

RESTRICCIONES E INSTRUCCIONES EN LA LITERATURA CHILENA RECIENTE¹

RESTRICTIONS AND INSTRUCTIONS IN RECENT CHILEAN LITERATURE

Felipe Cussen

Universidad de Santiago de Chile, Santiago, Chile
felipecussen@gmail.com

Rachel Robinson

Universidad de Santiago de Chile, Santiago, Chile
rchl.rbnsn38@gmail.com

Resumen:

En este artículo, examinamos la poética contemporánea de los procedimientos en Chile como una práctica provocadora que desafía las nociones tradicionales de autoría y textualidad. Al considerar las obras de procedimientos como aquellas que privilegian la potencialidad de la creación o imaginación de poemas nuevos por parte del autor y lector, categorizamos las obras chilenas en dos grupos principales: las de restricciones y las de instrucciones. Por un lado, los procedimientos de restricción o constricción pueden entenderse como la eliminación voluntaria de determinadas opciones disponibles. Los de instrucción, por otro lado, actúan como una especie de partitura. Esta revisión de los procedimientos en la poética chilena ilustra que estas prácticas contemporáneas contribuyen al linaje global de los procedimientos al mismo tiempo que se relaciona con su propia historia literaria y contexto cultural particular.

Palabras clave: procedimientos, potencialidades, poesía conceptual, poesía chilena, poesía actual.

Abstract:

In this article, we examine the contemporary procedural poetics in Chile as a provocative practice that challenges traditional notions of authorship and textuality. By considering the procedural poem as one that privileges the potential for the creation or imagination of new poems by the author and reader, we categorize the Chilean works within two principal groups: those of restrictions and those of instructions. On the one hand, the procedural poetry of restriction or constriction can be understood as the voluntary elimination of available determined options. That of instruction, on the other, acts as a sort of musical score or blueprint. This survey of Chilean procedural poetry illustrates that contemporary practices in Chile both contribute to the global lineage of procedural poetry at the same time that it engages with its own literary history and particular cultural context.

¹ Este artículo forma parte de los proyectos Fondecyt Regular #1191593 “Ejercicios de estilo: procedimientos y potencialidades en la literatura contemporánea” y “Ontología del poema-objeto Latinoamericano” (Concurso Contratación de Post-Doctorando Dicyt USACH 2020 (032094CA_POSTDOC).

Keywords: procedural poetry, potentialities, conceptual poetry, conceptual poetry, Chilean poetry, contemporary poetry.

Recibido: 05 de Agosto de 2021

Aceptado: 13 de octubre de 2021

Introducción

“Los grandes artistas del siglo XX no son los que hicieron obra, sino los que inventaron procedimientos para que las obras se hicieran solas, o no se hicieran. ¿Para qué necesitamos obras? ¿Quién quiere otra novela, otro cuadro, otra sinfonía? ¿Como si no hubiera bastantes ya!”, declaraba César Aira en 1998 (“La nueva escritura”). Es cierto: no recordamos demasiado las “obras” de los futuristas, dadaístas o surrealistas sino mucho más sus métodos, como la escritura automática o el collage. Por eso es que Aira añade que el valor de la obra queda en un segundo plano: “que la ‘obra’ sea el procedimiento para hacer obras, sin la obra. O con la obra como un apéndice documental que sirva solo para deducir el proceso del que salió”.

Podría decirse que esta afirmación es quizás demasiado general, porque se siguen produciendo obras y la implicancia de los procedimientos utilizados no solo no niega su materialidad sino que muchas veces la exacerba. Pero nos interesa el carácter provocativo de su argumento, pues permite enfocarse mejor en una de las dimensiones más marcadas de las prácticas artísticas del siglo anterior y el presente: el énfasis que muchos autores han puesto en la creación de procedimientos de todo tipo que conllevan la potencialidad de ser aplicados para crear nuevas obras o simplemente imaginarlas.

Varios críticos norteamericanos, entre los que se puede mencionar a Marjorie Perloff, Brian McHale, Jonathan Lessard (en Ryan y otros) y David Huntsperger (autor de *Procedural Form in Postmodern American Poetry*) han detectado la importancia de esta tendencia en la poesía norteamericana contemporánea. Joseph M. Conte establece así su funcionamiento: “Formal choices thus precede content, and the arbitrary constraints are relied on to generate, not contain, the material of the poem” (40), y relaciona en su estudio prácticas que tienden más a la restricción en relación con otras más abiertas al azar. Más allá del uso de metodologías y clasificaciones diversas, es posible establecer a partir de estas fuentes una caracterización general del procedimiento como un método o serie de

acciones (con diversos grados de dificultad para su realización, y con un mayor o menos grado de control) que permiten generar no solo una obra única sino eventualmente muchas variaciones.

Esta condición, por cierto, complejiza la noción de autor, pues el énfasis se desplaza desde la conclusión de la obra hacia la decisión de los procedimientos que pueden ser eventualmente ejecutados o replicados por otros. En ese sentido, esta forma de concebir la creación es radicalmente opuesta a las nociones de genio (Brogan y Falco cit. en Greene 549), inspiración (Ursell cit. en Greene 709) o espontaneidad (Mahoney y Donaldson cit. en Greene 1352), propias del Romanticismo. Desde esa perspectiva se enfatiza el componente afectivo y expresivo de la creación, mientras que se minimizan todas aquellas decisiones formales y materiales que, ya sea de manera consciente o inconsciente, determinan el resultado final de una obra. Y, más allá de las discusiones teóricas contemporáneas y la consabida “muerte del autor”, estas ideas continúan parcialmente vigentes en el imaginario actual.

Si bien es posible detectar y clasificar una gran variedad de procedimientos, para efectos de este artículo señalaremos dos grandes grupos: las restricciones y las instrucciones. La restricción o constricción puede entenderse como la eliminación voluntaria de determinadas opciones disponibles. Según explica Jan Baetens, la restricción es autoimpuesta y suplementaria, es decir, que su uso no es convencional (como sí lo es la rima en gran parte de la poesía occidental, por ejemplo), y por lo mismo surge como un elemento añadido al texto (“Oulipo and Proceduralism” cit. en Bray et al 115). Además, la aplicación de una restricción puede ser mecánica o transformarse durante su ejecución (Baetens, “Free Writing, Constrained Writing” [9-10]), es decir, pueden admitirse eventualmente transgresiones a la regla.

La instrucción, por otra parte, puede relacionarse con la partitura. Como explica Belén Gache en *Instrucciones de uso. Partituras, recetas y algoritmos en la poesía y el arte contemporáneos*, la partitura remite “a un set de instrucciones para llevar a cabo una acción”. Su uso es muy antiguo en la música, la danza o el teatro, es decir, artes performativas en las que el autor no es necesariamente quien ejecuta la obra, la cual irá variando en sus distintas representaciones. Es más, Jerome Rothenberg propone incluso que para el caso de la poesía primitiva, pensada como un evento intermedial, el poema escrito

tendría la función de una partitura (xxix). Desde las vanguardias, y especialmente desde fines de los ‘60, su uso se extendió a la literatura y las artes visuales y, además, se perdió su codificación específica y derivó en instrucciones o “verbal notations”, a veces muy sencillas y, por lo mismo, implican una gran libertad para quien lleve a cabo la obra, que ya no necesitaba las competencias propias de un artista profesional (Lely y Saunders, *Word Events. Perspectives on Verbal Notation*). Aquí se abre un espacio mucho mayor que lo habitual para el azar, pero, como enfatiza Margaret Iversen en la antología *Chance*, no se trata de espontaneidad o caos, pues en estas obras el azar ocurre en un contexto con condiciones y elementos predeterminados (19). Como se observa, entonces, si bien la restricción y la instrucción podrían parecer tendencias opuestas, están estrechamente entrelazadas: una obra basada en la restricción siempre dejará al menos algunas variables al azar o a la libre elección, mientras que una instrucción, por abierta que sea, también implica una reducción de opciones y, como es frecuente además, el ejecutante (ya sea un mero lector o espectador u otro artista) tenderá naturalmente a autoimponerse algunos límites para desarrollar la pieza. Así, podemos afirmar que en este campo, el control y el azar no llegan a manifestarse de manera absoluta.

Aunque hemos mencionado a las vanguardias como un momento clave para la emergencia de la creación mediante procedimientos, lo cierto es que su presencia a lo largo de la historia no es una mera anécdota. En la literatura son varios los estudios de carácter amplio (podemos mencionar a Florian Cramer (*Words Made Flesh*), Belén Gache (*Escrituras nómades*) o Jed Rasula y Steve McCaffery (*Imagining Language*), que analizan antecedentes tan antiguos como el I Ching, el pensamiento pitagórico o la cábala. También podemos mencionar a una serie de poetas preocupados por hacer gala de su virtuosismo a partir de restricciones autoimpuestas, entre los que podemos mencionar a trovadores provenzales como Arnaut Daniel, inventor de la difícilísima forma “sextina” inspirada en el juego de dados; los *rhétoriciens* franceses, obsesionados con explotar la materialidad del lenguaje (Zumthor, *Anthologie des Grands Réthoriciens*, 13); y los incansables creadores de laberintos, diagramas, poemas anacíclicos (que pueden leerse en varios sentidos), cuya obra alcanza un particular brillo durante el Barroco, recopilados por Dick Higgins (*Pattern Poetry*) y Rafael de Cózar (*Poesía e imagen. Formas difíciles de Ingenio Literario*). La tensión entre restricción y libertad también se hace presente en términos semejantes en el

Romanticismo inglés, cuando las estructuras tradicionales son consideradas como procedimientos que permiten que el azar se libere; así se ve, por ejemplo, en el poema de John Keats “If By Dull Rhymes Our English Must Be Chain’d.” (355).

Tras las vanguardias del siglo XX, el referente más importante es el Oulipo, fundado en 1960 por el propio Queneau y François Le Lionnais, que reúne hasta hoy a escritores y matemáticos como Jacques Roubaud, Marcel Bénabou, Georges Perec, Italo Calvino, Harry Matthews, Anne Garréta, etc. La restricción es el elemento clave en el Oulipo, quienes usualmente se califican como “ratas que construyen ellas mismas un laberinto del cual se proponen salir” (Bénabou en Queneau y otros 9), pero cuyos efectos son paradójicamente felices: “En lugar de bloquear la imaginación, estas exigencias arbitrarias la despiertan, la estimulan, le permiten ignorar todas esas otras restricciones que no liberan al lenguaje” (13). Este grupo, por cierto, se vincula de manera estrecha con la tradición formalista, y designan a sus predecesores como “plagiarios por anticipación”.

Un grupo contemporáneo a este, pero que podría situarse en las antípodas, es el colectivo Fluxus, en el que compartieron poetas, músicos, artistas, performers como Dick Higgins, Nam June Paik o Yoko Ono. Todos ellos fueron practicantes de las instrucciones o partituras como forma de creación. Así se observa en varias recopilaciones, como *An Anthology of Chance Operations* editada por La Monte Young en 1963 y otras más recientes como *Cuaderno de ejercicios, eventos, acciones y performances* (Friedman y otros) y *Fluxus Scores and Instructions. The Transformative Years* (Hendricks). Aquí podemos encontrar conceptos relevantes, como el término “ejemplaridad” utilizado por Dick Higgins, referente a “la cualidad de una obra que ilustra la teoría y el significado de su creación” (en Friedman y otros 42), así como la propuesta de clasificación de Eric Andersen de acuerdo a sus grados de precisión: “you can divide Scores into 3 sets: the ones that you instruct to do something, Event Scores that are both an object and an activity, and the ones that carry a maximum of implications. The first ones are pretty conventional, relying on established notation, interpretation and perception. The Event Scores still to some extent carry the orthodox apprehension of the oeuvre, while the third set rather tells you nothing” (cit. en Hendricks 22).

La música contemporánea, por otra parte, es rica en ejemplos que implican el recurso de la restricción (el dodecafonismo, el serialismo y el serialismo integral, basados

en la combinación de una cantidad restringida de elementos y un control muy fuerte de la autoría por sobre el rol del intérprete) así como la música indeterminada, en la que el compositor cede parte de sus decisiones al intérprete o al azar, y cuyos resultados finales son imprevistos: “Purposeful purposelessness”, como la llama Cage, uno de sus más importantes representantes (cit. en Cox y Warner 221). Esta vía será profundizada por Brian Eno, uno de los precursores de la música ambiental, quien junto al pintor Peter Schmidt crea *Oblique Strategies*, una baraja de cartas con conceptos o sugerencias extremadamente abiertos destinados a destrabar el proceso creativo, como “Simple subtraction”, “Ask your body”, “Disconnect from desire” (s/n). Lo mismo ocurre en las artes visuales, como puede observarse especialmente dentro del arte conceptual, e incluso en el cine, con el célebre “The Vow of Chastity” del colectivo Dogma 95, que determina numerosas restricciones técnicas que deben aplicarse en la filmación.

Al mencionar estos ejemplos se podría pensar que cualquier forma de creación podría ser analizada a través de sus procedimientos y, en alguna medida, es evidente que en cualquier obra podremos encontrar una serie de decisiones conscientes o inconscientes que determinan su forma final. Incluso podríamos imaginar una “ingeniería inversa”, como se denomina al proceso de obtener a través de un producto terminado la información de su diseño, componentes, proceso de fabricación. La diferencia es que en la mayoría de las obras literarias o artísticas el proceso queda subsumido bajo el resultado, mientras que en los casos que aquí nos interesan los procedimientos se ubican en primer plano, de manera implícita o explícita. En ese sentido, además, creemos que aquí se acentúa un cambio en el rol del receptor: así como suele concebirse al lector como un co-creador de la obra, en la medida en que sus distintas interpretaciones crean una nueva versión de ella, aquí este proceso se vuelve literalmente más factible, pues se ofrecen procedimientos que permiten concebir con precisión e incluso producir nuevas obras.

Casos en la literatura chilena reciente

A la hora de dirigir nuestra mirada a las manifestaciones más recientes de esta tendencia, particularmente en la literatura chilena, es necesario tomar en cuenta algunos elementos contextuales relevantes. Lo primero es considerar que hoy en día el impulso

iconoclasta de movimientos como el dadaísmo, el surrealismo y luego Fluxus, o bien la artificiosidad y el virtuosismo extremos de grupos como OuLiPo, se encuentran bastante diluidos. Esto no significa que su influencia no sea todavía relevante; por el contrario, consideramos que sus modos de trabajo ya han sido incorporados por una gran cantidad de escritores que no necesariamente adhiere de manera estricta a los postulados de estos grupos. Como señalan Elkin y Sposito: “Increasingly, the strongest work in the Oulipian spirit is occurring outside of the group, being done by authors working both consciously and unconsciously within its shadow” (6). Esto implica, además, que la tradición precedente es reactualizada de manera crítica, pues los resultados de los procedimientos no son apreciados únicamente por su valor formal.

De manera más específica en nuestro ámbito, por otra parte, es interesante recalcar que, en términos críticos, suele establecerse una separación demasiado estricta entre géneros como la narrativa y la poesía, y en el caso de la tradición chilena suele detectarse y enfatizarse más la tendencia experimental en la lírica, como lo demuestra la presencia canónica de figuras como Vicente Huidobro, Nicanor Parra o Juan Luis Martínez, a diferencia de lo que ocurre con la narrativa. Sebastián Reyes Gil ha llamado la atención al respecto: “Si consideramos ahora algunos marcos teóricos sobre la novela chilena reciente, es llamativo que en algunos de ellos las *formas* narrativas como objeto de análisis estén ausentes, siendo sus aproximaciones de carácter temático y de contexto histórico y generacional” (“Corte y conceptualismo en La Filial (2013) de Matías Celedón” 141), y ha propuesto el conceptualismo o escritura conceptual como una perspectiva que le permite englobar y analizar novelas de Nona Fernández y Matías Celedón, por ejemplo, con un énfasis en la materialidad de dichos textos, que formarían parte “de una micro escena estética y formal en las letras chilenas recientes” (“Conceptualismo y alegoría en la novela *Chilean Electric*, de Nona Fernández” 66). Esta tendencia, con mucha fuerza desde los 2000 en países como Estados Unidos, Canadá o Inglaterra, llama la especialmente la atención por la frecuencia y radicalidad con que opera mediante la apropiación de textos muy diversos. Si bien tiene raíces en tendencias previas (algunos elementos del dadaísmo y surrealismo como el collage), y especialmente del OuLiPo, la poesía concreta y el arte conceptual se consolida en un momento en que las tecnologías digitales permiten un procesamiento rápido y masivo del lenguaje y la información. Una definición que nos

resultará provechosa aquí es la que entrega Lori Emerson: “Works are called *conceptual* when they embody a concept that is more important to their purpose than the actual lang. and ideas they express—the poetic qualities, or even the oddities, of everyday lang., for instance, or the materiality of the signifier or the banality of interpretation” (cit. en Greene 292). Es importante subrayar, en cualquier caso, que este mayor énfasis conceptual no implica un rol menor del contenido o la dimensión material, pero lo importante es que su presencia se ve alterada o arrastrada debido a las decisiones compositivas que las preceden. Así ocurre, por ejemplo, con algunas obras conceptuales basadas en reordenamientos alfabéticos, que inevitablemente implican ciertas recurrencias fónicas.

En efecto, si entendemos que el concepto puede englobar uno o más procedimientos, es posible girar un poco la mirada para atender adecuadamente algunos casos de nuestro interés. En ese sentido, buscamos complementar la perspectiva desde el conceptualismo de Reyes Gil y otros² que también han establecido el vínculo con el conceptualismo, pero con un acercamiento más directo a algunas técnicas específicas. Además de incluir tanto ejemplos poéticos y narrativos, propondremos vínculos con producciones de otros contextos culturales e incluso de las artes visuales. Creemos que el carácter interdisciplinario e internacional de muchas vanguardias y de los mismos movimientos como OuLiPo y Fluxus se encuentra aún vigente y también corresponde a aquella condición expansiva e inespecífica de la literatura contemporánea detectada por Florencia Garramuño: “la escritura reaparece en formatos y soportes como el cine, el teatro o instalaciones artísticas . . . , muchas veces junto a otros lenguajes del arte, demostrando una extendida porosidad de las fronteras entre los diferentes campos de la estética” (13-14).

Comenzaremos con un autor cuya propuesta resulta paradigmática de este tendencia. Se trata de Mario Verdugo, un poeta cuya obra comenzó a difundirse recién a partir de 2011, y que se caracteriza por el desarrollo de series de textos breves organizados a partir de similitudes semánticas, gramaticales y/o rítmicas. Esta opción por diversas restricciones bien podría asimilarse a la tradición del OuLiPo, pero también se desmarca en la medida en que alude a referentes oscuros de la literatura chilena (también es autor del

² Ver Cussen “Escritura conceptual y catástrofe” y “Conceptual Trends in Latin American Literature”, y Cussen, Almonte y Meller *Neoconceptualismo Ensayos*.

libro de perfiles *Arresten al santiaguino! Biblioteca de autores regionales*) así como elementos de la cultura pop. A ello se agrega, por otra parte, que las constricciones utilizadas no son particularmente difíciles o artificiosas, es decir, no exigen un virtuosismo exagerado. En algunos poemas de la sección “Oh” de *Miss Poesías* vemos, por ejemplo, un simple cambio de sujeto dentro de una misma frase: “Veo una piedra y sé que se siente incómoda por dentro.// Veo un niño y sé que se siente incómodo por dentro.// Veo un pájaro y sé que se siente incómodo por dentro.” (21). Es una serie breve, que se podría extender, pero el tono lacónico pareciera indicar que no es necesario. El conjunto “Absolutamente moderno”, en cambio, es más complejo, pues se observa una regularidad (no absoluta) en su cantidad de versos y diagramación, así como en las acciones, objetos y referentes del cine a los que alude. Copiamos a continuación tres estrofas que permiten detectar con facilidad los elementos que conforman la plantilla de estos textos; su mayor complejidad, su carencia de lógica y su tono divertido sí producen, a nuestro parecer, la tentación por parte del lector de continuarla:

Cuando terminé de bajar de taringa
La invasión de los usurpadores de cuerpos,
 y luego también me dio por usurpar
 los cuerpos de mis coterráneos,
 supe a cabalidad lo que significaba
 mirar la playa desde arriba,
 mirar los barcos desde muy arriba,
 mirar desde un arriba superior a todo.

Cuando sobreponiéndome al sueño y la pena,
 pude ver en una misma noche
 la versión original de *La Mosca*
 y el refrito de Cronenberg,
 mi mente se agilizó hasta un punto extraordinario,
 y fue como si de pronto se me hicieran ostensibles
 la paradoja de Zenón,
 el teorema de Gödel,
 la diferencia derridiana.

Cuando vi la espantosa degradación
 de Spencer Tracy como el doctor Jekyll
 en aquella desoladora cinta de 1941,
 donde todo parece disolverse,
 recordé mis propias noches de encandilamiento,

y entonces tomé real conciencia
de nuestro *horror vacui*,
de nuestro *ubi sunt*,
de nuestro *tedium vitae*.
(*Miss Poesías* 13-14)

Hay otros casos en los que la referencia a obras oulipianas es más explícita. El famoso modelo del listado “Me acuerdo” inaugurado por *I remember* de Joe Brainard (1970-75) y popularizado por Georges Perec (*Je me souviens*, 1978) ha tenido numerosas réplicas en distintos países, pero además se ha combinado con otras influencias. Así lo explicita Mauricio Redolés en *Algo nuevo anterior*, al decir que fue escrito “Pensando en ‘Migajas’”, de Julio Martínez Prádanos, de la última página de la revista *Estadio*. Pensando en las crónicas de Daniel de la Vega, José Miguel Varas y Virginia Vidal, y, por supuesto, en *Me acuerdo*, de Perec” (9). Pero también hay otros ejemplos en los que el recurso es utilizado de manera puntual dentro de textos más extensos, lo que demuestra que, a estas alturas, se trata de un gesto totalmente integrado. Así ocurre con el cuento “Quiltras” de Arelis Uribe (que forma parte del libro homónimo), que se inicia así:

Me acuerdo del comedor lleno de caca de paloma. Me acuerdo de las manchas, eran como la mezcla de blanco y gris en la paleta de un pintor, pero secas y poniéndose verde oscuro, fosilizándose en el techo, en el suelo, en las ventanas, en la mesa al lado de nuestros tapers con arroz con huevo o con porotos con rienda, calentados en el único microondas del casino. Me acuerdo que todo era cemento o era tierra. Me acuerdo del baño, con las tazas vomitando litros y litros de agua, regurgitando lo que alguien había depositado hace días, semanas o meses. Me acuerdo que había que entrar al baño aguantando la respiración o respirando por la boca. (71)

Es importante notar que, a diferencia de los libros de Brainard y Perec, los recuerdos no estén separados por una línea, sino que están todos juntos en el mismo párrafo, por lo que no se resalta gráficamente su carácter de lista. A partir del segundo párrafo, la presencia del “me acuerdo” se va espaciando y mezclando con el resto de la narración, hasta que solo se percibe como un eco.

Otro uso es el que le da Claudia Apablaza en una breve sección de su novela *EME/A La tristeza de la no*, cuando lo utiliza en negativo:

No me acuerdo de nada.
No me acuerdo de mi muerte.
No me acuerdo de las voces que escuché desde ARICA a PUNTA ARENAS cuando iba en un tren express way.
No me acuerdo de mi paranoia.
No me acuerdo de los críticos de mi país que se juntan para hacer conspiraciones. (32)

El efecto es paradójico, pues, al nombrar todo aquello que supuestamente no recuerda también lo está recordando y definiendo, y en la medida en que también tiende al formato de la lista logra un sentido global muy similar a las otras listas de recuerdos.³

Un modelo menos conocido es el del también oulipiano Harry Matthews en su libro *Veinte líneas por día*. Así lo explica en el prefacio:

Como a muchos escritores, me suele desanimar la idea de empezar a trabajar y paso mucho tiempo evitando ese momento. Hace cuatro años recordé un mandato que Stendhal se dio a sí mismo cuando era joven: *Vingt lignes par jour, génie ou pas* (veinte líneas por día, geniales o no). Stendhal pensaba en terminar un libro. De forma deliberada malinterpreté sus palabras como un método para superar la ansiedad de la página en blanco. (7)

Más de 30 años después, Gonzalo Maier publica un texto en su libro *Hay un mundo en otra parte* en el que se autoimpone el mismo desafío:

A falta de una mejor idea voy a la biblioteca para matar el tiempo y, después de un par de vueltas en círculo, tomo *Twenty Lines a Day*, un libro viejo de Harry Matthews. Hojeándolo en el ascensor —dispuesto, ahora sí que sí, a terminar lo que tengo que terminar—, me entero de que el tipo se comprometió a escribir veinte líneas al día, sean buenas o malas. Y ahí mismo, atolondradamente, me digo que también haré como él (y Stendhal, que fue el de la idea original) y escribiré veinte líneas por día como quien se ducha por las mañanas. . . . al menos escribiré veinte líneas por día durante lo que queda de las vacaciones. Sin importar el tema o lo aburridas que sean. A poco andar —es decir, ahora mismo— me pregunto si las veinte líneas de un cuaderno como los que usaba Stendhal equivalen a estas escritas en un procesador de texto —o las veintitantas de un libro impreso. (77-78)

³ Apablaza no es la única, por cierto, que ha invertido el sentido del modelo de Brainard y Perec. Esteban Feune de Colombi escribió un libro completo titulado *No recuerdo*, que irónicamente se inicia así: “No recuerdo a Georges Perec” (9).

A pesar de las idénticas estrategias, hay una distancia importante en el tono más introspectivo de Matthews, con el recuerdo de su difunto amigo Perec de fondo, y el carácter anodino y despreocupado de Maier, quien, por ejemplo, se limita a describir lo que como durante el día “un café (los granos –60% daterra y 40% yukro, leo en el paquete– los muelo yo mismo, todavía con los ojos medio cerrados), dos huevos revueltos a la inglesa (o, al menos, esa denominación de origen le daba Nigella en la tele” hasta que concluye: “Y así, sin quererlo, cumplo otra vez con mis saludables 20 líneas diarias” (85-86). O, peor todavía, cuando cumple la tarea con total desidia, quizás como una manera de exponer lo absurda que resulta la tarea autoimpuesta:

No
es
que
esté
haciendo
trampa,
pero
estas
también
son
líneas
pese
a
que
tengan
tan
solo
una
miserable
palabra. (88-89)

Vale la pena traer aquí una reseña escrita por el también narrador Ignacio Fritz, quien comenta: “que de alguna manera el narrador, constantemente diga y rediga hasta la saciedad que debe tratar de escribir ‘veinte líneas’ como meta o lugar común, a cómo dé lugar, no logro descifrar el mérito narrativo aquí”, y además califica el libro completo como “Literatura trivial y cortoplacista que no escatima en aburrir al lector”. Salta a la vista que su perspectiva parte de la expectativa habitual ante un libro de cuentos, de los que se espera

cierto desarrollo y acción, y no ejercicios como este. Pero creemos que se trata de un error intentar proyectar una evaluación de ese tipo a un texto que, de manera explícita, se basa en un procedimiento ya utilizado previamente. Lo que convendría, entonces, no es tanto juzgar el resultado aislado, sino el nuevo uso que le da Maier que, frente a la necesidad de mantener la tarea de la escritura a como dé lugar (según se percibe en Stendhal y en Matthews), pareciera más bien recalcar la improductividad de su esfuerzo, o derechamente su inutilidad. El aburrimiento que pueda provocar en el lector, entonces, tiene un sentido distinto al que percibe Fritz.

Así como hemos mostrado casos basados en restricciones en la literatura chilena reciente, también hay otros que corresponden a instrucciones. Un ejemplo atractivo es precisamente *Manual de instrucciones*, libro aún inédito de Macarena Urzúa. Los textos que lo componen admiten ser leídos como la invitación a realizar una acción concreta o como la descripción de obras interactivas en una exposición imaginaria, con lo que podría leerse como una particular forma de écfrasis. Así leemos en “Cartografía”:

hacer un trazo en un mapa
marcarlo
ir a fotografiarse ahí mismo
volver y sacar la foto
pegarla en el suelo
pisarla hasta romperla (s/n)

Pero también es importante que el interés del texto no se limita a su potencial como instrucción, pues también funciona como un poema en sí mismo: puede leerse tanto literal como metafóricamente. Algo similar leemos en una colección muy reciente y contingente: *La voz de la casa: ejercicios para vivir el confinamiento*, de Rosabetty Muñoz. He aquí uno de estos ejercicios que también parecieran sugerir pequeños rituales íntimos:

Recuperar una fotografía, sentarse en el flojero, mirarla detenidamente, como le exige el tiempo a cada acción nuestra en estos días. Por qué la distancia entre unos y otros, qué hacíamos un rato antes ese día, por qué llevábamos esa ropa, de dónde salió, quién tenía cámara, cómo estaba el día, qué hicimos después. Hay tantas imágenes, que ya no nos dicen nada. Tomar este pedazo de papel, una sola fotografía y dedicarse a ella. (s/n)

Podría establecerse un vínculo con varias obras de Yoko Ono, por ejemplo, algunas de cuyas instrucciones son factibles de realizar, mientras que otras operan únicamente en la imaginación. A nuestro juicio, los textos de Urzúa y Muñoz se sitúan en un espacio ambiguo entre un poema ya terminado o una obra potencial, como ocurre en general en las creaciones de Fluxus: “Apparent differences between autonomous works of word art or poetry, instrumental forms of performance instruction, program note or score, and even critical essays and diagrams become indistinct” (Kotz 63). Creemos que esta ambigüedad es parte de su interés, ya que es el lector/a quien debe tomar partido por una posibilidad u otra.

Para finalizar, señalaremos otro caso que de algún modo participa de esta tendencia potencial, pero de un modo aún más restringido, pues aquí no se entregan instrucciones para realizar una obra, sino apenas una serie de títulos, a partir de los cuales los lectores podrían desarrollar posibles características de la obra que implican. Esto es lo que ocurre en un libro doble, *Prohibiciones y Títulos* de Gabriel Zanetti y Sebastián Astorga, quienes comenzaron este juego de acumulaciones a través de chats de Whatsapp. La primera parte reúne prohibiciones, que resultan muy gratuitas, como “El ketchup/ Los tatuajes/ El budismo zen/ Peter Frampton/ Limón en los tragos” (s/n) y hasta algún permiso: “Francisco Varela prohibido, no así su hija” (s/n). La parte de los títulos incluye algunos como los siguientes:

La cama de 5 lados
Hijo, voy a ser padre
100 formas de abrir un tarro en conservas
El universo en un zapallito italiano
La experiencia psicodélica del neoprén
Vaya uno a saber
Anda a asaber tú
50 maneras de cocinar una tortuga
(s/n)

La condición proliferante de esta serie corresponde no solo a la posibilidad de imaginar e incluso llevar a cabo estas obras imaginarias que correspondieran a dichos títulos; también es parte del procedimiento mismo, que se puede prolongar hasta el infinito, tal como comenta el propio Astorga: “Hoy seguimos escribiendo prohibiciones y títulos,

llevamos con Gabriel dos WhatsApp, uno de prohibiciones y otro de títulos”. Y añade, respecto al carácter potencial, un comentario que resuena con la ejecución de las veinte líneas de Maier: “sí, es un poco la gracia. [Y] como uno no tiene tiempo ni talento la cosa queda ahí no más, mucho más fácil y justo”.

Este procedimiento puede ligarse, sin duda, a *Oeuvres* de Edouard Levé, que contiene 533 propuestas para libros, obras visuales y performances, o *200 ideas de libros* de Mariano Blatt, que describe muy brevemente las características de posibles obras. Pero el caso más cercano es “Show Titles”, *work in progress* del artista Stefan Brüggemann, quien los va listando en una página web y los ofrece a quien quiera ocupar para una exhibición, siempre y cuando se le dé el crédito como autor del título:

- 1 THE NEW CONCEPTUALISTS
- 2 UNCONCEPTUAL
- 3 ROUGH MINIMALISM
- 4 BLACK LETTERS
- 5 SHOREDITCH SUCKS
- 6 POST-INVISIBLE

Esta comparación resulta sugerente, también, en la medida en que permite desdibujar el espacio en el que se sitúa la obra de Zannetti y Astorga: aunque a primera pareciera ser un libro de poesía, su modo de funcionamiento y el efecto que busca podría situarse más cerca de un plano conceptual. Una vez más, se abre el campo de opciones que obligan a una participación más activa a los receptores, quienes deben decidir (o no) los modos de uso del libro que tienen en sus manos.

Conclusiones

Hemos mostrado aquí algunos casos que nos permiten advertir una tendencia a partir del uso de restricciones o instrucciones, y que también se pueden englobar de manera más amplia bajo rótulos como conceptual o experimental. Lo que pretendemos es reflejar, por un lado, la vigencia del argumento de César Aira con que iniciábamos este artículo, respecto a la prevalencia de los procedimientos sobre las obras, pero también hemos querido llamar la atención sobre el modo en que se replantea la utilización de este tipo de procedimientos respecto a sus antecedentes. Otro elemento relevante de nuestra propuesta

es la necesidad de establecer vínculos con otras prácticas artísticas, en las que estos procedimientos cuentan con una mayor aceptación, para así desdibujar los límites de su pertenencia al campo literario.

También es importante observar de qué modo estos gestos, aparentemente excéntricos en el contexto chileno, no dejan de portar determinadas marcas léxicas, geográficas o históricas y, a la vez, pueden dialogar muy bien con creaciones de otros ámbitos. En ese sentido, no se nota una actitud “aspiracional” al recurrir a métodos compositivos de escritores de la tradición europea, sino que se integran con naturalidad y sin aspavientos. Por otra parte, nos resulta muy interesante cómo esta recurrencia de casos pareciera mostrar una concepción de la escritura que reniega de algunos de sus valores habitualmente aceptados, pues aquí los mensajes más explícitos parecieran diluirse, y se valora más la ocurrencia, el ejercicio o el borrador antes que la obra completamente acabada. El modelo de escritor, en consecuencia, está lejos del poeta maldito o del poeta comprometido, e incluso en algunos casos se juega más con la idea de un creador que no asume una responsabilidad como tal, sino que escribe porque sí, por jugar, o para no aburrirse. En una época de crisis como la actual, por cierto, esta actitud puede resultar muy provocativa y merecer críticas, y sería interesante considerar cómo los autores y autoras aquí citados, cuyas obras fueron publicadas mayoritariamente antes de 2019, podrán incorporar o no los grandes cambios políticos y sociales en nuestro país. En cualquier caso, vale la pena trascender una mirada reduccionista o puramente contenidista, y estimamos necesario tratar de leer sus gestos como una manera de realizar la potencialidad generativa de la literatura, y su capacidad de ir siempre más allá de sus límites.

REFERENCIAS

- Aira, César. “La nueva escritura”. *La Jornada Semanal*, 12 de abril de 1998, <http://www.jornada.com.mx/1998/04/12/sem-aira.html>. Consultado el 20 de abril de 2021.
- Apablaza, Claudia. *EME/A. La tristeza de la no historia*. Cuarto Propio, 2010.
- Astorga, Sebastián. E-mail a Felipe Cussen. 16 de agosto de 2018.
- Astorga, Sebastián y Gabriel Zanetti. *Prohibiciones y Títulos*. Lecturas Ediciones, 2014.
- Baetens, Jan. “Free Writing, Constrained Writing: The Ideology of Form”. *Poetics Today*, vol. 18, núm.1, 1997, pp. 1-14.
- Blatt, Mariano. *200 ideas de libros*. Iván Rosado, 2017.
- Brainard, Joe. *Me acuerdo*, traducción de Julia Osuna Aguilar. Editorial Sexto Piso, 2009.

- Bray, Joe y otros, editores. *The Routledge Companion to Experimental Literature*. Routledge, 2012.
- Brüggeman, Stefan. "Show Titles". <http://www.showtitles.com>. Consultado el 20 de abril de 2021.
- Conte, Joseph M. *Unending design. The Forms of Postmodern Poetry*. Cornell University Press, 1991.
- Cox, Christoph y Daniel Warner. *Audio Culture. Readings in Modern Music*. Continuum, 2009.
- Cózar, Rafael de. *Poesía e imagen. Formas difíciles de Ingenio Literario*. Ediciones El Carro de la Nieve, 1991.
- Cramer, Florian. *Words Made Flesh. Code, Culture, Imagination*. Piet Zwart Institute, 2005.
- Cussen, Felipe. "Escritura conceptual y catástrofe". *Taller de Letras*, vol. 64, núm. 1, 2019, pp. 61-75.
- . "Conceptual Trends in Latin American Literature". *Western Humanities Review*, vol. 70, núm. 1, 2016, pp. 107-36.
- . Carlos Almonte y Alan Meller, editores. *Neoconceptualismo Ensayos*. Ediciones Sarak, 2014.
- Dogma 95. "The Vow of Chastity". *Dogme95.dk*. <http://www.dogme95.dk>. Consultado el 20 de abril de 2021.
- Elkin, Lauren y Scott Sposito. *The End of Oulipo? An Attempt to Exhaust a Movement*. Zero Books, 2013.
- Eno, Brian y Peter Schmidt. *Oblique Strategies*. 5ª ed. 2001.
- Friedman, Ken y otros, editores. *Cuaderno de ejercicios, eventos, acciones y performances*, traducción de Bibiana Padilla Maltos y Alejandro Espinoza Galindo. Tumbona Ediciones, 2016.
- Fritz, Ignacio. "Digresiones de 'gente en pelota': Hay un mundo en otra parte, de Gonzalo Maier". *El lector estepario*, 18 de mayo de 2018, <http://ellectorestepario.blogspot.com/2018/05/digresiones-de-gente-en-pelota-hay-un.html>. Consultado el 20 de abril de 2021.
- Gache, Belén. *Instrucciones de uso. Partituras, recetas y algoritmos en la poesía y el arte contemporáneos (La forma "partitura" y las nuevas formas literarias)*. 2014.
- Gache, Belén. *Escrituras nómades. Del libro perdido al hipertexto*. Ediciones Trea, 2006.
- Garramuño, Florencia. *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Greene, Roland, editor. *The Princeton Encyclopedia of Poetry & Poetics*. 4a ed. Princeton University Press, 2012.
- Hendricks, Jon, editor. *Fluxus Scores and Instructions. The Transformative Years*. Museum of Contemporary Art, 2008.
- Higgins, Dick. *Pattern Poetry. Guide to an Unknown Literature*. State University of New York Press, 1987.
- Huntsperger, David W. *Procedural Form in Postmodern American Poetry. Berrigan, Antin, Silliman, and Hejinian*. Palgrave Macmillan, 2010.
- Keats, John. *Complete Poems and Selected Letters of John Keats*, editado por Jim Pollock. The Modern Library, 2001.
- Kotz, Liz. *Words to Be Looked At. Language in 1960s Art*. The MIT Press, 2007.
- Levé, Edouard. *Works*, traducción de Jan Steyn. Dalkey Archive Press, 2014.

- Maier, Gonzalo. *Hay un mundo en otra parte*. Random House, 2018.
- Matthews, Harry. *Veinte líneas por día*, traducción de Cecilia Pavón. Mansalva, 2015.
- McHale, Brian. “Poetry as Prosthesis”. *Poetics Today*, vol. 21, núm. 1, 2000, pp. 1-32.
- Muñoz, Rosabetty. *La voz de la casa: ejercicios para vivir el confinamiento*. Ediciones Universidad Católica del Maule, 2022.
- Perec, Georges. *Me acuerdo*. 2ª ed, editado por Yolanda Morató. Berenice, 2007.
- Perloff, Marjorie. *Radical Artifice: Writing Poetry in the Age of Media*. The University of Chicago Press, 1991.
- Queneau, Raymond y otros. *Oulipo: Ejercicios de literatura potencial*, editado por Ezequiel Alemian y Malena Rey. Caja Negra, 2016.
- Rasula, Jed y Steve McCaffery, editores. *Imagining Language. An Anthology*. The MIT Press, 1998.
- Redolés, Mauricio. *Algo nuevo anterior*. Lumen, 2017.
- Reyes Gil, Sebastián. “Conceptualismo y alegoría en la novela *Chilean Electric*, de Nona Fernández”. *Cincinnati Romance Review*, núm. 49, 2020, pp. 62-77.
- . “Corte y conceptualismo en *La Filial* (2013) de Matías Celedón”. *Letral*, núm. 24, 2020, pp. 139-58.
- Rothenberg, Jerome, editor. *Technicians of the Sacred. A Range of Poetries from Africa, America, Asia, Europe & Oceania*. 2ª ed. University of California Press, 1985.
- Ryan, Marie-Laure y otros, editores. *The Johns Hopkins Guide to Digital Media*. Johns Hopkins University Press, 2014.
- Uribe, Arelis. *Quiltras*. Los libros de la mujer rota, 2016.
- Urzúa, Macarena. *Manual de instrucciones*. Inédito.
- Verdugo, Mario. *Miss Poesías*. Alquimia Ediciones, 2014.
- Young, La Monte, editor. *An Anthology of Chance Operations*. La Monte Young & Jackson Mac Low, 1963.
- Zumthor, Paul, editor. *Anthologie des Grands Réthoriciens*. Union Générale d’Éditions, 1978.