

ENRIQUE VERÁSTEGUI Y JUAN CAMERON: EJERCICIOS DE REESCRITURA¹

ENRIQUE VERÁSTEGUI Y JUAN CAMERON: REWRITING EXERCISES

BIVIANA HERNÁNDEZ

Centro de Estudios Avanzados, Universidad de Playa Ancha. Chile
biviana.hernandez@upla.cl

Resumen: Desde la reescritura como recurso dialógico-relacional de producción textual, el artículo aborda dos textos poéticos del campo cultural chileno y peruano publicados entre 1971 y 2000, con el propósito de analizar de qué manera este recurso implica en ellos una operación de *estilización* que permite actualizar, resignificándolo, un texto anterior, modelo o fuente, como reflexionar sobre los alcances políticos e ideológicos de la palabra.

Palabras clave: Poesía latinoamericana, reescritura, estilización, apropiación.

Abstract: From the rewriting as a dialogical-relational resource of textual production, this article focuses on two poetic texts of the Chilean and Peruvian cultural field published between 1971 and 2000, with the purpose of analyzing how this resource implies a stylization operation in them which allows updating, resignifying it, an earlier text, model or source, such as reflecting on the political and ideological scope of the word.

Keywords: Latin American poetry, rewriting, stylization, appropriation.

Recibido: 29/07/2019. Aceptado: 28/11/2019.

¹ Este artículo forma parte del Proyecto FONDECYT Iniciación N° 11170009, “Reescribir o el comienzo de la escritura: poéticas del campo cultural chileno-peruano (1943-2016)”, del cual soy investigadora responsable.

Para comenzar

Desde la noción bajtiniana de comunicación dialógica (Bajtín 1989; 1993), el texto literario se ha entendido como un tejido de voces, propias y ajenas, individuales y colectivas, provenientes de “los mil focos de la cultura” (Barthes 1994), allí donde se cruzan las formas y espacios textuales “donde una voz (un lenguaje, una palabra) se encuentra con otras voces sociales (otros lenguajes, otras palabras) y define frente a ellas, una determinada posición valorativa, semántica e ideológica” (Arán 2006:108); tejido que emplaza el carácter dialógico-relacional de todo discurso, y del discurso literario, en particular, en tanto corpus vivo de la absorción y transformación de otros textos (Maurel-Indart 2014). Desde una concepción dialógica, entonces, escribir literatura implicaría una operación de *imitación diferencial* con respecto al corpus que modela y modula dicho tejido desde la *actualidad* de la escritura, ya sea en forma de homenaje o desacato; tratándose de una operación que permite observar de qué manera en cada texto particular se produce la diferencia y la discontinuidad frente a otro texto anterior, ya sea desde la producción como diálogo productivo con el modelo original, o ya desde la recepción como estrategia de (re)conocimiento, (re)lectura y (re)significación de aquel.

Si desde la comunicación dialógica bajtiniana, entonces, la imitación diferencial es un recurso constitutivo de todo texto literario en cuanto acto lingüístico posible solo por la existencia de discursos previos, con Martínez Fernández, diremos que toda escritura es una reescritura, en la medida en que ella constituye un ejercicio inter/transtextual de producción y recepción (de escritura y lectura), un ejercicio autoconsciente de asimilación/transformación de un texto-fuente o modelo, capaz de producir un nuevo texto o una escritura-réplica, “(función o negación) de otro (de los otros) texto(s) [ya que] por su manera de escribir leyendo el corpus literario anterior o sincrónico el autor vive en la historia, y la sociedad se escribe en el texto” (Kristeva 1981: 35).

En esta dirección, y con el propósito de analizar sus implicancias crítico-ideológicas, se abordarán dos poemas que emplean la reescritura no solo como un ejercicio dialógico-relacional de producción textual, sino también

como un recurso de estilización que tanto actualiza, resignificándolo, un texto anterior, modelo o fuente, como reflexiona sobre los alcances ético-políticos de la palabra, pues, como tal, la reescritura implica la existencia de dos voces en juego que están en perfecta armonía, pero, al mismo tiempo, en una relación de distancia crítica: “La voz actual adopta el estilo de una voz consagrada para darle más autoridad o prestigio a su enunciado, pero, al hacerlo, convencionaliza los rasgos de su modelo. A diferencia de la imitación, en la que la fusión de voces es total, la estilización se basa en la distancia y en el mantenimiento de la identidad de la voz anterior.” (Reisz 1996: 70). En los poemas aquí considerados se trata de *estilizaciones* donde la palabra de autor homenajea un lenguaje ajeno, imitándolo diferencialmente, para reconstruir su lógica interna y el universo de sentido al que hace referencia, mas sin desautorizar sus orientaciones semánticas fundamentales. Nos referimos a los poemas “Salmo” de Enrique Verástegui (incluido en el primer poemario del autor, *En los extramuros del mundo*, 1971) y “Versos atribuidos al joven Francisco María Arouet” (del libro homónimo de Juan Cameron, 2000).

La producción poética de ambos autores, en Chile y Perú, se inicia en los 70 y continúa sus desarrollos en los 80 y las décadas posteriores, donde se consolida críticamente desde sus implicancias neovanguardistas² que la vinculan con la poesía latinoamericana de esos años, por la vía de la experimentación con la palabra y de acercamiento del arte a la vida. A ambos autores los une, además, la condición metapoética de la escritura en tanto recurso expresivo vinculado al uso de estrategias de reescritura por asimilación/transformación (estilización y parodia) que buscan recontextualizar y resignificar el *valor*³ de la poesía hoy, en el marco de las formas culturales

² Poesía neovanguardista en tanto actitud rebelde, provocativa, frente a los valores establecidos por la tradición poética y cultural; y en tanto afán de transformar la sociedad mediante la interacción arte-vida. Poesía que, de acuerdo con Iván Carrasco, se diferencia de su modelo vanguardista en la radicalización de diversas estrategias y figuras, “como la parodia, la distorsión de citas y tópicos, la transtextualidad en sus variadas formas, el uso constante de la alusión referencial de tipo histórico y biográfico, la ampliación de la capacidad expresiva del verso, la frase y también del libro y del macrotexto, concebidos como significantes globales de la reflexión poética y la experiencia del mundo.” (Carrasco 1999:161).

³ Si bien en la actualidad no existe un único parámetro que pueda definir qué es y qué

en que se traman y estructuran los procesos de producción de un capital simbólico, como es el objeto literario, y las nuevas relaciones que este mantiene con el capital económico (Guerrero 2018: 123).

En estos poemas revisaremos puntualmente las reescrituras del *Howl* de Allen Ginsberg (1956), texto que sirve de intertexto –es decir como “productividad” y no simple “reproducción” (Barthes 1994)– para ambos poemas/reescrituras, cuando estos se elaboran desde la estilización como apropiación dialógica de un estilo ajeno; operación autoconsciente que asimila y/o transforma el modelo bajo un proceso (de)constructivo, del cual depende en su totalidad, en un juego de repeticiones modificadas, variaciones, adecuaciones y equivalencias (Sánchez 2010: 200) que lo actualizan, resignificándolo, en el marco de otro escenario histórico y discursivo.

En cuanto recurso literario de carácter dialógico-relacional, la estilización supone la apropiación de un estilo o de una palabra ajena, pero a condición de que esta apropiación resguarde y coincida con la orientación valorativa, semántica e ideológica propia de la palabra estilizada, pues, como señala Arán, la estilización reconoce y reproduce la palabra ajena, siempre y cuando esta palabra “mantenga en el nuevo contexto su antigua orientación semántica y siga siendo percibida como una palabra de autor (de otro autor), como un estilo” (2006: 109-110). De acuerdo con esto, tanto el “Salmo” como los “Versos atribuidos...” son poemas que reescriben/estilizan el *Howl* de Ginsberg para elaborar, al igual como en este, una crítica de los sistemas de poder que rigen a las sociedades contemporáneas en distintas territorialidades del continente durante la segunda mitad del siglo XX y comienzos del XXI. El poema de Verástegui indaga en las dinámicas sociales que dirimen los dispositivos de control de la economía capitalista neoliberal, y que se expresan en el espacio físico de la ciudad de Lima en los años 70; mientras que el poema de Cameron exhibe la condición de absurdo y sinsentido que caracteriza a la sociedad global de masas.

no es literatura, esto no significa que la cuestión del valor haya desaparecido: “[y]a no se trata evidentemente de considerar el *valor literario* como una esencia de las bellas letras o, en el otro extremo, como una sustancia realista y factual. El valor de la literatura es íntegramente cultural. [...] el valor de cualquier texto literario se mide por la capacidad de hacer preguntas a la cultura o a las culturas en las que se inscribe [...] El término *valor* aquí [...] se afirma como una fuerza en el campo abierto del debate cultural.” (Nascimento 2017:66-67).

Ver para decir, ver para saber: el salmo de Enrique Verástegui

*Esta noche he visto
pero no
nadie es del color
del deseo más profundo*
A. Pizarnik

Para Carlos Villacorta, lo que emparenta el *Howl* de Ginsberg con el “Salmo” de Verástegui, es que ambos textos son críticos de la ciudad, al denunciar un estado de decadencia y muerte de la sociedad contemporánea (Villacorta 2011: 28); valga decir que, así como *Howl* es un grito desesperado en contra de la modernidad que ha destruido a toda una generación, provocando “la locura, la pobreza, la destrucción del mundo entero”, el poema/poemario de Verástegui se plantea, asimismo, como una visión apocalíptica en la que “conviven todos los discursos y ninguno al mismo tiempo. Es la muerte luego de la Segunda Guerra Mundial” (Villacorta: 27)⁴. Al modo de su intertexto, el “Salmo” del poeta peruano articula una acérrima crítica de las sociedades de posguerra en las urbes empobrecidas de Latinoamérica y, específicamente, en la ciudad de Lima, mostrando de qué manera la crisis histórica ha impactado en el orden interpersonal, material y simbólico de la convivencia social; una crítica que se articula en sus poemas desde la concepción del *flanêur* como un artista que se sitúa en los márgenes del sistema económico y en una relación problemática con la urbe moderna, (Cuvardic 2009). Desde este lugar, el poeta *flanêur* de Verástegui denuncia activamente, al configurarse como una subjetividad problemática que no solo registra acciones comunes en la vida cotidiana moderna o simples rutinas urbanas: “para él se trata de experiencias límites que vive desde la desesperación y la angustia” (Araya 2012: 38).

Posicionándose en la voz/función del poeta-*flanêur*, el hablante verasteguiano denuncia los males del mundo contemporáneo conforme una mirada distópica de la realidad y existencia humanas, según la cual la propia

⁴ Este acto de ver se relaciona con la tesis de Villacorta que sostiene que en el poemario *En los extramuros del mundo*, la relación del hablante poético con la ciudad está determinada por “el uso del acto de ‘decir’ (especialmente ‘gritar’) como consecucional al acto de ‘ver’ [pues] el sujeto no descubre una hermosa nueva ciudad donde sentirse cómodo, sino un espacio apocalíptico [...] sometido al caos y la destrucción.” (90).

época se define como la del fin de los tiempos. Y a partir de esta mirada, el poeta elabora al yo de la enunciación bajo la forma de un sujeto autobiográfico que ha sorteado dichos males, haciendo de su palabra un testimonio de la crisis social y humana, vivida y padecida por él en ese territorio indiferenciado del poema que conforma el mundo de lo común (Garramuño 2015)⁵. En el caso de Verástegui, el poeta, autor textual y hablante lírico⁶, se halla en un proceso introspectivo de reflexión sobre su propia experiencia/subjetividad problemática en la urbe, así como también sobre el estado actual de la historia política por la que atraviesan su país y el continente. De modo que es la demanda ética del poeta la que confronta al autor con su vocación profético-visionaria, llamándolo a decir su palabra para frenar esa enfermedad epocal que describe el grito de Ginsberg: soledad, ajenidad, angustia, desesperación, desencanto; síntomas o patologías que en Verástegui responden a la caída del horizonte utópico y del ideal revolucionario del mundo que animó a gran parte de los poetas y colectivos de los años 60, encaminados a la refundación de un arte/literatura nuevos para un hombre/mundo nuevos⁷.

⁵ Refiriéndose a la inespecificidad del arte contemporáneo, Garramuño sostiene que las obras de este carácter se sitúan en un espacio indiferenciado entre interior y exterior, lenguaje y mundo, obra y experiencia. Ellas se reconocen abiertas y permeadas por el exterior, en la medida en que crean una noción de lo común “que permite imaginar una comunidad más allá de una esencia producida colectivamente, incluso más allá de la identificación homogénea que funda la pertenencia. Esa invención de lo común me parece la gran conquista de la apuesta por la inespecificidad del arte.” (*Mundos*: 39)

⁶ A propósito de la identificación entre el poeta y el hablante en la *lírica de vanguardia*, valga recordar las palabras de Walter Mignolo cuando afirma que la lírica estrecha la distancia entre enunciación y enunciado “o, en términos de Hamburger, entre el polo del sujeto y el polo del objeto. De esta manera, la figura o la imagen textual del poeta no sólo se confunde con su imagen social [...] sino que no hay distinción tan clara entre la imagen del poeta que enuncia y el que actúa, en oposición a la clara distinción entre el narrador que cuenta y el personaje que actúa.” (1982: 132-33).

⁷ Esto, en la perspectiva de la poesía coloquial-conversacional de esos años: “queríamos devolverle a la poesía la plenipotencia de su capacidad de manifestación; queríamos sacarla del ensimismamiento psicológico y de la estrechez sociológica, para reinstalarla en la actualidad candente, convulsionada y acelerada de América Latina por el estallido de una serie de movimientos liberadores. Queríamos volverla a ligar con la lengua viva y con el mundo cotidiano. De ahí esa creciente de coloquialismo y anecdotario, que la prosifica y contamina de narratividad [...] Queríamos devolverle el talante humorístico y el talento lúdico [...]; queríamos desacralizarla, desacartonarla, restituírle la plasticidad, la fluidez, la pluralidad, dotarla de la máxima amplitud de recursos para que pudiese decir la totalidad de lo decible” (Yurkievich 1984: 46). En esta dirección, los fundadores del movimiento Hora Zero (re)definieron en los 70 el *valor* social de la palabra que buscaba: “PROPICIAR

En “Salmo”, la voz poética asume las estrategias expresivas del *paseante postmoderno* que, a medida que recorre las calles de la ciudad (mas no necesariamente por una voluntad de ocio inútil), va nombrando y describiendo las dinámicas socioculturales del entorno urbano próximo y su acumulación de “vicios pandémicos” que alienan al sujeto del vínculo comunitario y afectivo. Así, emulando la dicción del “he visto” ginsberiana, el hablante y poeta Enrique Verástegui camina por las calles de Lima, dejando constancia de lo que ha visto, vivido y padecido, en ellas:

Yo vi caminar por las calles de Lima a hombres y mujeres
carcomidos por la neurosis,
hombres y mujeres de cemento pegados al cemento aletargados
confundidos y riéndose de todo.
Yo vi sufrir a esta gente con el ruido de los claxons [...]
y cuántos, al momento, imaginaron el suicidio como una ventana
a los senos de la vida
y sin embargo continúan aferrándose entre
marejadas de Válium
y floreciendo en los maceteros de la desesperación. [...]
Son años-tiempo de la generación psicótica, [...]
– carne
alienada por la máquina y el poder de unos soles
que no alcanzan para leer Alcool de Apollinaire¹
Recién ahora comprendo mañana reventaré como esos gatos
aplastados contra la yerba
y las cosas que ahora digo porque las digo ahora
en tiempos de Nixon - malísimos para la poesía
-corrupción de los que fueron elegidos como padres-gerentes
controlando el precio de los libros
de la carne y toda una escala de valores que utilizo
para limpiarme el culo.
Yo vi hombres y mujeres vistiendo ropas e ideas vacías
Y la tristeza visitándolos en los manicomios.

al hombre nuevo, al creador en su vida y en su obra paralelamente.//MOTIVAR a la creación en todos los campos del arte. MOTIVAR a las juventudes, formar el libro como timbre de alarma, formar revistas de vanguardia. MOTIVAR la honestidad, la libertad, la no conciliación, ser libres, llevar la sangre y el sudor símbolos del hombre vivo, del creador” (Pimentel y Ramírez Ruiz 1970: 5-6).

Y vi también a muchos ir gritando por más fuego desde los autobuses²
y entre tanto afuera
el mundo aún continúa siendo lavado por las lluvias,
por palabras como estas que son una fruta para la sed.

-
- 1 unos soles de más o de menos son unos soles
son unos soles de más o de menos en las arcas del espanto.
2 pero nadie tuvo una luz para aliviar la pesadilla
para aliviar el horror. (13).

En este salmo poético/profético, el poeta-hablante asume la voz del colectivo social que emplaza a esa generación psicótica que “ha visto todas las visiones” para terminar siendo “carne alienada por la máquina”; y alude a los tiempos de Nixon⁸ para denunciar la corrupción política local de las naciones sudamericanas como producto del poder imperialista norteamericano. La ciudad de Lima, al comenzar la década de los 70, aparece en este contexto como un lugar sometido a la enfermedad: “neurosis, psicosis, locura” (Villacorta 2011: 28), pero, sobre todo, a la miseria y precariedad que produce el capitalismo galopante del periodo y que afecta, sobremanera, a esa ciudadanía urbana periférica carente de derechos sociales, pero que, aun alienada por la máquina de poder, continúa “aferrándose entre / marejadas de Valium / y floreciendo en los maceteros de la desesperación.” (13)⁹. La crítica del “Salmo” de Verástegui en tiempos de Nixon, como el aullido de Ginsberg en los de Eisenhower, se dirige así contra el sistema neoliberal y sus dispositivos de control y explotación de la clase trabajadora, en un país donde “la alegría de este verano es un sol reluciente / recién acuñado por el Banco Central de Reserva” (1971: 14). El poeta-hablante se reconoce parte

⁸ Dos años más tarde, poco antes de su muerte en 1973, Pablo Neruda publicó en Chile su *Incitación al nixonicidio y alabanza de la revolución chilena*, también como crítica del gobierno de R. Nixon.

⁹ La referencia al valium tiene directa relación con la estética del movimiento Hora Zero del Perú en los 70, y puede vincularse con otro texto poético clave dentro del periodo: *Kenacort y Valium 10*, primer libro de Jorge Pimentel publicado en 1970 por las Ediciones del Movimiento Hora Zero. Junto a los manifiestos que contiene el libro, firmados por él y Juan Ramírez Ruiz, cofundador del grupo, en varios poemas el hablante toma conciencia de la capacidad movilizadora de la poesía: “he adquirido conciencia/he adquirido conciencia/Partiré en mil pedazos los árboles/destrozaré con estas manos huesudas la muerte./Ahora todo cuanto hagamos estará en nuestras manos.” (“Amo y me desbordo incontinente”, 1970: 12).

de ese colectivo social alienado y marginado por el sistema de poder que en “Salmo” alegóricamente representan el “ruido de los claxons”, la “sarna”, el “asma”, las “noticias de muerte” y “unos soles”—moneda nacional peruana que, desde la polisemia del término sol, también alude a la pobreza y marginalidad de los sectores populares del Perú— “que no alcanzan para leer *Alcools* de Apollinaire”, y que, según indica la nota al pie de página a la que envía este verso, vulnera la integridad de la ciudadanía más desfavorecida, cuando esta se halla inmersa en un brutal sentimiento de espanto: “unos soles de más o de menos [...] en las arcas del espanto”, el espanto que produce darse cuenta de que el dinero “es el lenguaje de la moderna metrópolis” (Villacorta 2011: 91), y que sin él no hay acceso a la cultura ni a los servicios básicos (salud, educación, vivienda). Desde la experiencia testimonial del yo, cronista urbano, estos versos denuncian que el sistema político-económico no garantiza la educación equitativa para toda la población ni, menos, el acceso a la cultura literaria de la que se deriva el capital simbólico del objeto poético en la mención referida del poema de Apollinaire.

En el marco de esta crítica, interesante resulta el doble trabajo de reescritura que realiza Verástegui en su poema “Salmo” en tanto ejercicio de estilización, es decir, como una práctica que reconoce y replica la palabra ajena, manteniendo en el poema reescrito la orientación semántica “original” de su modelo, la cual sigue siendo percibida como una palabra de autor o como un estilo, en la medida en que, siguiendo a Arán, en el discurso estilizado suenan a la vez dos voces, dos orientaciones de sentido que no pueden reducirse a una sola, “puesto que no se anula la distancia entre el original y la copia” (Arán 2006: 110). Lo anterior opera en el poema “Salmo” en dos sentidos: por un lado, el hablante-poeta utiliza el modelo del sermón religioso como base de la escritura, aunque el poema resultante no sea, en estricto rigor, una alabanza a Dios, sino, más bien “una prédica en contra de los espacios públicos que han terminado por destruir y carcomer a sus habitantes” (Villacorta 2011: 28); por otro lado, emplea como modelo para la reescritura el *Howl* de Ginsberg, poema emblemático de los años 50 y de la generación Beat norteamericana¹⁰, a fin de articular una crítica

¹⁰ Además de Ginsberg, conformaron esta generación, Jack Kerouac, Gregory Corso, Lawrence Ferlinghetti y Michael McClure, entre los principales. Poetas que, en opinión de Jaime Urco, “propugnaron por el cambio del hombre mecánico, autómatas, por el hombre

de la sociedad en que se produce el nuevo poema. La lectura previa de otro texto, por tanto, resulta fundamental para el proceso de elaboración del propio poema en tanto reescritura/estilización de otro anterior que conserva, aunque con ciertas modificaciones de sentido, su identidad literaria, su condición de denuncia social.

La reescritura, en este caso, se produce como un acto de apropiación de la palabra ajena que asimila el modelo literario y transforma el *género discursivo* del texto en que se enuncia el nuevo poema (el sermón), lo cual demuestra que son las reelaboraciones de los préstamos intertextuales –o el juego con el modelo (Lamborghini 2016)– las encargadas de diseñar la voz personal del poeta y su capacidad de renovar lo dado, o, como señala Martínez Fernández, “de desoxidar la tradición para que pueda seguir fecundando nuevas voces.” (113). El salmo de Verástegui, en lugar de construirse de acuerdo con el modelo del texto bíblico como un canto en alabanza a la divinidad, lo hace siguiendo la forma del aullido del texto ginsberiano, esto es, como un grito desesperado contra el mundo mecanizado y mercantilizado de la segunda mitad del siglo XX en que el propio poeta, voz y presencia activa de un estar en el mundo antes que de un ser en la literatura (Kamenzain 2016), se ve afectado poética y vitalmente por las consecuencias que acarrea el establecimiento del capitalismo global.

De tanto ver y repetir: los versos atribuidos de Juan Cameron

Se ven y se ven tantas cosas

P. Neruda

Por su parte, el poema de Juan Cameron “Versos atribuidos al joven Francisco María Arouet”, se inscribe en la tradición de la poesía neovanguardis-

libre, dueño de su destino. Su actitud sirvió en el campo de los proyectos existenciales, pues años después, otros verían en ellos enseñanzas que seguir: los hippies y su pacifismo revolucionario” (14). De allí la importancia de este grupo y sus escritos para la promoción peruana de los 70 que, como aquellos, buscaron producir un cambio sustancial en la estructura de pensar y sentir por la vía de una poesía militante, de carácter coloquial, que organizó sus prácticas en el marco de una escritura de denuncia en contra de los poderes hegemónicos y de la tradición literaria culta. Al respecto, véase el artículo de Hernández y Chueca 2017.

ta en Chile que tanto reflexiona sobre sí misma y las características de su propio lenguaje, como propone una relación directa entre obra y vida¹¹. El poema en cuestión lleva el nombre del libro y, como el “Salmo” de Verástegui, también pone en obra una doble operación de reescritura en tanto ejercicio de estilización que asume un modelo (en este caso dos: el del filósofo francés y el del poeta beat norteamericano) para intervenirlo desde una mayor o menor distancia verbal y semántica del original, a partir de la ironía y la parodia. El título refiere al nombre del filósofo ilustrado miembro de la Academia Francesa, François-Marie Arouet, más conocido como Voltaire, jugando desde el inicio del texto con la identidad del *autor-función* del poema, al confundir la paternidad del origen de sus versos: ¿quién es el verdadero autor de este poema, Voltaire o Cameron?

Los poemas del libro, organizados en tres secciones (Versos atribuidos al joven Francisco María Arouet; Y otros; Textos desclasificados), dejan ver la condición lúdico-paródica de la escritura del poeta chileno, quien juega no solo con la autoría y la retórica del yo (auto)ficional, sino con la referencialidad de sus fuentes –desde la cita, la alusión referencial y el pastiche a las distintas formas de inter/transtextualidad de la escritura poética–, haciendo comparecer las dimensiones de la oralidad, la escritura y la reescritura, a partir de usos expresivos que mezclan el código formal e informal de la lengua, el lenguaje culto y popular. Pero en estos poemas, el afán de reafirmación de la voz individual, por sobre la voz ajena, subraya no más el aspecto formal del modelo utilizado/estilizado que una perspectiva distorsionadora tendiente a alterarlo, contradecirlo o retorcerlo desde el meca-

¹¹ La inscripción de Cameron en esta corriente no implica considerarlo un escritor de la promoción del 80. Como ha señalado Floridor Pérez (1983), la producción del poeta porteño es “un paso fronterizo” entre varias corrientes literarias que conectan la escena discursiva de los 60 con la de los 70. Entre ellas, la poesía lárca, la antipoesía y la neovanguardia, tendencia esta última que, de acuerdo con Javier Campos, caracterizó la veta más experimental de la promoción de los 60 en Chile, aquella que nucleó las poéticas de “Thito Valenzuela, Raúl Zurita, Eduardo Parra, Juan Luis Martínez, Eduardo Embry, Osvaldo Rodríguez, entre otros.” (Campos 1987: 12). En este escenario, la obra y figura de Cameron podría considerarse parte de la producción de los “poetas dispersos” de los 60 que habían comenzado a escribir durante esa década, pero cuyas primeras ediciones datan de 1971, fecha en que Cameron publicó su primer libro, *Las manos enlazadas*. Por lo demás, la inscripción neovanguardista de su proyecto de escritura puede rastrearse en *Café Cinema. Historia personal de la poesía porteña*, donde Cameron se refiere a la conformación de este grupo dentro de la *escena de avanzada* del periodo.

nismo de la imitación diferencial¹² que recrea artísticamente el estilo o formato de otro autor y otro texto literario, pero remarcando las circunstancias histórico-literarias en que se desarrolla el nuevo texto; esto quiere decir que la imitación diferencial permite actualizar en el poema de Cameron –y podríamos extender la caracterización a varios otros textos de su producción más reciente–¹³ uno de los debates más álgidos del arte y la poesía chileno-latinoamericana de los últimos cuarenta años: el de la crítica de la autoría y la propiedad intelectual¹⁴, cuando apunta a posicionar al artista contemporáneo como un *reciclador* que lee cuidadosamente su realidad y, “con cuidado, copia, recicla y se apropia del discurso público para participar en diálogos textuales e intertextuales más amplios”, tanto a nivel estético como político, pues, como afirma Rivera Garza, no se trata del creador único y original, sino del “recreador que, a través de distintos métodos [...] cura las frases que habrá de injertar, extirpar, citar, transcribir.” (2013: 93).

El arte de apropiación que, de forma notable en este periodo llevaron a cabo poetas como Juan Luis Martínez, Tomás Harris, Raúl Zurita, Carmen Berenguer o Carlos Cociña en Chile, apostó por el desplazamiento del texto original y concluido de la modernidad hacia una concepción en la que el mismo comenzaría a definirse como cita, reescritura y multiplicación infinita (Gache 2006: 179). El texto, desde su condición dialógico-relacional, era entendido como una acumulación de procedimientos interactivos e iterativos entre textos, contextos y tradiciones literarias, que buscaban la disolución de la figura de autor en tanto autoridad individual, y, en consecuencia,

¹² Para Galindo, el término implica un verdadero oxímoron, “pues por medio de la imitación el artista expresa su identidad con el modelo, por medio de la diferencia, su identidad consigo mismo.” (“La poesía de Oscar Hahn...”, 2000: 168-169). Como estrategia retórica, la *imitación diferencial* o *manierista* “está muy cercana al remedo y el remedo se establece por medio de la hiperbolización de las formas imitadas [...] la creación manierista se define por la importancia otorgada a la noción de imitación, por ser una escritura “a la manera de”, de donde extrae esa fidelidad subversiva que la caracteriza. La imitación manierista se funda frecuentemente en este principio, pero al relacionar el modelo con estructuras formales y lingüísticas contemporáneas, no sólo las actualiza, sino que también produce un efecto desestabilizador que impide concentrarse sólo en las virtudes miméticas para abrirse a problemas actuales” (Galindo, “Neomanierismo...”, 2005: 80-1).

¹³ Piénsese, por ejemplo, en *Jugar con la palabra* (2000), *Robert Burns y otros poemas* (2015) y *La pasión según Dick Tracy* (2017).

¹⁴ Un estudio reciente sobre la propiedad intelectual recopila una serie de frases de cesión de derechos de autor para pensar el problema de la autoría en relación con la ideología que acompaña la noción de texto. Cf. Farías (2018).

de la idea moderna de la propiedad intelectual. En Chile, J. L. Martínez lideró esta crítica, haciendo de la autoría un flanco de reflexión sobre los procesos de la poesía y el arte actual que ya no podían definirse por los valores de creación, autenticidad y originalidad modernas¹⁵, en circunstancias en que la ficción romántica del sujeto creador había dado paso a la clausura de las nociones de autenticidad, originalidad y presencia, y a “la franca confiscación, cita, parafraseo, acumulación y repetición de imágenes ya existentes” (Crimp 2005: 32). A nivel latinoamericano, la literatura que se produjo bajo estas condiciones sufrió una operación radical de vaciamiento del sentido de las categorías de autor y escritura, dejándolas “sin densidad, sin paradoja, sin indecidibilidad” (Ludmer 2010: 150), no pudiendo garantizar ya la idea de lo literario como paradigma de un saber autónomo.

Y aunque los versos de Cameron atribuidos a Voltaire también pueden remitir a algunos de los escritos líricos del ilustrado francés, como el poema “Les j’ai vu”¹⁶, ellos se inscriben en la larga tradición occidental de la poesía del yo¹⁷, mediante la fórmula privilegiada del autor-creador: vidente, vate o

¹⁵ Hemos abordado esta problemática desde la obra poética de Soledad Fariña y sus reescrituras de textos literarios de la tradición chileno-hispanoamericana, en Hernández 2018.

¹⁶ Poema atribuido falsamente a él, según consigna el tomo de sus *Obras completas*, editadas por Louis Moland en 1883, cuando este habría sido escrito por el fabulista francés Antoine-Louis Lebrun. La publicación de esta sátira llevó a Voltaire a prisión por once meses durante el reinado de Luis XIV, el Rey Sol. Reproduzco algunos versos del poema, también conocido como “Los males del fin del reinado de Luis XIV”: “J’ai vu la Bastille et Vincennes,/Le Châtelet, Bicêtre et mille prisons pleines/De braves citoyens, de fidèles sujets./J’ai vu la liberté ravie,/De la droite raison la règle peu suivie,/J’ai vu le peuple gémissant/Dans un rigoureux esclavage./J’ai vu le soldat rugissant/Crever de faim, de soif, de dépit et de rage./J’ai vu les sages contredits,/Leurs remontrances inutiles./J’ai vu des magistrats vexer toutes les villes/Par de criants impôts et d’injustes édits,/J’ai vu sous l’habit d’une femme/Un démon nous faire la loi [...] / J’ai vu cet homme épouvantable,/Ce barbare ennemi de tout le genre humain,/Exercer dans Paris, les armes à la main,/Une police abominable” (1825-1834: 255-256).

¹⁷ Recordemos, sin ir más lejos, algunos versos de la *Divina Comedia*, en el momento en que Dante se halla al “borde del triste valle” que da inicio a su viaje por el Limbo (primer círculo del canto cuarto), donde se encuentran las almas de los no bautizados (entre ellos su guía, Virgilio, y los grandes poetas de la antigüedad: Homero, Horacio, Ovidio): “[...] Allí, en pie sobre el verde esmalte, me fueron señalados los grandes espíritus, cuya contemplación me hizo estremecer de alegría. Allí vi a Electra con muchos de sus compañeros, entre los que conocí a Héctor y a Eneas; después a César, armado, con sus ojos de ave de rapaña. Vi en otra parte a Camila y a Penthesilea, y vi al Rey Latino, que estaba sentado al lado de su hija Lavinia; vi a aquel Bruto, que arrojó a Tarquino de Roma; a Lucrecia también, a Julia, a Marcia y a Comelia, y a Saladino, que estaba solo y separado de los demás.” (2016: 52).

profeta. De hecho, en el poema “Les j’ai vu”, la voz poética, si acaso apócrifa de Voltaire, expresa paródicamente su visión de la realidad monárquica del Siglo de las Luces, como un sistema de esclavitud y explotación del hombre libre: “j’ai vu le peuple gémissant / Sous un rigoureux esclavage”, sin desencadenar, por ello, una crítica o reflexión social de mayor alcance contra dicho sistema. El hablante poético se limita, más bien, a describir la esclavitud rigurosa del pueblo francés bajo el reinado de Luis XIV¹⁸, siguiendo la fórmula del “he visto” como sentencia antropológica del “estar ahí” o del haber visto esa realidad, condición *sine qua non* del verismo que expresa la palabra del yo testigo del poema.

Pero si ya este poema de Voltaire –falsamente atribuido a él, recalco, pues el detalle es significativo para el problema de la autoría que plantea el texto de Cameron– presenta dudas respecto de su origen¹⁹, la operación del poeta chileno insiste en opacar la referencia de la identidad del autor, al posicionar la falsa autoría o la figura del autor apócrifo. Porque, para la confección de su poema, Cameron recurre a otro texto poético, no ya del pasado remoto, sino reciente, como es el *Howl* de Ginsberg, poema que, si validamos la tesis del autor apócrifo, podríamos decir que reproduce, aunque inconsciente o involuntariamente, la fórmula usada del “he visto” por el escritor francés Antoine-Louis Lebrun, y atribuida falsamente a Voltaire. Así, mientras Verástegui se vale del contenido del *Howl* para producir la imitación diferencial en “Salmo”, su propia versión criolla o “a la peruana” del poema de Ginsberg (en un ejercicio de estilización que mantiene la identidad del modelo), Cameron recurre al formato y, fundamentalmente, a la fórmula lingüístico-poética del “he visto” que utilizan los textos del modelo para situar y problematizar las condiciones de enunciación de su poema –y, por extensión, de la poesía del siglo XX– desde la figura del *autor-función* en tanto voz personal, auténtica y original de la modernidad. Es el autor, autoridad/paternidad del origen de la escritura, quien produce

¹⁸ Téngase en cuenta, sobre este personaje, la versión poética del escritor chileno Paulo de Jolly en *Louis XIV* (1983) y *Príncipes, duques y mariscales de Francia* (2003), obra que ha sido comentada desde su inscripción en la poesía chilena de los 80 y sus relaciones con otras artes y movimientos literarios, por Andrade 2014.

¹⁹ Después de que el editor informa en la sección Documentos Biográficos de sus *Obras completas*, que “Les j’ai vu” no es un poema escrito por él sino atribuido a él. Cf. Voltaire (1825-1834).

la imitación diferencial como recurso de estilo, o estilización de la palabra ajena, para cuestionar su propio estatuto de identidad como creador. En este sentido, Cameron actualiza la poética del “he visto” de Voltaire/Lebrun para autoproducirse ya no como autor-creador, sino como autor-reescritor, un reciclador que vuelve al pasado como una forma de visitar, releer, dialogar, discutir, repensar, reinstaurar, sentar la diferencia, establecer una genealogía sea para asemejarse o apartarse de ella (Secreto 2008: 93).

Por otra parte, a diferencia del “Salmo” de Verástegui, los “Versos atribuidos...” de Cameron tienen un tono jocoso que también altera y desestabiliza la denuncia social del intertexto voltairiano/ginsberiano. El poema parte así: “He visto a las mejores cabezas de pescado hablar del buen Dios con una espina entre los dientes” (11); de modo que “las mejores mentes de mi generación” se transforman aquí en estas “mejores cabezas de pescado”, haciendo referencia a individuos y situaciones absurdas, en respuesta a la expresión chilena “cabeza de pescado” entendida como cosa fútil, banal o sinsentido. Las siete anáforas que usa el poeta porteño con la expresión “he visto” redundan en descripciones que banalizan la situación social por la que atraviesa la ciudadanía en el presente siglo, mofándose de los dilemas sociales y existenciales que denunciaban tanto Ginsberg como Verástegui en sus respectivos poemas, a través de la fórmula expresiva por antonomasia de la identidad del poeta vidente y creador: “he visto”.

Desde la reescritura como estilización paródica, Cameron parece burlarse de sus intertextos o someterlos a un proceso de radical escepticismo, cuando recurre al absurdo de situaciones paradójales, como: “He visto a un veterano de ninguna guerra morir en las trincheras por culpa de un llamado al celular / [...] / He visto la multiplicación de estas cabezas como una hiedra al doblarse para barrer el suelo morder los ojos al santo y hacer cruz con la espina y gruta de su carie bajo el fuego sagrado” (11). Ni Dios ni el veterano de guerra representan aquí figuras heroicas o dignas de alabanza y memoria. Al buen dios se le habla con una espina entre los dientes, como quien, después de comer, quita los restos de comida de su boca mientras le habla, con escasas posibilidades de ser comprendido por su oyente o interlocutor, a un amigo cercano. Mientras que el veterano pierde su condición de héroe al decirse “de ninguna guerra”, y de morir en las trincheras “por culpa de un llamado al celular”. Este “buen dios” y este “veterano de ninguna guerra”, así como el “desvestido”, el “sastre” y el “lobo” que se mencio-

narán más adelante en el poema, forman parte de las proliferantes cabezas de pescado que engloba el significado general de tontería, necesidad o estupidez que se le atribuye, en el marco del poema, a este periodo de la historia social y al conjunto humano aludido en el vocativo cabeza de pescado.

Parece ser que por medio del sarcasmo ridiculizante, el hablante poético de Cameron también ensayara, en su aparente y disparatado tono lúdico, una crítica a la modernolatría de nuestro presente: el celular, verdadera “cabeza” o cerebro del sujeto contemporáneo que expande sus cualidades al “desvestido” que se pasea como rey “por las páginas del único periódico del pueblo”, o al “sastre” que aumenta su salario “en un desierto de sal para bañarse de orgullo”, figuras que bien pueden remitir a los personajes de la farándula nacional, a la clase dirigente, a los tecnócratas y sus discursos inflamados de la retórica de la libertad de emprendimiento, la elección individual, la propiedad privada, la seguridad ciudadana sostenida en el miedo/segregación del otro y la privatización de derechos fundamentales. Tal vez, las mejores cabezas de pescado que enuncia el poema se correspondan con estas mentes burocráticas que administran las políticas del libre mercado y los valores sociales del *ethos* neoliberal, tan arraigado en Chile desde la Transición a la democracia. Además, en el poema de Cameron, la religión está por completo ausente, la imagen de dios profanada, la fe en los movimientos sociales cuestionada. Lo que prolifera en el mundo hipertecnológico y ultramediatizado de las ciudades del siglo XXI –que, a diferencia del “Salmo” de Verástegui, que se sitúa específicamente en Lima, en Cameron puede aludir a Chile como a cualquier otra ciudad latinoamericana– son estas irrisorias cabezas de pescado que conducen los intereses políticos de la nación; de modo que tanto la dicción como el significado del texto (la palabra original) se altera y contradicen. Cameron-parodista y su palabra-parodiante se apropian de un escrito, arremetiendo contra su sentido poético-político, de lo cual se deriva una deconstrucción del texto fuente o modelo que se expresa en una deformación/retorcimiento del mismo a nivel léxico y semántico.

Por otra parte, resulta interesante que los “Versos atribuidos...” de Cameron terminen declarando su modalidad discursivo/enunciativa, es decir, la manera en que han sido escritos, pero también cómo buscan ser leídos; tratándose de una declaración de principios y un texto programático, donde la voz personal de un yo autorial declara el sentido de lo creado,

explicitando cuál es la posición o postura ideológica que lo acompaña. Así se explica, siguiendo la retórica documental del “he visto”, el predominio del yo en este poema y en el anterior de Verástegui. Quien ha visto el mundo, su caos, muerte y destrucción, es el yo del autor, el poeta caminante o paseante urbano que recorre y descubre la ciudad en todos sus rincones, desde los más sublimes hasta los más repulsivos, el poeta visionario y creador que transforma su experiencia problemática, vivida y padecida, en la urbe en un testimonio de lo común y cotidiano.

El poeta-flanêur de Cameron historiza su experiencia, circunscribiéndola a un tiempo/espacio concreto que se proyecta en la representación cultural de la palabra poética como perspectiva enunciativa, desde lo que Cuvardic llama la *retórica de la flanerie* (22). Cameron dice, al respecto: “He visto rayarse este panfleto desde comienzo a fin he visto todo para mirar de frente a quien lo lee ciego sin voz en un idioma extraño.” (11). El poeta-cronista ha visto todo, y por eso puede reír, aunque no al modo trágico nerudiano, de sus “hermanos” poetas que dicen yo²⁰. Porque no solo el yo del poeta-hablante, sino también el propio lenguaje, han visto, hasta el hartazgo, cuánto y de qué manera se ha usado y hasta abusado de él. Bajo esta perspectiva, podríamos interpretar la última anáfora del poema (“he visto rayarse este panfleto desde comienzo a fin he visto todo/para mirar de frente a quien lo lee ciego sin voz/en un idioma extraño.”) como una queja dirigida por la propia palabra contra la lectura y los lectores que han sobreadaptado la fórmula del “he visto”, transformándola en un texto vacío o en un “disco rayado” que no dice más que la arrogancia y egocentrismo desbordados de quienes la pronuncian. Es probable que los versos atribuidos de Cameron intenten dar una respuesta a esa queja, asumiendo que la mera repetición no ha hecho más que disolver la relación crítica de la autonomía moderna (la iteración con sentido de cambio, transformación, utopía, revelación) para instalar en su lugar un juego con el modelo que devuelve multiplicada su distorsión (Lamborghini 2016) a través de la pa-

²⁰ Recordemos que en el poema-prólogo de las *Odas elementales* de Neruda, el sujeto lírico cuestionaba a sus propios compañeros de oficio por practicar una retórica de la visión/videncia del poeta romántico, sin más perspectiva que el límite de la propia visión individual: “siempre dicen “yo,”/a cada paso/les sucede algo,/es siempre “yo,” [...] /nadie se cae/de un andamio,/nadie sufre,/nadie ama,/sólo mi pobre hermano,/el poeta,/a él le pasan/todas las cosas” (2008: 12).

rodia: el poema-grito se ha convertido en poema-panfleto de “todo” lo visto por el poeta moderno *ad portas* de un nuevo milenio.

Este juego con el modelo permite observar hasta qué punto la modernidad literaria se ha configurado a partir de la “visión” del sujeto romántico-visionario, cuya palabra es testimonio (evidencia o prueba) de la realidad fáctica experimentada no solo como verdadera, sino también, en muchos casos, como alegórica. Ejemplos abundan en la tradición de la poesía chilena y latinoamericana del siglo XX. Pensemos, por ejemplo, en *Ecuatorial* de Huidobro, donde el hablante abre sus párpados y su voz a la violencia desatada de la guerra: “Era el tiempo en que se abrieron mis párpados sin alas/Y empecé a cantar sobre las lejanías desatadas/[...]/he visto alas de golondrinas/[...]/QUÉ DE COSAS HE VISTO” (37); o en “Yo soy un hombre sincero” de José Martí, poema-declaración en que el poeta cubano define su identidad literaria y política, a partir de la experiencia revolucionaria que decanta en lo que ha visto: “Yo he visto en la noche oscura / Llover sobre mi cabeza [...] He visto vivir a un hombre/ Con el puñal al costado,/[...]/ Yo he visto al águila herida / Volar al azul sereno,/ Y morir en su guarida/ La víbora del veneno.”; o en el “Monte Aconcagua” de Mistral donde la poeta Nobel, identificada plenamente con su territorio vital y poético de enunciación, exclama: “Yo he visto, yo he visto / mi monte Aconcagua / Me dura para siempre / su loca llamarada”; o en el “Panteón” de César Vallejo que, en retrospectiva y con un sentido de trascendencia espiritual, le permite al poeta enumerar lo que ha visto como garantía de un aprendizaje simbólico desde el cual poder articular el sentido total de la experiencia humana: “He visto ayer sonidos generales [...] Vi el tiempo generoso del minuto,/ infinitamente [...] y si vi, que me escuchen,[...]/ Y si vi en la lesión de la respuesta,[...]/ piadosamente echadme a los filósofos. [...] / ya que, en suma, la vida es/ implacablemente,/ imparcialmente horrible, estoy seguro.”; o en “No tan alto” de Pablo Neruda, poema que da fe de la veracidad de la palabra poética, cuando esta recae sobre la capacidad de visión y vaticinio de su autor: “Vi festejados los ladrones [...] / Y vi a los honrados, hambrientos, / buscando pan en la basura. // Yo sé que no me cree nadie. / Pero lo he visto con mis ojos.” Podemos pensar también en una voz poética más reciente, contemporánea a la de Cameron, como la de Elvira Hernández en “Siempre leo noticias en los diarios”, poema que por medio de una libre asociación de imágenes permite comparar una página blanca

con un estómago y cerebro vacíos, en una crítica de la sociedad neoliberal que le ha tocado ver, vivir y padecer, a la poeta chilena: “He visto páginas en blanco, ojos en blanco, estómagos y / cerebros en blanco [...] / No veo ningún artículo sobre el azar del espacio y / el Zar del Tiempo.”.

En todos estos ejemplos existe una voz-posición enunciativa que se afirma en la realidad factual del ver/decir como evidencia del “estar allí”, testimonio de la experiencia vital y literaria de los poetas que han visto, vivido y padecido, la realidad de la que se habla en los poemas; tratándose de una experiencia/subjetividad que se transmuta en sabiduría, iluminación, vaticinio, aprendizaje, transformación, pues, haber visto el mundo equivale, en la mayoría de los casos, a una experiencia singular de lo común que supone la construcción de una “escena de escritura” que es también o, al mismo tiempo, una “escena de la vivencia situada” (Geertz 1989), en que la experiencia fenoménica o sensorial de estar allí define la condición discursivo-ideológica de una *postura*²¹ enunciativa y vital.

Los versos anteriores nos hacen ver que la tradición de la poesía del yo se sostiene sobre la piedra angular del sentido/experiencia de la “visión”, toda vez que, al experimentar el mundo con o por la vista, el poeta transforma el estar allí de la vivencia inmediata en un medio de conocimiento, en una fórmula de acción-reflexión que resulta clave para la definición de su agencia estético-política dentro del campo cultural en tanto sujeto vidente, intérprete o creador de un sentido de la realidad histórica y social que transmitir o comunicar. La tradición poética de la modernidad occidental parece sustentarse sobre este principio, y particularmente las vanguardias

²¹ Postura en el sentido de construcción de una imagen social que le permite al escritor ocupar una posición determinada dentro del campo literario y cultural, pero, también, como una puesta en escena de la figura del autor que puede ser elaborada por él o por otros, “y que se erige a la vez en un espacio transicional entre lo individual y lo colectivo y en un punto de ensamblaje entre lo textual y lo extra-textual” (Guerrero, *Paisajes*, 2018: 155). Bajo esta consideración, la postura permite asociar una dimensión performativa con otra propiamente discursiva, pues, lo propio de esta es “asociar, por un lado, una dimensión performativa y actancial que reúne todo lo que participa de una puesta en escena pública, como las apariciones mediáticas de un autor, y, por otra parte, está la dimensión propiamente discursiva, textual, aquello que la retórica antigua definió como el *ethos*: la estampa que un locutor da de sí mismo a través de su discurso, de su poética, de los géneros literarios que practica, de sus narradores y personajes. Una postura crea una continuidad entre estas dos instancias y las enlaza en una misma figura o persona, haciendo que estas se impliquen en el mismo espacio de la obra, alimentándose mutuamente, colaborando juntas en la producción de un sentido.” (Guerrero, 2018: 155).

que se han articulado desde la retórica de la creación individual, la plena libertad expresiva, la videncia, la magia, la experimentación con la palabra. Los poetas que han visto el mundo para poder decirlo en lenguaje o lenguas de profeta, nos hacen creer en la *verdad* de su palabra, cuando dan fe de que su discurso es resultado de haber podido penetrar (o de haber sido penetrados por) otra forma de vida; de haber, de uno u otro modo, realmente estado allí, pues, como afirma Geertz, en la persuasión de que este milagro invisible ha ocurrido, es donde interviene la escritura.

Para finalizar

Las reescrituras de *Howl*, en los versos de Verástegui y Cameron, no solo citan-homenajean un poema emblemático de la tradición literaria norteamericana y universal, también reeditan, mediante un ejercicio de estilización (paródica, en el caso de Cameron), sus bases ideológicas pero para otro marco de expectativas, pues, si en los 50 el aullido de Ginsberg era un grito de sobrevivencia y protesta contra un mundo de posguerra, en las postrimerías del mismo siglo, el grito de los poetas latinoamericanos se torna desesperación, frustración, angustia, ironía, frente a un mundo que ha perdido los valores sociales de la colectividad y el bien común. De allí que la reescritura se diseñe como una forma de exploración de un texto, lenguaje, voz anterior, que ingresa a la obra desde la reflexión sobre su afuera y sobre los modos en que la forma se ve atravesada “y a menudo deformada por una pulsión experiencial que la excede.” (Garramuño, *Mundos* 2015: 247).

El aullido de Verástegui estiliza la palabra de Ginsberg, pero aludiendo a la sociedad limeña de los años 70 (en él, por tanto, hay un cambio mínimo de la forma y su sentido). El ejercicio de estilización, en este caso, se corresponde con una *imitación desviada* que no puede anular del todo la distancia entre el original y la copia, en circunstancias en que entre una y otra los matices son muy diversos y los límites casi imperceptibles (Arán 2006: 110). A semejanza de su modelo, imitándolo pero diferencialmente, el aullido del poeta peruano es también una protesta que, al tiempo que visibiliza la neurosis personal y colectiva de toda una generación, postula una mirada más esperanzadora del entorno social en que se produce, a partir del yo que ha visto la ruina y decadencia de su realidad más próxima,

haciendo de su palabra una memoria de la crisis que es también un testimonio de sobrevivencia y salvación.

Cameron, por su parte, transforma los modelos estilizados (Voltaire y Ginsberg) (desde un cambio máximo de la forma y su sentido), considerando dos operaciones de distorsión de los textos-fuente. Por un lado, el título del poema –y del libro– que confunde o enmascara la identidad del autor, haciendo recaer la paternidad literaria de la escritura en el nombre de Voltaire. Por otro, el poema mismo “Versos atribuidos...” que también reescribe, distorsionándolo, la dicción del poema de Ginsberg, aunque, más que una reescritura del texto propiamente tal, el suyo es una estilización paródica que transforma el modelo original, distanciándose de él al punto de su deformación satírica: las mentes brillantes de toda una generación se convierten aquí en hilarantes cabezas de pescado. De este modo, si bien ambos textos operan mediante un ejercicio de estilización de la palabra del otro, Cameron se acerca a una estilización paródica que ridiculiza el texto fuente o modelo; mientras que Verástegui lo homenajea desde la fidelidad a sus orientaciones semántico-ideológicas y a su dicción verbal. Si el poeta chileno quiere confundir u opacar la identidad del texto fuente, el peruano imita su estilo, dándole un giro léxico local que deja su origen a la vista. Su objetivo es que el lector lo reconozca desde el comienzo y lo lea a partir de aquel, de acuerdo con una lectura simultánea o paralela de la voz propia y ajena que se trama en la relación de asimilación/transformación, continuidad/ruptura del original.

Baste decir, por último, que los poemas estilizados de Enrique Verástegui y Juan Cameron establecen un vínculo sugerente entre producción y recepción literaria, al indagar en las dinámicas de configuración del texto como reescritura de otro anterior al que se toma como base, fuente o modelo, para la creación. De modo que tanto el “Salmo” como los “Versos atribuidos...” plantean las posibilidades de la (re)escritura no solo como un ejercicio dialógico-relacional con el corpus que se lee y emplea estética e ideológicamente en la producción de un nuevo poema, sino también como un intenso campo de trabajo y de diálogo con la tradición literaria y cultural en la cual se insertan y con la cual polemizan los autores. Se podría señalar, en este sentido, que tanto en “Salmo” como en “Versos atribuidos...” se urde una estética relacional (sobre todo desde la concepción de la obra literaria como un intertexto en relación con otros textos, con la cultura y el

lector), que responde a la productividad del arte de apropiación contemporáneo, a sus tensiones con el mundo de la cultura y la política en ese espacio indiferenciado entre el adentro/afuera del poema que es lo común.

Los espacios urbanos de fines de siglo XX y comienzos del XXI por los que transitan los poetas y sus escrituras, parecen no haber cambiado demasiado al día de hoy. Si los 70 eran los años-tiempo de la generación psicótica a la que el poeta flâneur de Verástegui hacía frente desde el sentido experiencial de su visión poético-profética, los 2000 corresponden al escenario del ethos neoliberal fundado en el entendimiento del ciudadano como sujeto normalizado por el consumo y el individualismo a ultranza. Y es por ello que el sujeto urbano que reescriben los poemas se define y sitúa frente a la letra como un testigo/sobreviviente de la crisis por su capacidad de visión/vaticinio. El de Verástegui, un testigo con vocación de cambio y transformación. El de Cameron, un sujeto irónico, escéptico, que *juega con la palabra*, dando cuenta del absurdo y el vacío reinantes en la sociedad global de los medios masivos de comunicación.

En ambos autores, el trabajo y diálogo con la palabra ajena actualiza, resignificándola, la tradición literaria y cultural, a partir de la cual un poema es reescritura de otro(s) anterior(es), en el sentido de ser imitación diferencial de un estilo o lenguaje previo. Como recurso y práctica, la reescritura constituye en ellos un ejercicio dialógico-relacional de producción textual que, junto con atender a las necesidades expresivas de los propios poemas, hace funcionar la letra poética como una reflexión sobre sí misma y sus particulares contextos histórico-verbales de enunciación.

Referencias

- Alighieri, D. 2016. *La divina comedia*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Andrade, M. 2014. "Louis XIV soy yo: aparición y desaparición de la poesía versallesca de Paulo de Jolly". *Revista Laboratorio* 10: en línea.
- Arán, P. 2006. *Nuevo diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín*. Córdoba: Ferreyra Editor.
- Araya, R. 2012. "Configuración del flâneur en poeta en nueva york de F. García Lorca". *Alpha* 34: 25-42.

- Bajtín, M. 1989. "La palabra en la novela". En *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 77-236.
- _____. 1993. "La palabra en Dostoievski". En *Problemas de la poética de Dostoievski*. Buenos Aires: FCE, 253-375.
- Barthes, R. 1994. *La aventura semiológica*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Cameron, J. 2000. *Versos atribuidos al joven Francisco María Arouet y otros textos desclasificados*. Santiago: LOM.
- _____. 2014. *Historia personal de la poesía porteña*. Valparaíso: Altazor.
- Campos, J. 1987. *La joven poesía chilena en el periodo 1961-1973*. Concepción: Lar.
- Carrasco, I. 1999. "Tendencias de la poesía chilena en el siglo xx". *Anales de literatura hispanoamericana* 28: 157-169.
- Crimp, D. 2005. "sobre las ruinas del museo". En *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Madrid: Akal, 61-72.
- Cuvadric, D. 2009. "La reflexión sobre el flâneur y la flanerie en los escritores modernistas latinoamericanos". *káñina, revista artes y letras* XXXIII (1): 21-35.
- De Jolly, P. 2006. *Louis XIV*. Santiago: Tajamar.
- Fariás, E. 2018. *Derechos*. Santiago: Gramaje Ediciones.
- Gache, B. 2006. *Escrituras nómades*. Guijón, Asturias: Ediciones Trea, s. l.
- Galindo, O. 2000. "La poesía de Oscar Hahn: los símbolos despavoridos". *Estudios filológicos* 35: 167-181.
- _____. 2005. "Neomanierismo, minimalismo y neobarroco en la poesía chilena contemporánea". *Estudios filológicos* 40: 79-94.
- Garramuño, F. 2009. *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires: FCE.
- _____. 2015. *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: FCE.
- Geertz, C. 1989. *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós.
- Guerrero, G. 2018. *Paisajes en movimiento. Literatura y cambio cultural entre dos siglos*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Hernández, B. 2018. "Notas para una poética de apropiación: Donde comienza el aire de Soledad Fariña". *Acta literaria* 57: 93-118.
- Hernández, B. y L. Chueca. 2017. "La estética del poema integral en Enrique Verástegui y Juan Ramírez Ruiz". *Estudios filológicos* 59: 47-70.

- Kamenszain, T. 2016. *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*. Buenos aires: Eterna Cadencia.
- Kristeva, J. 1981. *Semiótica. Tomo 1. Preliminares al concepto de texto. El semanálisis*. Madrid: Fundamentos.
- Lamborghini, L. 2016. *El genio de nuestra raza. Las reescrituras*. Buenos Aires: Mansalva.
- Ludmer, J. 2010. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Maurel-Indart, H. 2014. *Sobre el plagio*. Buenos aires: FCE.
- Mignolo, W. 1982. "La figura del poeta en la lírica de vanguardia". *Revista Iberoamericana* 118-119: 131-148.
- Nascimento, E. 2017. "Para un concepto de literatura en el siglo XXI: expansiones, heteronomías, desdoblamientos". En *El lugar de la literatura en el siglo XXI*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, Colección Dársena.
- Neruda, P. 2008. *Odas elementales*. Santiago: Pehuén Editores.
- Pérez, F. 1983. "Juan Cameron. Poeta porteño". *Pluma y pincel*. Santiago: Artes y Letras de América, 1982- (Santiago: Imp. San Jorge) v., no. 11, p. 60.
- Pimentel, J. y Ramírez Ruiz, J. 1970. "Destruir para construir". En *Kenacort y valium 10*. Lima: Ediciones del Movimiento Hora Zero.
- Reisz, S. 1996. *Voces sexuadas: género y poesía en Hispanoamérica*. Barcelona: Ediciones universidad de Lleida.
- Rivera Garza, C. 2013. *Muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. México D. F.: Tusquets.
- Sánchez, R. 2010. "La reescritura como centro de relaciones en cinco relatos venezolanos". *Literatura: teoría, historia, crítica* 12: 183-204.
- Secreto, C. 2008. "La travesía de los géneros: el espacio de la reescritura". En *Literatura y (pos)modernidad: teorías y lecturas críticas*. Buenos aires: Biblos, 87-119.
- Urco, J. (ed). 1987. *Muestra de poesía norteamericana contemporánea*. Lima: INC.
- Verástegui, E. 1971. *En los extramuros del mundo*. Lima: Carlos Milla Bares Editores.

- Villacorta, C. 2011. “*En los extramuros del mundo: muro y encierro en un poemario de Enrique Verástegui*”. *The korean journal of hispanic studies* 4: 01-34.
- Voltaire. 1825-1834. *Oeuvres complètes: avec des remarques et des notes historiques, scientifiques, et littéraires*. Paris: Baudouin.
- Yurkievich, S. 1984. “Los disparadores poéticos”. En *A través de la trama: sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*. Barcelona: Muchnik, 45-52.