiteración continua hacia la “R”, cuyo génesis también radica en una caracterización geográfica definida por el sujeto o “nómada estético”.

En el caso de *Traga*, específicamente en esta sección de “La R de la escritura”, se trata de una reescritura a partir de una tradición reciente y no tan reciente de la poesía mexicana: por ello se leen nombres como Minerva Reynosa, Julián Herbert, Ámbar Past, Sergio Ernesto Ríos, José Gorostiza y Octavio Paz. Así, la fuente es exhibida geográficamente como proposición escritural –por medio de otras– y contextual en cuanto a espacio de desarrollo para la creación de un archivo de la poesía latinoamericana. *La Vida Muerta*, primer libro de la trilogía, yace desde su escritura en Perú, a partir de las reescrituras elaboradas a poetas como Roger Santiváñez, Roxana Crisólogo, Maurizio Medo, entre otros. Por su parte, en la confección de los textos de *Rizomas*, último libro de la trilogía, destacan unas coordenadas geográficas más abiertas al resto de América Latina: Argentina, Ecuador, Bolivia, Guatemala y los demás países, incluyendo aquí las “interescrituras”.

La muestra de ese presente⁷ en reciclaje de la poesía latinoamericana no solo se ejecuta por medio de las apropiaciones, sino también,

7 Pensamos que ese presente no solo debe ser visto como el cúmulo de autores más jóvenes que están archivados en las reescrituras y fuentes de la obra –cuya mayoría es desconocida debido

como hemos evidenciado, de los procesos coautorales, que podrían definirse como “desapropiaciones” –en el sentido de Cristina Rivera Garza–, puesto que, a través de ese ejercicio coautor, existe una mayor representación en “comunalidad”: es esto lo que Hernández Montecinos define como “interescritura”. Su organización –tal y como ya fue expuesto– se encuentra en la sección de “El Secreto de mi mano”, de *Debajo de la Lengua*. En cada poema que integra tal sección existe, a partir de la escritura a varias manos, una propuesta disímil: solo basta observar lo que ocurre en la disposición de los textos de las “interescrituras” que Hernández Montecinos realiza: “GOLEM (o el Nombre que es la Clave)”, con Ernesto Carrión (Ecuador, 1977); “AHORA (o la Numerología Secreta)”, con José Manuel Barrios (Uruguay, 1983), y “UNIVERSAL VÁSTAGO (o el Heredero de la Incógnita)”, con Paula Ilabaca (Chile, 1979), donde la organización y diagrama de cada poema se modifica, figurando una unicidad en el procedimiento y no en el producto final. En efecto, esta unicidad desafía las fisionomías textuales entre una “interescritura” y otra: lo que prevalece es su sentido de diferencia y mutación en la construcción coautor, provocando que la presentación de los ejes temáticos comprenda, a su vez, variables desiguales como diálogo:

a la baja distribución de sus libros dentro de los circuitos literarios de los distintos países de América Latina–, sino también en la reactualización de miradas a autores que pertenecen ya a una tradición “definida”. Es decir, el presente como una observación a ese múltiple espacio devenido como apropiación y reescritura que busca, sin embargo, generar una muestra de la tradición poética de América Latina, hasta cierto punto recopilatoria y antológica.

[cara a]

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

[...]

[cara b]

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

(Hernández Montecinos; Carrión, 2009, 431)

Esa diferenciación formal plantea un espacio de confrontación con la linealidad o, más concretamente, con la uniformidad de los textos: su condición es la de ser múltiples. En la “interescritura” con Ernesto Carrión, se abre una “cara a” y una “cara b” como reverso del texto en una misma página, estableciendo un diálogo mixturado a través de poemas en prosa elididos por pequeños espacios en blanco, donde es demostrada la reescritura como red, sumada a la vía en respuesta de una coautoría “en línea”. Así, la red no solamente actuaría en el espacio de marco intertextual, sino en el espacio de producción mediante Internet –cosa que igualmente ocurre con las demás “interescrituras”–.

Por otro lado, pensar en la construcción de ambas “caras”, podría remitir a la fisionomía de un vinilo como lado A y lado B, lo que haría funcionar la escritura como grabación-canción-objetual de un artefacto sonoro de otro tiempo que se repliega en su reverso, intentando, al exponer la “cara a” y “cara b” sobre la página, que no haya un sonido que sea “secundario”, sino que todo plasme una partitura “horizontal” frente al lector.

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

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

A=3

B=18

H=51

Y=66

Z=105

10+5= **15 (B-3)**

15+6=**21 (A+B)**

21+5=**26 (H-B+X)**

26+7= **33 (Y/2)**

3=3

- Este libro está hecho en el tres.

- Ya que soy tres y uno.

(Hernández Montecinos; Barrios, 2009, 346)

Por su parte, en el tramo elaborado con Paula Ilabaca: “UNIVERSAL VÁSTAGO (o el Heredero de la Incógnita)”, la “interescritura” consta de dos poemas titulados “Neones” y “Ritmos” –el primero dividido en diez partes, y el segundo en seis–, los cuales están hechos entre la prosa y el verso. En ellos existe una pulsión de la escritura como acto dramático, podría incluso pensarse que Hernández Montecinos habla desde “Neones” y que “Ritmos” es la respuesta de Ilabaca. Allí, la voz poética se diluye como un ludismo coautorial en respuesta: “Niñito, mi niño me voy, permiso, usted es mi lenguaje, desaparezco, por usted, en usted” (Hernández Montecinos; Ilabaca, 2009, 449). La lengua en resonancia pasa a ser varias, entrelazando el cruce de ambas poéticas en un género sin género: hibridismo que se conecta con la propuesta de

los *Novísimos*⁸. Observemos el fragmento VI de “Neones”, seguida del fragmento II de “Ritmos”:

VI

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

II

Cascadas
(de luz)
 Cascadas en este momento de muerte
(voz)
 Están saliendo cerros, montañas de agua.
 Está saliendo y entrando el aire fresco. Latidos de lenguas que hablan a la
 vez kilómetros
 de distancia de una lengua a otra kilómetros acá.

8 En este sentido, vale la pena añadir que el texto, desde tal molde dramático, adquiere una performance plástica que conlleva a las intervenciones mencionadas por Hernández Montecinos en *Buenas noches luciérnagas*, este último se refiere a los “performances, intervenciones, videos experimentales” (Hernández Montecinos 2017, 74) que realizó con Paula Ilabaca en un grupo llamado Anti Faz, durante el año 1999 y el año 2002.

(Se cae en este momento se va resbalando como sudor. Olores de otras lenguas más olores de mucho tiempo atrás. Son otros cielos y otras nubes que escupo los estertores aúllo todo resuena).

(Hernández Montecinos; Ilabaca, 2009, 449)⁹

Es notable, de nuevo, una pulsión dialógica, poético-teatral como expresión en contestación de la escritura, la cual, reiteramos, es dada por medio de la web como soporte de exploración y producción estética: “Latidos de lenguas que hablan a la vez kilómetros de distancia de una lengua a otra kilómetros acá” (Hernández Montecinos; Ilabaca, 2009, 449). No se trata de poemas meramente extensos, su misma fisionomía perfila al recorte o collage.

La disposición de poemas reescritos, en los cuales su construcción y forma se modifica de acuerdo al palimpsesto, a la escritura intervenida y a las palabras del otro actuando como un reciclaje del “nómada estético”, es lo que hace de estos textos uno. Las páginas de *Debajo de la Lengua* van hacia direcciones heterogéneas en cuanto apropiación, pero su multiplicidad en la “interescritura” fundamenta otra manera de despojar el “dominio de lo propio”. La arquitectura vista como reunión y encuentro de estas escrituras latinoamericanas en la primera década del siglo XXI propone un mapa, aunque en este caso se proceda a cimentar a varias manos y no desde el otro inactivo en su texto como “residuo”. Es en la “comunalidad” donde se radica una postura frente a la propiedad de los textos. Quizá en este caso, el “residuo” mismo es lo que resulta de esa interacción escrita a varias manos: “Seguramente viene y yo no. Seguramente he buscado tantas formas de

9 Estas citas mantienen la diagramación original de los poemas.

plagiarle su gesto” (Hernández Montecinos; Ilabaca, 2009, 449), dando como resultado la proliferación de una escritura mutante, de “cadáveres textuales” que operan fusionados: “todo libro es un libro de los muertos: todo ahí es golem / pedazos untados de pedazos fragmentos torcidos” (Hernández Montecinos; Carrión, 2009, 428).

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

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

I

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

[...]

(Hernández Montecinos, 2009, 475)

Así, el lector desconoce completamente, en una primera lectura, bien de qué se trata, puesto que los nombres de los autores están difuminados frente a cada verso. El texto como “residuo”, collage y producción plural del laboratorio escritural es confeccionado en la *red* y como *red*. Esta capa final es de las más resaltables, el organismo textual radica una ontología en “comunalidad”, donde la escritura es la colectividad misma. La dirección del texto es aleatoria, nómada, polifónica:

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

En los ojos de Dios millones de diamantes,
el aire está sucio y nuestra saliva no lo conmueve
frente a la Coatlicue las bocas travestidas han devorado látigos.
Caminamos bailando sobre el deseo sin culpas,
no hay por qué llorar sobre el semen derramado
yo conozco a la casualidad
la dura ley en globos aerostáticos, la vasta ley de ráfagas y éxodos; me
[hice oculto en esos trechos,
todas las espías yankees están envirusadas por el lesbianismo pentagonal.

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

[...]

(Hernández Montecinos, 2009, 459)¹⁰

Se va de un lado a otro, el autor-lector-apropiador pasa a ser un contextualizador y seleccionador de fragmentos a través de Internet para generar un “cadáver exquisito”, cuyos autores serán develados al final de la obra. Es a través de las nuevas tecnologías donde se construye tal cadáver textual, proponiendo unos rasgos distintivos con el siglo XXI y una forma de apropiación, pero también, de nuevo, un mapa, una abertura específica en espacio-tiempo de “residuos complejos” que el “nómada estético” otorga al lector. En síntesis, lo que ocurre en un libro como *Debajo de la Lengua* por medio de la apropiación, es la posibilidad de mostrarse elaborado por medio de otros, no como un ocultamiento de las formas tratadas para emerger en distintas escrituras, como si la genialidad actuase a modo de secreto. Héctor Hernández Montecinos hace de cada poema un laboratorio abierto al lector, procurando nuevas formas de apropiar y crear colectivamente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Berenguer, Carmen. Exceso y chorreo en la obra de Héctor Hernández Montecinos. In: *Cuaderno, Revista de cultura*, 2010, n. 66, Fundación Pablo Neruda. Disponible en: <<http://letras.mysite.com/cbe040812.html>>. Último acceso: 21 may. 2019.

¹⁰ Como comentamos, cada verso pertenece a un autor distinto. Este orden es construido por el lector solo hasta llegar a las “Notas” finales. La cita contiene un fragmento de la primera parte de las seis que integran “El Cadáver exquisito de la Lengua”, cuyo juego busca anular la idea de autoría única.

- Cussen, Felipe. “Para una poética de la repetición”. In: *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, Chile, n. 5, pp. 41-58, 2015. Disponible en: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6066747>>. Último acceso: 07 jul. 2019.
- Cussen, F. “Una los puntos”. In: *Neoconceptualismo. Ensayos*. Delhi: Ediciones Sarak, 2014.
- Goldsmith, Kenneth. *Escritura no-creativa: gestionando el lenguaje en la era digital*. Buenos Aires: Caja Negra, 2015.
- Fernández Mallo, Agustín. *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2018.
- Hernández Montecinos, Héctor. *Debajo de la Lengua*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2009.
- Hernández Montecinos, Héctor. *La Divina Revelación*. México D.F: Editorial Aldvs, 2011.
- Hernández Montecinos, Héctor. *¿Por qué no reescribir?* Curitiba: Editora Medusa, 2017a.
- Hernández Montecinos, Héctor. *Buenas noches luciérnagas*. Santiago: RIL Editores, 2017b.
- Hernández Montecinos, Héctor. “Para mí los libros de poesía son novelas”. [Entrevista concedida a] Javier García. In: *Culto*, 5 sept. 2017. Disponible en: <<https://culto.latercera.com/2017/09/05/hector-hernandez-montecinos-poeta-chileno-mi-los-libros-poesia-novelas/>>. Último acceso: 05 sept. 2019.
- Hernández Montecinos, Héctor & Barrios, Manuel. “AHORA (o la Numerología Secreta)”. In: “*El Secreto de mi mano*”. *Debajo de la Lengua*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2009.
- Hernández Montecinos, Héctor & Carrión, Ernesto. GOLEM (o el Nombre que es la Clave), Interescritura con Ernesto Carrión (Ecuador, 1977). In: “*El Secreto de mi mano*”. *Debajo de la Lengua*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2009.

- Hernández Montecinos, Héctor & Ilabaca, Paula. “UNIVERSAL VÁSTAGO (o el Heredero de la Incógnita)”. In: “*El Secreto de mi mano*”. *Debajo de la Lengua*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2009.
- Montoya, Jesús. “La R progresiva”. In: *Revista POESÍA*, 2018, Universidad de Carabobo. Disponible en: <<http://poesia.uc.edu.ve/la-r-progresiva/>>. Último acceso: 07 may. /03/2020.
- Montoya, Jesús. “Las reescrituras”. In: *Revista POESÍA*, 2018, Universidad de Carabobo. Disponible en: <<http://poesia.uc.edu.ve/las-reescrituras/>>. Último acceso: 07 /may. 03/2020.
- Perloff, Marjorie. *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- Rivera Garza, Cristina. *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Ciudad de México: Tusquets, 2013.