

**NOTAS PARA UNA POÉTICA DE APROPIACIÓN:
DONDE COMIENZA EL AIRE DE SOLEDAD FARIÑA***

NOTES FOR A POETICS OF APPROPRIATION:
DONDE COMIENZA EL AIRE BY SOLEDAD FARIÑA

BIVIANA HERNÁNDEZ

Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Chile
bhernandez@docentes.academia.cl

Resumen: El artículo aborda la reescritura como un recurso de apropiación/intervención en *Donde comienza el aire*, de Soledad Fariña, poemario en el que la poeta chilena reescribe, de forma deliberada y autoconsciente, un conjunto amplio y variado de producciones artísticas y literarias del siglo XX, mediante diversas formas de apropiación: desde la descomposición y recomposición textual de sus fuentes hasta la transformación sintáctica y simbólica de estas, por medio de la confección de poemas que reflexionan autónoma y metapoéticamente sobre su condición misma de reescritura. Fariña se apropia e interviene sobre sus materiales de producción para dialogar con la tradición de la literatura occidental, polemizando con sus categorías modernas de creación, originalidad y autoría.

Palabras clave: Reescritura, apropiación, intervención, arte conceptual, poesía chilena contemporánea.

Abstract: The present article analyses the procedure of rewriting as an appropriation/intervention resource in *Donde comienza el aire* by Soledad Fariña. In this book, the poet self-consciously rewrites a diverse selection of 20th century literary and artistic production following different appropriation schemes. From the textual decomposition and recomposition of the originals, to their syntactic and symbolic transformation, the poems offer a metapoetic reflection about their very condition of rewritten texts. Fariña intervenes the original sources in order to establish a dialogue with the tradition of Western literature, questioning its modern categories of creation, originality and authorship.

Keywords: Rewriting, appropriation, intervention, conceptual art, contemporary Chilean poetry.

Recibido: 27.06.2018. Aceptado: 04.10.2018.

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

Para comenzar, una breve aproximación a la reescritura

Si desde la noción más laxa de intertextualidad, todo texto literario es un corpus vivo de la absorción y transformación de otros textos, la reescritura constituye un ejercicio de autorreferencialidad recursiva (Perromat) que, más allá del mosaico de citas que ello implica (Kristeva), interpreta y cuestiona los procesos de creación a partir de la desestabilización de las categorías de originalidad, autenticidad y autoría que exigía la tradición romántica de la literatura moderna. Distante de aquella, los usos estéticos de la reescritura en la poesía chilena contemporánea recurren a la práctica de apropiación, heredera del arte conceptual (vía los *ready-made* de Duchamp) y la tradición de las vanguardias¹ que en nuestro país tiene notables antecedentes, si consideramos algunas de sus expresiones más radicales, desde los *Artefactos* de Nicanor Parra y los poemas-collage del *Quebrantahuesos* en los años 50 del siglo pasado, hasta *La Nueva Novela* de Juan Luis Martínez y los *Poemas encontrados y otros pre-textos* de Jorge Torres, de fines de los 70 y comienzos de los 90², respectivamente, textos que

¹ Soledad Novoa explica esta relación entre vanguardias y arte conceptual, sosteniendo que en América Latina, “la noción más recurrente de la idea de *vanguardia* viene asociada a la incorporación de prácticas *conceptuales* que podríamos fijar en, al menos, tres momentos: el neconcretismo brasileño de los años sesenta [...], el arte argentino de los sesenta (Di Tella, arte de los medios, Tucumán Arde) y el momento en que se inscribe el accionar de la *Escena de Avanzada* en Chile en los años setenta y ochenta” (2005:75). Para Novoa, el conceptualismo, más que un estilo, es una estrategia antidiscursiva que engloba todo el arte realizado a partir de mediados de los sesenta, por lo que “podríamos entender el conceptualismo [...] como el último giro de la vanguardia, que se transforma en el/un verdadero (no) estilo internacional y perdurable; en ese sentido, poshistórico [...] Así, el *conceptualismo* no sería solo un *estilo* generado en EE.UU. e Inglaterra, sino que respondería a una posibilidad generalizada en distintos contextos alrededor del mundo: el Grupo Gutai en Japón a fines de los años cincuenta, Yoko Ono en los sesenta, el Grupo Gorgona o Marina Abramovic en la ex Yugoslavia a partir de los sesenta, la Nueva objetividad brasilera y la obra de Oiticica alrededor de 1967, etc.” (2005: 78).

² Entre las promociones más recientes, es posible reconocer una estética de apropiación que atraviesa la producción de varios poetas chilenos del 90 y 2000, como Verónica Jiménez, Jaime Huenún, Leonardo Sanhueza, Jaime Pinos, César Cabello, Carlos Soto Román, Diego Ramírez, Pablo Paredes, Felipe Ruiz o Héctor Hernández. Algunas expresiones colectivas de esta forma de producción son las antologías en torno a reescrituras de la tradición poética nacional a partir de textos fundacionales, como *Memoria poética: reescrituras de La Araucana* (2010) y *Desencanto personal: reescritura de Canto General de Pablo Neruda* (2006).

apelan a una relación social dinámica con un lenguaje en uso constante, como es el de la publicidad y los medios masivos de comunicación, además del correlato propiamente artístico que moviliza la serie de intertextos literarios que emplazan la escritura.

En las distintas formas expresivas que esta práctica encarna en la poesía chilena de las últimas décadas, la producción poética de Soledad Fariña (Antofagasta, 1943), resulta decidora. Sus reescrituras de la tradición literaria occidental, con énfasis en los procesos de mestizaje y transculturación que permean la textualidad de las *literaturas heterogéneas* de nuestro continente³, se presenta como un mecanismo autoconsciente de asimilación y transformación de un conjunto de textos anteriores que asimila el modelo (el texto “original”) bajo un proceso (de)constructivo, del cual depende en su totalidad, en un juego de repeticiones modificadas, variaciones, adecuaciones y/o equivalencias (Sánchez, 2010: 200) que modifica los textos originales no solo en su sintaxis, sino también en la reflexión estético/ideológica que se elabora de ellos. Para indagar y profundizar en esta reflexión, me referiré a *Donde comienza el aire* (2006) por tratarse de un poemario que no solo encarna, sino también radicaliza, la operación consciente de la diferencia y la discontinuidad con respecto a un texto anterior –base, fuente o modelo– ya desde la producción como diálogo intertextual productivo, o ya desde la recepción como estrategia deconstructiva de los textos de origen que se emplean en el proceso de escritura. Operación que analizaré, puntualmente, en tres poemas de *Donde comienza el aire*, en los cuales la poeta practica la reescritura de acuerdo con las estrategias predominantes del arte y la literatura conceptual: proceso, construcción y juego.

³ Para Javier Bello, este aspecto tiene que ver con los procesos de lectura y escritura en la obra de Fariña, procesos o sustratos que se contraponen “a la escritura otorgada en la fundación imaginaria de un Nuevo Mundo [...] reproduciendo una y otra vez ese gesto inaugural, pero también polemizando sobre su univocidad y centralidad, abriendo en ese mismo acto otras posibilidades de realización, al volver ambiguos los medios de la Escritura, que podría llamarse entonces Pictografía, Habla, Partitura, Tejido, Tallado, Vestidura o Cuerpo, entre otras modalidades que ocupan tanto la carnalidad del cuerpo como los vacíos de lo simbólico” (51).

La reescritura como práctica de apropiación en *Donde comienza el aire* de Soledad Fariña

Leída como una obra conceptual, lo primero que llama la atención de *Donde comienza el aire* (2006), es la consciencia o hiperconsciencia intertextual y polifónica que orienta el proceso de reescritura del texto⁴, desde la elección/selección⁵ de un corpus predeterminado de obras literarias sobre las cuales descansa la construcción/producción de los poemas. El corpus que actualiza o inaugura Soledad Fariña, mediante la lectura de diversos textos literarios y artísticos de la tradición, hace emerger la diferencia y la discontinuidad en el proceso de reescritura, al reutilizar estos textos como materia prima para la confección de otros nuevos, sin los cuales no serían posibles, confirmando que “en el paragrama de un texto funcionan todos los textos del espacio leído por el escritor” (Kristeva, 1981: 181)⁶. De esto se desprende que, en tanto gesto de reconocimiento y valoración de este conjunto delimitado de obras, la reescritura implica una vuelta al pasado que, también, es visitar, releer, dialogar, discutir, repensar, reinstaurar, sentar la diferencia, establecer una genealogía sea para asemejarse o apartarse de ella (Secreto, 2008: 93). Porque en las reescrituras de Fariña, el pasado se hace contemporáneo con el tiempo de hechura de la copia (Sánchez, 2010: 200) o, en palabras de Óscar de la Torre, hace que lo pasado se incruste en

⁴ La obra de Soledad Fariña se caracteriza por el uso de procedimientos apropiativos vinculados a la práctica de reescritura, destacando *La vocal de la tierra* (1999) que reúne sus tres primeros libros: *El primer libro* (1985), *Albricia* (1988) y *En amarillo oscuro* (1994). Este último vuelve a ser reescrito en *Pac Pac Pec Pec* (2012), donde la poeta trabaja en torno a la crónica colonial y diversas fuentes documentales de carácter histórico-antropológico asociadas a los saberes y cosmovisión andinas. A esta tríada, pueden sumarse también: *Narciso y los árboles* (2001), reescritura del mito de Narciso; *Ahora, mientras danzamos. Poemas de Safo* (2012), una versión-traducción propia de la poeta griega y la plaquette *Todo está vivo y es inmundo* (2013), un homenaje a la escritura de Clarice Lispector a partir de su libro *La pasión según G.H.*

⁵ La obra como selección personal de un conjunto de textos y autores constituye de por sí una marca de autoría y creación, en la medida en que, “por la elección de los fragmentos y su orden de presentación, lleva la marca personal de su autor [...] La selección sería en sí misma un criterio suficiente de originalidad” (Maurel-Indart, 2014: 255).

⁶ La autora recuerda que, para los antiguos, el verbo leer tenía un significado muy próximo al de la apropiación/reescritura contemporáneos: “leer era también “recoger”, “recolectar”, “espíar”, “reconocer las huellas”, “coger”, “robar”. “Leer” denota, pues, una participación agresiva, una activa apropiación del otro. “Escribir” sería el “leer” convertido en producción, industria: la escritura-lectura” (1981: 181).

el futuro y que el presente sea uno y de todas las maneras (2017: 67).

En la contratapa de *Donde comienza el aire*— texto que abre la cadena recursiva, indefinidamente, en lo que Derrida llama los “injertos textuales”—, la misma Fariña se refiere a este gesto de reconocimiento, comentando que para su elaboración recurrió a la lectura de un conjunto de textos anteriores: “[l]a escritura de estos poemas, en interlocución con las de otros autores y autoras, me ha dado instantes plenos, lúdicos, intensos, difíciles [...] en todos he tenido la sensación de entrar furtivamente al espacio sutil que combina el gesto de la mano con el anhelo de fuga de ese ser que oscila entre su vida, digamos biológica, y la ausencia de ésta en el instante en que transforma su aire en algo que ya no le pertenece” (Fariña, 2006: contratapa), textos que cita al final en el “índice y referencias” del libro, al modo de un catálogo o elenco de obras de su genealogía literaria y artística personal, las cuales, en su mayoría, corresponden a textos artístico-literarios de la tradición chilena y latinoamericana contemporánea⁷. Así lo recalca la poeta al referirse al título de *Donde comienza el aire* como el origen de la palabra, origen que descansa en el silencio primigenio del aire: “[y]o nombro ese momento porque es el inicio, es cuando los poetas exhalamos el poema. Entonces, es donde comienza el poema de estos autores que quise introducirme. Es en ese lugar donde quise meter mi voz pero conservando la esencia de ellos. El aire es importantísimo porque también es silencio, algo igual de importante que las palabras” (García, 2006: s.p.).

En consecuencia con estas declaraciones, los poemas de *Donde comienza el aire* pueden leerse como reescrituras que copian o reproducen otros textos, elaborándose de acuerdo con su filiación temática, genérica o ideológica en el corpus de la literatura que se emplea de base o fuente para la creación de cada poema-reescritura del libro; de tal suerte que la mayoría de ellos conserva la forma/estructura de los poemas originales, al modo de un reensamblaje que monta, copiando y pegando, fragmentos de otros textos. En otras palabras, los poemas de Fariña son descontextualizados de su origen histórico y literario para ser recontextualizados, mediante la

⁷ Una excepción dentro del corpus occidental de Fariña, donde predomina la poesía chilena y latinoamericana del siglo XX, es la del poeta sufí Al-Hallay, en su texto “**Ah!** Fragmento de un poema de Abu Abd Allah al-Husayn ibn Mansur, poeta sufí llamado también Al-Hallay (All-Baydá, 858 – Bagdad, 922), en versión de S. F.” (p. 61).

operación de escisión e inserción⁸, en un nuevo escenario de producción y recepción; pero en esta operación, si bien se regresa y reutiliza un corpus literario preexistente, no se repite, pues, siguiendo a Derrida, en la repetición que produce la copia hay siempre una diferencia respecto del modelo original que lo descentra y desborda. De este modo, no habría copias eternas, así como tampoco originales eternos, puesto que, al circular en varios contextos, una copia se vuelve una serie de originales diferentes, “[...] cada cambio de contexto o de medio puede interpretarse como una negación del estatuto de la copia como copia, en tanto ruptura esencial, nuevo comienzo que abre un nuevo futuro” (Groys, 2014: 64-5). Si los poemas-fuentes que elige Fariña ya poseen una forma determinada, cerrada o final, en su estructura de origen; su reescritura hará que ellos vuelvan a adquirir una nueva forma/textualidad, convirtiéndolos en una memoria viva de la tradición del lenguaje del que provienen. En palabras de Juan Luis Martínez, si se concibe la poesía como la suma de todos los poemas en un solo y gran poema que recorre nuestra historia del lenguaje, “un poema sería solo una parte de ese poema nunca terminado, abierto manifiestamente, que constituye la poesía” (2003a: 102-3).

En su cambio de contexto, el catálogo de obras citadas en el epílogo (“índice y referencias”) de *Donde comienza el aire* constituye una amplia genealogía literaria y cultural para Soledad Fariña. La autora lee desjerarquizadamente a los escritores de la vanguardia fundacional en Chile (Mistral, De Rokha, Neruda, Huidobro, Emar, entre otros), como a los de su generación más próxima (Parra, Hahn, Millán, Quezada, Zurita, Bertoni, Vidal, Martínez, Harris, Lira, Maquieira, entre otros), pasando por un dilatado corpus de escrituras femeninas de varias generaciones, chilenas, argentinas, peruanas, bolivianas, mexicanas, brasileñas, centroamericanas y de otras regiones del continente, repertorio en el que destaca la presencia de escritores peruanos y argentinos, como César Vallejo, José María Ar-

⁸ Los procesos de des y recontextualización obedecen al mecanismo intertextual de escisión e inserción: “de escisión del subtexto y su inserción como intertexto [...] En la primera fase del proceso, el texto que sirve de cita (subtexto), sale fuera del contexto lingüístico en el que está inserto, perdiendo parte de los valores significativos adquiridos en relación con el contexto [...] en el que nació. El texto-cita [...] al ser insertado como intertexto en un nuevo contexto textual e histórico-temporal se recontextualiza, es decir, adquiere valores nuevos y tal vez imprevistos” (Martínez, 2001: 94).

guedas, José Watabane, Macedonio Fernández, Daniel Samoilovich y Reinaldo Jiménez. Para reescribirlos, Fariña primero lee y luego selecciona su material de lectura, manteniéndose fiel a sus modelos (las obras leídas), aunque en algunos casos, excepcionalmente, se permite variaciones de tipo semántico/simbólico que escapan al orden del reconocimiento, sobre todo cuando se trata de reescrituras de obras plásticas, performáticas, fotográficas o ensayísticas⁹.

En la medida en que la textualidad se concreta en el trabajo sistemático con las fuentes, la apropiación de lenguajes en *Donde comienza el aire* opera desde ciertos usos conceptuales de la voz poética que releva en entramado representacional del conjunto, valga decir, el proceso de constitución/composición de la obra (su estética procesual y conceptual), antes que la obra misma realizada como objeto o producto (Marchán Fiz, 1994). En este sentido, para Fariña, probablemente, la reescritura constituye un recurso de apropiación con el cual puede resignificar lo escrito y producido por otros escritores y artistas en tanto regreso, aunque por otros medios, al circuito de la autoridad (Rivera Garza, 2013: 91) que emplaza la palabra de los autores referenciados, cuando son esos y no otros los que ocupan el catálogo del “índice-referencias” del poemario. De allí surge la pregunta por lo que se elige y descarta, por lo que se mantiene y modifica, por el exceso o excedente de producción que activa el trabajo de montaje en tanto técnica de proceso, (de)construcción y juego de/con los referentes o materiales empleados. Fariña se apropia, asimilándolos e interviniéndolos, de los originales reescritos que constituyen un pie forzado para la enunciación poética, a fin de hacerlos decir algo inédito por medio de una forma también inédita, pues, las variaciones de cada poema de *Donde comienza el aire* se experimentan desde el reacomodo o reordenación de los versos del texto-fuente hasta el ejercicio reflexivo, metapoético, que lo descentra y desborda, haciéndolo funcionar de manera autónoma o más allá del origi-

⁹ Véanse, como ejemplo, los poemas: “árbol de la vida, mirando esa arpillera de Violeta Parra (San Carlos, Chillán, 1917-Santiago, 1967)” (p. 86); “**incertidumbre**, desde un dibujo de Damaris Calderón (La Habana, 1967)” (p. 97); “**ester**, poema de S.F. (Antofagasta, 1943), mirando a Ester Edén desde una fotografía de Paz Errázuriz (Santiago, 1944)” (p. 133); “**mirando la foto de una mujer en un sillón**, desde una fotografía de Claudio Bertoni” (p. 140) o “**el nombre y su sonido**, de la artista visual Nancy Gewolb (Santiago, 1939), desde la instalación del mismo nombre” (p. 183).

nal. Su dependencia del modelo es, básicamente, de orden formal o instrumental, en la medida en que los poemas dependen de sus fuentes para su conformación textual en tanto ejercicio de reescritura o intervención, pero, desde la lectura, sus posibilidades de significación y valor se concretan en la experiencia estético-cultural que realiza el lector, experiencia que bien puede distar o diferir del ejercicio productivo inicial.

En diálogo con Gonzalo Millán

Fariña articula su enciclopedia intertextual o genealogía cultural mediante la reescritura en tanto ejercicio autoconsciente de apropiación/intervención textual, ejercicio que la poeta despliega en una forma programática que enuncia el origen/procedencia de cada una de las obras tomadas como referencia en el índice del texto. Así, al momento de la lectura, cada poema puede leerse desde su conformación/programación en dos secciones o momentos en que es posible abordarlo desde el ejercicio reconstructivo de la lectura. Primero, encontramos el título “creado” por la poeta y, luego, la referencia a la fuente de donde proviene el texto reescrito. Por lo general, Fariña usa la preposición “desde” o “leyendo a” para subrayar el hecho de que el nuevo poema responde a uno pre-existente, aunque en ambos casos la leyenda del texto indica niveles diferenciados de uso o tratamiento de la reescritura. Cuando el poema lleva la mención “desde” y “leyendo a”, Fariña marca el origen de la reescritura –qué o a quién reescribe–, señalando explícitamente el título del texto fuente o base. Por ejemplo, en “**costra**, lectura del poema “Pongo en mi oreja la oreja ondulada de la nada”, del libro *Relación personal de Gonzalo Millán*” (p. 192), da todas las pistas genéticas que indican la procedencia del texto: autor, libro, poema elegidos¹⁰.

¹⁰ En otro nivel de reescritura, más distanciado de la fuente, Fariña utiliza la preposición “a” en la mención del nombre del poeta citado, mas sin que necesariamente se explicita el texto o poema utilizado como referencia. Esto se ve, por ejemplo, en “**fue así**, a Raúl Zurita (Santiago, 1951)”, “**meditación de la piedra**, a Liliana Ponce (Buenos Aires, 1950)”, “**no lloró**, a Teresa Calderón (La Serena, 1955)” o “¿alguna vez?, a Juan Luis Martínez”, textos donde el poema creado se articula expresamente como un homenaje a estos poetas o, en otros casos, donde solo se menciona el nombre del autor referido, pero no el texto específico a partir del cual se produce la reescritura. Por ejemplo, en “**otoño**, leyendo a María Elena Hernández (La Habana, Cuba, 1967)”, “**el silencio**, leyendo a Víctor Hugo

Asumiendo que se trata de un ejercicio relacional o dialógico a través de la superposición y montaje de enunciados, lo primero que produce su lectura es el gesto comparativo, a objeto de evaluar si es posible reconocer el original en el texto reescrito. En el caso de este poema, el resultado no deja de ser llamativo con respecto a la operación que, a simple vista, destaca por el ejercicio visual de reacomodación de los versos de Gonzalo Millán, es decir, por cómo opera, en términos puramente espaciales, la disposición versal en el poema-reescritura de Fariña. Veamos:

“Pongo en mi oreja la oreja ondulada de la nada”

Vacío caracol de tierra y vides:
feble trompa que contiene
las nubes de langostas del ruido
y el silencio de la pared-ola
antes del estruendo y la caída;
roseta parda que al final de su voluta
sostiene toda la noche
en el hueco oscuro de su fruto;
serpentina de saliva
que deshago sin tiempo,
crujiente caliza hoja seca,
hasta dejar en mis ojos
la fugitiva presencia de la luz,
y del polvo el rastro,
y motas entre mis dedos.

“Costra”

feble trompa
fugitiva presencia
roseta parda
que sostiene la noche
vacío caracol
yendo hacia atrás
te rozo con mis dedos
y escueces
como escama
del tiempo
en tu voluta-vida
hueco oscuro
te rasco y me hiero
en tu caliza seca
cuando me anuncias
que No tienes
olvido

En “costra” de Fariña, todos los versos provienen de “Pongo en mi oreja la oreja ondulada de la nada” de Millán. La operación de reescritura, en este caso, procede a través del corte y la reordenación de los versos del texto original, a través de repeticiones y variaciones que se organizan, en el marco de la página, de acuerdo con los mecanismos de superposición y montaje¹¹. El texto resultante conserva y respeta el original e, incluso, repite los sentidos de origen, sin que ello impida, al menos en algún nivel de significación, la transformación de su identidad textual; por lo que, más

Díaz (Santiago, 1965)” y “¿qué quieres?, desde un pequeño relato de Pía Barros (Santiago)”.

¹¹ Podríamos vincular el uso de estas técnicas de reescritura con los aportes de Carlos Almonte y Alan Meller en *Neoconceptualismo. El secuestro del origen*, donde teorizan la práctica neoconceptual como un movimiento literario que genera textos a partir de otros preexistentes (2001: 99), dando ejemplos “creativos” de narrativa, poesía y teatro neoconceptual.

allá de la sintaxis y la organización gráfico-espacial de los versos del poema de Fariña, lo que produce la reescritura es la ampliación-variación-transformación de los sentidos de origen que contiene el texto-fuente de Millán, modificando su lectura de acuerdo con una estrategia de intervención que busca explorar y expandir las posibilidades retórico/discursivas de la propia obra literaria, pues, de acuerdo con Alexandra Saavedra, la apropiación se convierte aquí en un medio que permite analizar más que el contenido de la obra reescrita, la manera como se expresa ese contenido en el nuevo texto y se da forma en él a las ideas. El trabajo de Fariña, en esta dirección, demuestra su interés por revisar y ampliar no solo el(los) sentido(s) de las obras apropiadas y/o intervenidas, sino también “el de permitirse probar un orden nuevo de los textos” (Saavedra, 2018: 291); un orden nuevo que, lejos de revelar o dejar a la vista la hechura del poema, su propia lógica autoconstructiva (materiales de trabajo y formas de producción), posibilita una lectura diferida, paralela, desplazada, otra, tanto del nuevo poema como del original reescrito, actualizando ese material desde la producción y para la recepción, en un nuevo contexto histórico y discursivo de (re) escritura y (re)lectura.

Veamos ahora el “contenido” del poema. En el de Millán, el caracol es la oreja. El hablante, a partir de la identificación con el molusco, aparece metaforizado en el caracol que, al igual la palabra que lo designa, se enrosca o pliega sobre sí mismo para resaltar su condición espiraldada como símil tanto de un lenguaje intrincado que da vueltas sobre sí mismo, así como del misterio que encierra el signo de la escritura que es, a su vez, el de esta oreja que ha perdido la facultad del sonido. De donde el juego semántico resulta doble: “por un lado, el caracol vacío es el resultado de una experiencia de vida incompleta e insatisfactoria, por otro, es el ejercicio de una escritura vuelta sobre sí misma, tautológica y reiterativa, detrás de la cual nuevamente se advierte la certeza de la nada, el vacío de un lenguaje vuelto sobre sí mismo” (Galindo, 2005: 243).

En la versión/reescritura de Fariña, en tanto, el poema de Millán se transforma ya desde su título. La materialidad del caracol vacío deviene costra, es decir, una cubierta o corteza que se forma en la superficie de

una herida, una vez que ha cicatrizado¹². La imagen del caracol del primer poema conserva la postura impersonal de observación que se hace desde la mirada como gesto compositivo del objeto a través de la descripción, pero, en el nuevo poema se produce una variación semántica significativa que añade, al final de este, el contacto físico de los cuerpos, como si la costra se produjera después del roce que produce el escozor sobre la piel y la posterior herida que el tiempo se encargará de cicatrizar: “te rasco y me hiero / en tu caliza seca”. Pero, además de pasar de la simple observación a la experiencia sensitiva del tacto, Fariña humaniza al caracol, sugiriendo, más allá del sentido tautológico del propio signo lingüístico caracol (“Pongo en mi oreja la oreja ondulada de la nada”), la apertura de una subjetividad donde el yo que mira es traspasado por la naturaleza misteriosa de esa mirada/escucha que proviene del caracol vacío, incapaz de reiterar el sonido de las olas del mar. Porque, sutil detalle, en sus restos se halla la “voluta-vida” del tiempo que es memoria: “cuando me anuncias / que No tienes / olvido”. Los sentidos de la “costra”, como se ve, escapan del modelo original millaniano para funcionar por cuenta propia según los valores “agregados” –la plusvalía significante– que aporta la versión/variación semántica de la poeta, transformándolo en un texto con identidad propia.

Las variaciones¹³ del poema de Gonzalo Millán son explícitas con respecto a la operación de *copy & paste*; es decir, se reconoce el modelo ori-

¹² Otro poema-reescritura de *Donde comienza el aire* que gira en torno a la imagen del caracol es “*ahora llevaba el oído al caracol*, Narciso de Ovidio, Lezama y Millán, hilados por mi mano (S.F.)”, reescritura que hace Soledad Fariña del mito de Narciso a partir del diálogo de tres textos literarios: “Narciso” de Ovidio (*Metamorfosis* III), “La muerte de Narciso” de José Lezama Lima y “El Narciso del Palacio Corsini” de Gonzalo Millán de la serie *Croquera con tres Caravaggio*.

¹³ De acuerdo con Daniel Freidemberg, toda reescritura implica una operación de variaciones por repetición y/o transformación de ciertos elementos del texto utilizado como modelo o fuente, mediante la selección, el recorte, la reubicación, la reiteración y la mezcla, “a veces, de modo que el texto resultante recuerde el original, lo aluda y hasta lo ilumine, a veces como un juego puramente autónomo, que hace pie en el original y aprovecha esa fuerza pero no necesariamente permite reconocerlo” (1999: 206). Asimismo, Ana Porrúa sostiene que en ciertas ocasiones los materiales que ingresan al poema conservan sus constituciones iniciales, respetándose figuraciones y texturas e, incluso, repitiéndose los sentidos de “origen”, mientras que, en otras, son sometidos a procesos de transformación que implican la pérdida de su identidad: “se alteran hasta la exasperación las sintaxis del original, se desfiguran sus imaginarios y se construyen sentidos inexistentes en el texto previo, o se radicaliza (y se ridiculiza) una línea argumental, partiendo de la inversión de una pequeña frase, o de un enunciado aleatorio” (2001: 40).

ginal como principio estructural del texto, en circunstancias que lo que se releva es la técnica de construcción/composición a partir del trabajo con las fuentes, o con el origen-procedencia de los textos, estimulando la pregunta de por qué este se sale de sí o qué nuevos significados activa su reordenación. Y es en esta interrogante donde caben los alcances creativo/deconstructivos de la práctica o estética apropiativa que busca ser leída a partir de sus instrucciones de uso o pies forzados, cuando aquí el contenido es forma y sobre todo técnica; una técnica básica de reciclaje y recontextualización que implica collage y pastiche, sampling o sampleo, y que se reduce a dos palabras claves: *copy & paste* (Soto Román, 2014: 48). Como técnica de reciclaje y recontextualización, Rivera Garza sostiene, al respecto, que el escritor contemporáneo es un reciclador que lee su realidad con cuidado y, con cuidado, copia, recicla y se apropia del discurso público “para participar de este modo en diálogos textuales e intertextuales más amplios, tanto a nivel estético como político. No se trata, pues, 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). Bajo, la estricta puesta en práctica de reglas de construcción poética hace que el poema dependa, desde su ámbito de producción, de sus fuentes o modelos de escritura, al tiempo que permite su distanciamiento de aquellas al momento de la recepción, pues el lector, más allá de cotejar las referencias –leer los textos paralela o simultáneamente– tendrá que decidir qué hacer con la plusvalía de sentido que ellos generan al momento de la lectura/relectura, es decir, entre su contexto original de producción y la nueva escena textual que demarca la reescritura.

En diálogo con Juan Luis Martínez

El poema “*troquel*”, a Juan Luis Martínez (Viña del Mar 1942-Villa Alemana 1993) desde su poema “el cisne como signo”, en *La Nueva Novela*” (p. 16), es otro ejemplo de cómo Soledad Fariña hace funcionar la reescritura como un ejercicio metatextual de apropiación. Recordemos que dentro de *La Nueva Novela*, Juan Luis Martínez dedica todo el capítulo VI a “La literatura” y que en este se encuentra el poema “El cisne troquelado”, en el que recupera la figura del cisne blanco rubendariano como símbolo de la

belleza y la poesía pura, al cual agrega un epíteto que corrompe su clave expresiva modernista. Se trata, en el suyo, de un cisne “troquelado”, valga decir, estampado o grabado gracias a la intervención de un molde industrial a presión, como es el troquel. De allí que, de acuerdo con el significado verbal de troquelar y el adjetivo troquelado, la poesía se defina, desde el arte poética que sugiere Martínez en este texto, como un conjunto de recortes o la escritura “de un signo entre otros signos” (2016: 87). El juego lingüístico que activa el poeta viñamarino en torno al signo se produce en este poema por medio de la contraposición de dos términos que fonéticamente, en francés, se oyen igual, pero cuyos significados difieren entre sí: *cygne* y *signe*. La proximidad de los sonidos entre *cygne* y *signe* (cisne y signo) redundando sobre la expresión del signo lingüístico y sus posibilidades de sentido a todo nivel, desde lo gráfico, a lo semántico y lo pragmático. Porque en este ejercicio, más allá de la contigüidad fonética, importa el para quién de la enunciación, es decir, la figura del lector como sujeto implicado, nuevamente, en el juego de sentidos que el texto reescrito busca generar: “Le Signe blanc de le Cygne Mallarmé / Cygne Signe” (2016: 87).

Con la referencia ineludible de Mallarmé, autor que dio lugar al nacimiento de una tradición antirrepresentacional para la poesía occidental, en la que el signo pierde la supuesta neutralidad y transparencia que le asignaba la modernidad, y a consecuencia de la cual las palabras recuperan su cualidad de formas (Gache, 2006: 18), ya sea que leamos el “Signo blanco del cisne” o el “Cisne blanco del signo (“analogía troquelada en anonimia”), el cisne modernista (“el signo de los signos / el signo de los cisnes”) se desplaza hacia su inscripción retórica en tanto *pastiche*¹⁴ para hacer desaparecer el valor de lo sublime poético que encarna la figura del ave de Rubén Darío, como el valor social de la autoría en tanto modelo de expresión personal y originalidad literaria. Sobre esto, valga recordar la conversación que sostuvo el autor con el filósofo y psicoanalista francés Félix Guattari en mayo de 1991, donde expresaba, elocuente, que: “mi mayor interés, es la

¹⁴ Como una forma de reescritura, el *pastiche* constituye una imitación formal de un texto anterior, con un fin satírico o de homenaje. Para Maurel-Indart, el *pastiche* “preserva el espíritu del texto en un nuevo texto que no lo retoma al pie de la letra, sino que retoma el estilo” (2014: 273), definiéndose, así, en base a su trabajo de imitación estilística de un texto previo, al cual remite de forma explícita para señalar su intención mimética, de función admirativa o irreverente.

disolución absoluta de la autoría, la anonimia, y el ideal, si puede usarse esa palabra, es hacer un trabajo, una obra, en la que no me pertenezca una sola línea, articulando en un trabajo largo muchos fragmentos” (2003b: 82)¹⁵. De estas palabras, se infiere que Martínez plantea hacer poesía troquelando, estampando, recortando, pegando en el texto los signos que componen el arte poética de la tradición: desde el cisne de la poesía pura modernista a las estampas (reescrituras) del troquel en serie de la poesía contemporánea: “el troquel con el nombre de cualquiera: / el troquel anónimo de alguno que es ninguno: / “el anónimo troquel de la desdicha”” (Martínez, 2016: 87). De allí su comprensión del acto creativo como un proceso anónimo y plural, un texto sin autor y una escritura, en consecuencia, sin propiedad intelectual. Idea que sustenta la técnica de proceso, construcción y juego de la práctica conceptual: “La página signada con el número o el nombre de cualquiera: (LA ANONIMIA no nombrada)” (Martínez, 2016: 87). La apuesta de Martínez por el desplazamiento del texto original y concluido de la modernidad hacia una concepción en la que el mismo comenzaría a definirse bajo las nociones de cita, reescritura y multiplicación infinita (Gache, 2006: 179), decantó en la concepción del poema como una estructura móvil y acumulativa de procedimientos interactivos y dialógicos entre textos y tradiciones culturales que llegarían a provocar la disolución de la figura de autor (en tanto autoridad individual) y la consecuente crisis de la idea moderna de la propiedad intelectual.

Bajo estas coordenadas, el poema de Fariña, “troquel de un cisne blanco”, con una economía de medios que reduce, sin ser reduccionista, la fórmula locuaz, verborrea, proliferante de Martínez en su “cisne troquelado”, resulta un exiguo texto de apenas cuatro versos que abandona el texto-fuente para expandir, más allá del vínculo referencial directo con él, sus

¹⁵ En entrevista con Matías Rivas, en 1992, Martínez se explayaba sobre esta idea: “b) Pero ningún libro, aunque se pretenda, está solo en este mundo, y la lectura de cualquier libro lleva a la búsqueda de su autor y a la memoria que este arrastra de otros libros y de otros autores. La literatura es un gran espejismo donde los muchos autores y los muchos libros terminan por ser un solo texto sin autor. En esta instancia de escritura anónima y plural, el lector sería el verdadero y único autor [...] f) Toda obra literaria de algún valor es un conjunto de textos extraídos de otros textos o de otras obras que la tradición ha prestigiado de algún modo. Es imposible la lectura de un texto que no esté vinculado, encadenado, a formas y modalidades ya establecidas de lectura. El autor es una suerte de Penélope que teje el mismo texto con la misma lana” (2003a: 101-2).

posibilidades de expresión/significación a partir del gesto de intervención que actúa a nivel sintáctico en el orden/disposición de los versos del poema original. El de Fariña se refiere explícitamente al problema de la autoría que articula el capítulo de “La literatura” en *La Nueva Novela*, pero, al final del texto, como ocurre también en el poema-reescritura de Gonzalo Millán, “costra”, aparece una pregunta retórica abierta que desborda las claves de lectura contenidas en “el cisne como signo” de Martínez:

más allá del (autor)
más allá de la página en blanco
de la casa inclinada
y sin puertas
¿qué nos dice
el silencio? (16)

De los versos citados, lo primero que se advierte es la variación del título. En su economía de medios, es esta una operación significativa en el marco de la reescritura, pues, aunque, en estricto rigor, el título solo agregue al original el adjetivo “blanco”, este conlleva una interpretación que desborda las posibilidades del troquel como artefacto de producción en serie y, por extensión, de una poesía prefabricada, no original, hecha a base de un aparato masivo de fabricación industrial. El título de Fariña invierte la cualidad del objeto (el cisne troquelado, el molde) por la identidad o materialidad del aparato mismo (el troquel); de modo que es el o los significados posibles del troquel lo que enfatiza la poeta en esta versión/variación del poema de Martínez. La segunda parte del título, “de un cisne troquelado”, tiene al menos dos variaciones en su tipografía que advierten sobre un cambio de nivel no solo en términos gráficos, sino también semánticos. Por un lado, el verso genera una distancia gráfica (o espaciamiento) respecto de la palabra troquel. Por otro, está escrito en bastardilla. La referencia al cisne blanco podría ser, entonces, una tautología (como la oreja del sujeto y la del caracol vacías, en el poema de Millán) que busca reforzar el juego de palabras (cygne / signe) como una operación del carácter lúdico-reflexivo de la escritura, tanto como de su condición metapoética, cuando la redundancia del cisne blanco satura la cualidad estética del poema que se refiere a sí mismo o al sistema discursivo que lo sustenta, la propia literatura; lo cual sucede tanto en el poema de Martínez como en el de Fariña. Que el cisne

sea el signo de un modelo de valores subraya la naturaleza autorreferencial del mismo signo, en circunstancias que para la poesía modernista el cisne blanco es, diremos, su *metalengua*, “el signo de los signos”, como plantea, irónico, el propio Martínez. En ambos poetas, el cisne blanco ha devenido en objeto troquelado, hecho en serie, para consumo masivo; por lo que el cisne de la belleza pura y trascendente, de la perfección e ideal poéticos, ya no existe más, es ahora pura reproducción mecánica, mero pastiche, copia, cita de la cita, estampas (reescrituras) sobre la hoja de papel¹⁶.

Por otra parte, en su contención expresiva, Fariña también capta a través de otro signo gráfico, los paréntesis, la pragmática del juego meta-lingüístico de Martínez. Cuando reproduce la fórmula usada por el poeta, “más allá del (autor)”, podríamos cambiar “autor” por cualquier otro lexema, en la medida en que la poesía no tiene dueño, patente creativa, derechos de autor o autor conocido, siquiera; ella es puro signo replegado sobre sí mismo, encriptado en el laberinto de las criaturas que pueblan el universo de las letras, como diría Borges, o de la tradición del lenguaje de donde se extraen los materiales para la reescritura y su intervención desde la praxis apropiativa. Cualquiera puede usar el troquel –“el troquel anónimo de alguno que es ninguno” (Martínez, 2016: 87)–, del mismo modo

¹⁶ En Chile, además de *La Nueva Novela*, existen varios ejemplos de reescritura en tanto proyecto estético autónomo que, desde las vanguardias históricas en adelante, podrían considerarse antecedentes y precursores de su práctica. Huidobro en su *Adán, Temblor de cielo o Mío Cid Campeador*; Neruda en su *Canción de gesta e Incitación al nixonicidio y alabanza de la revolución chilena*; Enrique Lihn y la “intertextualidad refleja” de su no-libro *Derechos de autor*; Nicanor Parra en sus *Artefactos*, reescrituras y traducciones. Varios poetas de la promoción del 60, como Óscar Hahn, Manuel Silva Acevedo y Gonzalo Millán, quienes acudieron a la reescritura para significar los problemas estéticos de la poesía de su tiempo. Silva Acevedo, mediante la representación del oficio del artista medieval en tanto un sujeto marginal, en *Mester de bastardía*; Hahn, desde una escritura neomanierista que implicaba la negación de la originalidad de la voz personal y de las jerarquías del lenguaje culto, como se aprecia en su *Flor de enamorados*; Gonzalo Millán desde un peculiar uso de las posibilidades del “poema-cuadro” a partir de la écfrasis, figura retórica que le permitió la construcción de poemas sobre la base de productos visuales, en algunas de sus últimas publicaciones, principalmente en *Clarooscuro* y *Gabinete de papel*. Con estos y otros textos, se consagra a fines de los 70 la práctica de la reescritura, asociada a la tradición del juego lúdico y deconstructivo del lenguaje de la vanguardia, gracias a la publicación de *La Nueva Novela* y *La Poesía Chilena* de Juan Luis Martínez, quien junto a Raúl Zurita y Juan Cameron (miembros del grupo del café Cinema), más otro número importante de poetas, como Rodrigo Lira, Diego Maquieira, Bruno Vidal, Carlos Cociña, Elvira Hernández o Carmen Berenguer, dieron continuidad y consagración a la corriente neovanguardista de la poesía chilena y latinoamericana del siglo XX.

como este también puede imprimirse o grabarse sobre cualquier tipo de materialidad, incluyendo la de la página en blanco que es, a fin de cuentas, “una ficción de sí misma” (Martínez, 2016: 87).

La referencia a la casa inclinada y sin puertas, finalmente, remite al signo plástico del dibujo que está impreso en la portada de la primera edición de *La Nueva Novela*¹⁷, para cerrar el poema, también en bastardilla, de manera de señalar gráficamente el cambio de niveles enunciativos (ahora es la poeta quien habla desde sí misma) o la distancia que separa el nivel de la plena referencialidad con el plano de la expresión del yo: “¿qué nos dice el silencio?”. La pregunta, por cierto, queda abierta, como si Fariña no tuviera una respuesta final que dar o, bien, como si dejara en manos del lector la virtualidad de resolver el acertijo (el misterio de la creación); es él quien debe construir su propia versión de este cisne troquelado que del blanco (silencio) de la página lleva al límite las posibilidades comunicativas de la palabra y del propio silencio.

La reescritura del “cisne troquelado” de Martínez en el “troquel de un cisne blanco” de Fariña, puede ser leída, con todo lo anterior, como el ejercicio conceptual lúdico de disponer aleatoriamente los procesos de selección y combinación de fragmentos de un texto-fuente por la vía del montaje. Pero, más allá de la técnica, lo que hacen estas reescrituras de Fariña es ampliar la discusión sobre las posibilidades del valor cultural de la creación poética contemporánea, cuando los usos de esta práctica vuelven a subrayar la materialidad del signo lingüístico y la configuración del poema como idea del poema (parafraseando a Kosuth en su serie de obras *Art as Idea as Idea* de 1966-7), es decir, como una forma de metalenguaje donde el lenguaje se vuelve autorreferencial y se piensa a sí mismo, pues, en tanto arte conceptual, el poema opera aquí a partir de definiciones lingüísticas que se encuentran en la misma lengua como en otros sistemas simbólicos fuertemente codificados, como la pintura y la

¹⁷ En “Conversación con Guadalupe Santa Cruz”, comenta Martínez sobre la ilustración: “Ahí esas casas aluden también a nuestro paisaje, a nuestra catástrofe permanente chilena. Aunque es la situación de la literatura contemporánea también: esta catástrofe del lenguaje, la desconfianza en los lenguajes, incluso. Los soportes se perdieron. Lo que era la imagen del mundo es muy poco sólida actualmente, es precaria. Hay una pérdida de la imagen del mundo. La casa, el derrumbe de la casa como espacio sagrado, podría venir a representar un símbolo” (2003c: 97).

plástica en general. De acuerdo con Belén Gache, los usos de la reescritura en la poesía contemporánea, y tal como es empleada por Soledad Fariña en *Donde comienza el aire*, se autocita, reescribiéndose, para generar distintas versiones de sí misma.

En diálogo con Lotty Rosenfeld

El último poema que me interesa revisar es “*moción de orden*”, lectura de la obra de Lotty Rosenfeld (Santiago, 1943), desde su exposición del mismo nombre” (p. 33), el cual se reescribe a partir de la serie de instalaciones multimedia “Moción de orden” (2002) de la artista visual chilena Lotty Rosenfeld, consistente en un montaje audiovisual que gira en torno a distintos hechos históricos ocurridos alrededor del mundo en los últimos cuarenta años¹⁸.

Lo primero que llama la atención de este poema es que, a diferencia de los dos anteriores, “moción de orden” opera sobre la base de la éfrasis, al tratarse de un poema que se escribe a partir de una obra no verbal que conserva, incluso, el título de aquella. La operación de montaje consiste aquí en desarrollar una lectura no lineal desde la recepción/interpretación de lo visual, conforme una experiencia de la mirada antes que de la asociación lógica y consecutiva de enunciados, como ocurre con los textos verbales. Este es uno de los poemas de *Donde comienza el aire* que, desde las posibilidades intersignificas de la reescritura, se halla más distanciado de la fuente, en circunstancias en que la poeta debe transformar un producto visual (un video-instalación) en un texto de naturaleza puramente verbal. Pero en esta operación de traspaso, mediación o traducción de lo visual a lo verbal, destaca el gesto interpretativo/productivo de Fariña, quien crea el poema a partir de una versión propia, antes que de los elementos dados

¹⁸ Según consigna la descripción de la revista electrónica Artishock, la obra mezcla imágenes de Fujimori mirando a Néstor Zerpa (“su rival durante la crisis”), de francotiradores en Bosnia, del comandante Chávez tachando listas, de George Bush de vacaciones tras el ataque a las Torres Gemelas, de prisioneros políticos chilenos, de Mohammed Ali ante un tribunal de acusación, del reciente saqueo en Argentina, entre otros acontecimientos contemporáneos. Todos ellos aparecen mezclados simultáneamente con imágenes de la primera película muda chilena, *El húsar de la muerte*, y con un fragmento del *Ulises* de Joyce.

o preexistentes, como sucede en las reescrituras de los poemas de Millán y Martínez. En “moción de orden”, si bien la base es de naturaleza visual, el producto resultante es enteramente verbal, una versión poética propia sobre un texto de naturaleza visual y accional que se articula a la manera de un homenaje y una exégesis, pues, así como Fariña en su poema “**cardosanto**”, a Cecilia Vicuña (Santiago, 1948) desde los poemas del catálogo de su exposición *Se mi Ya*” (p. 30), reconoce, por sobre el trabajo metatextual de Vicuña, su necesidad de actualizar en palabras y objetos la memoria ancestral de los orígenes (Ariz), en “moción de orden” logra rescatar verbalmente los elementos esenciales del video-instalación de Rosenfeld: la ciudad intervenida por distintas prácticas y formas de violencia institucional, la apelación/denuncia de la memoria histórica y la importancia de la colectividad como agente de cambio y transformación social desde la praxis artística. Solo que aquí, la naturaleza prístina de Vicuña, simbolizada en la materialidad de las semillas, se ha transformado en el paisaje urbano de las tecnologías de control y represión de los poderes fácticos y las élites dominantes del siglo XXI, un paisaje global y globalizado que, de forma programada, gracias a los sistemas de automatización y control de proyecciones audiovisuales por computador, se representa como una gran colonia de hormigas en permanente desplazamiento por el territorio nacional. Tal vez por esto, los dos primeros versos del poema de Fariña resalten, en letras itálicas, la forma verbal de una obra visual correspondiente a una fotografía de Abimael Guzmán (líder de Sendero Luminoso), prisionero con los brazos extendidos en posición horizontal, como representando la figura de la cruz:

línea blanca
sobre línea negra [...]
una vez más la cruz sobre la línea
blanca no+ no+
la voz sin eco denuncia húmeda
este país no tiene este país no tiene
memoria (33)

Las líneas blanca y negra del poema, junto con poner en palabras el contenido visual de la imagen fotográfica, recuerdan el emblemático soneto de César Vallejo, “Piedra negra sobre una piedra blanca”, donde el poeta pe-

ruano, asediado por la soledad y la vejez que siente, dolorosamente, en sus huesos, expresaba su deseo de muerte. Con esta cita, el poema de Fariña fija en la letra los signos visuales y performáticos contenidos en la acción de arte y el video instalación de Rosenfeld, “Una milla de cruces sobre el pavimento” (1979), donde se muestra a la artista trazando con cintas blancas una línea horizontal sobre la señalética del pavimento para formar una hilera de cruces equivalentes a una milla (1.600 metros, aproximadamente) sobre la Avenida Manquehue de Santiago de Chile. Los versos de Fariña, que citan la acción de Rosenfeld, remiten a la red textual del graffiti contradictorial que entre 1983 y 1984 practicaron los artistas del CADA (Eltit, Zurita, Castillo, Balcells y la misma Rosenfeld) en la acción “No +”, considerada por sus integrantes como una de las más significativas del grupo en tanto se trató de una acción colectiva en el sentido amplio de la palabra: “[n]o solamente contribuyó un gran número de artistas colaboradores [...], sino que también participó directamente el público. Para el grupo CADA la obra implicaba una acción artística en que desaparecía la autoría [...] En “No +” [...] la noción de un colectivo específico desapareció y la obra en sí llegó a pertenecer como consigna comunal de la comunidad antidictatorial” (Neustadt, 2012: 68).

Lo mismo que hace Rosenfeld en sus distintas intervenciones de lugares y espacios públicos lo hace Fariña sobre el papel, señalando en la materialidad de la palabra de qué manera la poesía es capaz de (re)establecer la relación entre estética y política, lenguaje y sociedad, en el marco de esa comunidad antidictatorial, referida por Neustadt, y que aún permanece vigente en varias prácticas de posdictadura que llevan la palabra y el cuerpo más allá de los límites de la página y el libro, visibilizando y problematizando de qué manera se ejercen los mecanismos ideológicos y simbólico-culturales de lo opresivo/represivo (Richard, 2018: 12). Al momento de interpretar la acción de arte, Fariña observa, pero, sobre todo, contempla los objetos, movimientos y desplazamientos comprendidos en el conjunto de la acción artística para poder resignificarlos desde la palabra. La poeta toma como referente una de las fotografías del video instalación de Rosenfeld para producir en su propio registro otra versión/variación del texto visual. Así, lo que se observa en la imagen en movimiento se transforma en una reflexión estética por parte del yo que escribe a partir de la mirada:

aquí fui yo
aquí fui yo [...]
ojalá esto no quede así en
vano este país no tiene
llora la mujer este país no tiene
memoria (33)

La anáfora “aquí fui yo” remite tanto a la acción de arte “No+”, donde Soledad Fariña pudo haber sido parte del anónimo público que participó del rayado mural en la ciudad, escribiendo alguna frase o dibujando algún objeto que representara el deseo colectivo de la nación chilena por acabar con la dictadura o, bien, puede identificarse con la imagen de la mujer llorando que observa en una de las imágenes del montaje multimedia de Rosenfeld, en su visita a la instalación. Como sea que fuere, Fariña poetiza el acto visual-accional de “Moción de orden” para transformar el video-instalación en una reflexión poética personal sobre la obra y sus límites de representación, donde se incluye el acto apropiativo de la reescritura en tanto intervención del objeto artístico. Es la poesía citando, interpretando, dialogando –y por qué no “troquelando”– con el arte y la historia reciente de su contexto social de producción, a fin de producir una ética-política de representación estética, de cara a los nuevos desafíos que enfrentan a la obra con el mundo de lo *común* que la posibilita y determina.

Por otra parte, vemos que la obra de Rosenfeld altera desde su título los dos términos contenidos en el enunciado “Moción de orden”, cuando la propuesta o petición de orden se expresa en ella justamente como su contrario, como un sucederse espacial y temporal de imágenes de archivo que, gracias al montaje, logran sobreponerse unas a otras en un ritmo fragmentario, discontinuo y aleatorio. Fariña, en su poema “moción de orden” altera el (des)orden de los sentidos que direcciona el trabajo intersignico de Rosenfeld, volviendo opaca su referencialidad, toda vez que en el poema resulta difícil arribar de modo directo a los significados políticos que, de forma transparente e inmediata, expresan las imágenes del video-instalación. Aun así, lo importante es que el diálogo se produce a partir del trabajo colaborativo (de crítica y creación) entre las artes, y de las posibilidades que sus propios lenguajes (la imagen, la palabra) aportan a la construcción de una mirada interartística sobre la realidad histórica y cultural de la que ambas

obras forman parte. Valga decir que tanto la instalación como el poema “moción de orden” se articulan como un ejercicio de reorganización de la memoria histórica, mediante una serie de fragmentos visuales y textuales que, más allá de la información propiamente documental aportada por los hechos contenidos en las imágenes de archivo (provenientes no del arte sino de la TV), promueve una lectura actual y actualizada de los diferentes contextos histórico/discursivos de los cuales estas son extraídas. Con este material, el poema de Fariña produce una nueva textualidad, la de la intervención por apropiación, reescribiendo la historia y la poesía a través de acciones/intervenciones que vuelven a resituar las relaciones siempre dinámicas y complejas del arte con la vida.

A modo de conclusión

En tanto ejercicio de apropiación/intervención de y sobre distinto tipo de materiales y lenguajes, toda reescritura releva el origen-procedencia de los textos empleados como modelos o fuentes para el ejercicio de escritura. El *reescriptor* quiere ser leído a partir de aquellas, quiere construir sentidos nuevos desde lo ya hecho, de lo ya existente o lo ya escrito, pero más allá del juego autónomo que implica el dominio de la técnica, en circunstancias en que el poema-reescritura le devuelve al poeta su carácter de *homo luddens*, al tiempo que le confiere al lector la posibilidad de leer como un *relector*, intérprete de la tradición literaria y cultural que actualiza o inaugura –al igual que el reescritor– en el proceso consciente y deliberado de la relectura que es siempre presente, aquí y ahora.

En este marco, los ejercicios de reescritura que practica Soledad Fariña en *Donde comienza el aire*, dan cuenta de la conciencia apropiativa del lenguaje, en su reafirmación de que toda habla está hecha de otras hablas, sin posibilidad de creación o enunciación ex nihilo. Esto, porque la reescritura no tiene nunca como referencia al mundo sino siempre a otro(s) texto(s); textos que se reflejan entre sí, al infinito, en una relación de recursividad donde la nueva escritura convive con la anterior, cobrando nuevas resonancias y fricciones a partir de su reacomodo o reordenación en una nueva secuencia discursiva que, desde el juego con los espacios, los blancos, los

cortes versales, los encabalgamientos, las tipografías, el diseño visual en general, ciñe el poema a las técnicas de construcción y proceso para intervenir o interferir sobre los materiales que actúan como fuente o modelo para la reescritura.

En el caso de *Donde comienza el aire*, Fariña elabora una estética de apropiación/intervención alrededor de distintas formas o niveles de reescritura que actúan como pie forzado para la enunciación poética. Una de ellas es la elección/selección de su material de trabajo, el corpus de lecturas que obrará, en tanto catálogo de referencias, como mecanismo productivo/relacional de la escritura y no como mero consumo pasivo de los textos-fuente o modelo¹⁹. Como resultado de la lectura, la misma poeta declara, por una parte, que todo poema se concreta en una relación de alianza o filiación (que es siempre presente) entre los procesos de lectura-escritura; y, por otra, que no solo la materialidad de la palabra es constitutiva del poema, sino también los códigos y lenguajes de representación plástica, como la fotografía, la pintura y la acción de arte. Por lo que la reescritura es un mecanismo de apropiación/intervención que no jerarquiza sus fuentes, pues, para el poema que se autocita o autorrefiere todo es apropiable desde las posibilidades del poema encontrado o *ready-made*; poema que está en el mundo para ser capturado no más por la subjetividad que por la sensorialidad del poeta-reescritor, de aquel que recolecta y selecciona sus materiales, de orden literario y no literario, para construir con ellos un objeto estético que obliga a releer el mundo que lo enmarca desde afuera y (re)significa desde adentro a partir de sus operaciones retóricas: juego, construcción, proceso; el montaje, en suma.

¹⁹ La lectura, como una práctica productiva y relacional, implica un estar-con-otro, “que es la base de toda práctica de comunidad [...] cuando la lectura se convierte en el motor explícito del texto, quedan expuestos los mecanismos de transmisión, a lo largo del tiempo y a través del espacio, que la cultura escrita utiliza y ha utilizado para su reproducción y para su encumbramiento social. Ojo: la reescritura no descubre ni inventa esos mecanismos; la reescritura contribuye a que queden al descubierto, a la vista de todos, abiertos también a las habilidades y los fines de todos esos otros” (Rivera Garza, 2013: 267-8).

Referencias

- Almonte, C. y A. Meller. (2001). *Neoconceptualismo. El secuestro del origen*. Delhi: Sarak Editions.
- Ariz, Y. (2015). Ecología y literatura en la poesía chilena contemporánea: Semi ya, de Cecilia Vicuña y “Cardosanto”, de Soledad Fariña. *Mitologías hoy*, 12, 294-311.
- Artishock. (2013). Lotty Rosenfeld: por una poética de la rebeldía. Artishock. *Revista de arte contemporáneo*. Disponible en <http://artishockrevista.com/2013/03/20/lotty-rosenfeld-una-poetica-la-rebeldia/> [24 Mar. 2018].
- Bello, J. (2009). Hacia una poética de Soledad Fariña. Prototexto y escritura cifrada en La vocal de la tierra. *Revista Chilena de Literatura*, 75, 47-67.
- De la Torre, Ó. (2017). Romper el texto. Romper el rostro. En *Ensayos frontterizos. Entre el poema y la heteronimia* (pp. 37-67). Santiago: RIL.
- Derrida, J. (1975). *La diseminación*. Madrid: Fundamentos.
- Fariña, S. (1999). *La vocal de la tierra*. Santiago: Cuarto Propio.
- _____. (2001). *Narciso y los árboles*. Santiago: Cuarto Propio.
- _____. (2006). *Donde comienza el aire*. Santiago: Cuarto Propio.
- _____. (2012). *Pac Pac Pec Pec*. Ciudad de México: Literal.
- _____. (2012). *Ahora, mientras danzamos. Poemas de Safo*. Santiago: Pequeño Dios Editores.
- _____. (2013). *Todo está vivo y es inmundo*. Santiago: Cuadro de Tiza Ediciones.
- Freidemberg, D. (1999). Herencias y cortes. Poéticas de Lamborghini y Gelman. En *Historia crítica de la literatura argentina* (pp. 183-212), Vol. 10. Buenos Aires: Emecé.
- Gache, B. (2006). *Escrituras nómades*. Guijón, Asturias: Ediciones TREA, S. L.
- Galindo, Ó. (2005). Neomanierismo, minimalismo y neobarroco en la poesía chilena contemporánea. *Estudios Filológicos*, 40, 79-94.
- García, G. (2006). Autora roba el aliento a poetas vivos y muertos. Soledad Fariña lanzó el libro *Donde comienza el aire* (entrevista), 24 de octubre, La Nación, p. 30.

- Groys, B. (2014). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Kristeva, J. (1981). *Semiótica. Tomo 1. Preliminares al concepto de texto. El Semanálisis*. Madrid: Fundamentos, S. A.
- Marchán Fiz, S. (1994). *Del arte objetual al arte de concepto - 1960-1974* (6ª ed.). Madrid: Akal.
- Martínez Fernández, J. (2001). *La intertextualidad literaria (base teórica y práctica textual)*. Madrid: Cátedra.
- Martínez, J. L. (2003a). Notas para una entrevista. En *Poemas del otro* (pp. 99-103). Santiago: UDP.
- _____. (2003b). Conversación con Félix Guattari. En *Poemas del otro* (pp. 79-94). Santiago: UDP.
- _____. (2003c). Conversación con Guadalupe Santa Cruz. En *Poemas del otro* (pp. 95-98). Santiago: UDP.
- _____. (2016). *La Nueva Novela*. Santiago: Ediciones Archivo.
- Maurel-Indart, H. (2014). *Sobre el plagio*. Buenos Aires: FCE.
- Millán, G. (1997). *Trece lunas*. Santiago: FCE.
- Neustadt, R. (2012). *CADA día: la creación de un arte social*. Santiago: Cuarto Propio.
- Novoa, S. (2005). El contexto local como problema para una reflexión sobre vanguardia/postvanguardia. Conceptualismo, vanguardia y política. En *Arte y política* (pp. 75-83), Oyarzún, P., Richard, N. y C. Zaldívar (Eds.). Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes/Universidad Arcis.
- Perromat, K. (2011). Plagiarismo: ¿estética o movimiento contemporáneo? *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 5, 115-127.
- Porrúa, A. (2001). *Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Richard, N. (2018). *Arte y política (2005-2015). Proyectos curatoriales, textos críticos y documentación de obras*. Santiago: Metales Pesados.
- Rivera Garza, C. (2013). *Muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. México D. F.: Tusquets.
- Saavedra, A. (2018). Retóricas de la intervención literaria: El Aleph engordado de Pablo Katchadjian. *Revista chilena de literatura*, 97, 269-295.
- 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* (pp. 87-119). Buenos Aires: Biblos.
- Soto Román, C. (2014). El plagio del plagio. En *Neoconceptualismo. Ensayos* (pp. 45-54). Delhi: Sarak Editions.