

Buenas noches luciérnagas y Los nombres propios
de Héctor Hernández: paradojas entre la literatura y
la escritura. Lo experimental en el devenir
sujeto y palabra

Good nights fireflies and The proper names by
Héctor Hernández: paradoxes between literature
and writing. The experimental in becoming
subject and word

GONZALO ROJAS CANOUE

Académico de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano,
Instituto de Humanidades.
gonzalo.rojas@uacademia.cl

RESUMEN

Este trabajo analizará dos libros de Héctor Hernández Montecinos, Buenas noches luciérnagas y Los nombres propios. Dicho análisis se estructurará desde tres ejes: enunciación (relatos), discurso y texto. Cada eje se revisará a través de algunas figuras interpretativas: pícaro ácido, cuerpo expuesto, heteroglosia del otro, memoria mnemotécnica y lo experimental. Estas figuras o nociones serán vinculadas con los siguientes soportes teóricos: el shock (Gómez Yedra), corporalidad escritural (Barthes), heteroglosia (Bajtín), memoria y transferencia (Taylor) y la diferencia (Deleuze). Lo anterior, es para proponer una suerte de hipótesis: las paradojas y problemáticas entre lo literario y lo escritural, desde la enunciación hasta el texto, plantean múltiples voces que experimentarán la vida en la obra.

ABSTRACT

This work will analyze two books by Héctor Hernández Montecinos, Good night fireflies and The proper names. This analysis will be structured from three axes: enunciation (stories), speech and text. Each axis will be reviewed through some interpretive figures: acid rogue, exposed body, heteroglossia of the other, memory mnemonic and the experimental. These figures or notions will be linked with the following theoretical supports: shock (Gómez Yedra), scriptural corporality (Barthes), heteroglossia (Bakhtín), memory and transfer (Taylor) and difference (Deleuze). The above is to propose a kind of hypothesis: the paradoxes and problems between the literary and the scriptural, from the statement to the text, raise multiple voices that will experience life in the work.

Palabras Clave: *Literatura experimental- Diario íntimo- Heteroglossia- Literatura posmoderna- Cuerpo y escritura.*

Keywords: *Experimental literature- Intimate diary- Heteroglossia- Postmodern Literature- Body and Writing.*

Este trabajo abordará dos textos experimentales publicados recientemente por el poeta Héctor Hernández: *Buenas noches luciérnagas* (2017) y *Los nombres propios* (2018). Ambos libros son parte de una trilogía secuencial. *Buenas noches luciérnagas* trata sobre relatos de formación de un poeta desde los 19 años hasta el presente publicado. *Los nombres propios* revisa la infancia del poeta hasta su inicio en la literatura (19 años). El tercer libro, *Contra el amanecer*, no se aborda en este artículo; en vías de ser publicado, trataría sobre la vida del poeta en su itinerario por Latinoamérica, en especial México, desde el 2008 hasta este presente.

Las referencias a un poeta que narra aluden al propio Héctor Hernández, como parte de la técnica conocida como texto autobiográfico o diario íntimo. Esto es, etapas de la vida y en su relación con la literatura; son textos heteromorfos y rizomáticos que sobrepasan a la noción de collage o cita, inaugurado por las vanguardias históricas. Archivan la vida y de la vida de otros:

ensayos, poemas, material gráfico, notas de prensa, emails, entre otros. Pero no es cualquier archivo. Si se entiende este concepto como algo fijo, el collage o cita vanguardista, por ejemplo, son archivos dispuestos a modificarse, de *transferirse* (Taylor) en varios textos que mutan ambigualmente. Funcionan más bien como puestas en escenas escriturales, experimentando los modos de “hacer literatura”: son discursos que nacen de lo mnemotécnico. El uso de la memoria es un recurso central, no como acto evocativo, sino como acto de ingreso a fisuras emocionales del propio escritor y del mundo que le tocó vivir, movido puntualmente por el marco referencial de la crisis: política, literaria, sexual, ecológica, familiar, relaciones amorosas, entre otras. En definitiva, todo, que vendría siendo la vida y la obra. Este ingreso a las fisuras convierte dicha memoria en relatos crudos de la realidad. Lo anterior, proyecta un discurso literario que fluye desde lo experimental. El punto central de esto se determina desde la voz que enuncia relatos y sus discursos heterogéneos que unen y abren el texto: lo experimental sería en este caso un sujeto que narra y lo narrado desde lo inacabado (Bajtín). Para este caso, se plantea esto como un modo narrativo, la *heteroglosia del otro* (Epafrodito). Por otro lado, desde lo enunciativo, quien narra es un pícaro en muchas partes de sus relatos: un *pícaro ácido*, el cual va escudriñándose en espacios clarososcuros del sujeto y de su entorno sin mediar con las reservas íntimas. Esta voz desmenuza y se desmenuza desde la belleza y desde lo áspero: se expone hasta las últimas consecuencias.

Se organizará el sentido de este trabajo de la siguiente manera: el relato del *pícaro ácido* es la voz enunciativa que impulsa los cruces entre el yo que habla con los distintos planos narrados: familia, mundo literario, tesis sobre la literatura, función del escritor, límites y posibilidades de la escritura.

Lo anterior crea una discursividad amplia. La noción de Epafrodito (una *heteroglosia del otro*), la escritura como *cuerpo expuesto* y su función política (escribir de “abajo hacia arriba”) y el uso de la memoria (lo mnemotécnico). Por lo tanto, crea un espesor textual en ambos libros altamente experimental. Entendiendo esto,

el modo irreplicable de construir imágenes del mundo (Deleuze): la escritura se expresa desde la multiplicidad, se muestra en su creación, se polemiza, vuelve sobre sí, sin saber ni el inicio ni el cierre de todo este proceso. Por esta razón, se utilizarán algunos elementos teóricos de Deleuze (2017), en especial atención a los modos de la *diferencia* como forma de expresión experimental del espesor textual. Por otro lado, el concepto de *transferencia* que cruza ambos libros desde el uso de la memoria, conceptos acuñados desde Taylor (2017). Desde lo discursivo, se analizará el sentido de corporalidad de Barthes (2005), acá llamado *cuero expuesto*. La *heteroglosia del otro*, idea mediada desde Bajtín (2012), es la multiplicidad de discursos, refractado desde un yo para un otro infinito. Finalmente, las enunciaciones de este narrador, en varios pasajes de ambos libros se presentan como un pícaro – para este trabajo – es un *pícaro ácido*, el cual se presenta desde las características de la picaresca desde la idea de *shock* de Antonio Gómez Yedra (1988).

Por todo lo anterior, se propondrá una hipótesis de trabajo que vincule los dos libros del corpus como una sola unidad: la voz del *pícaro ácido* expresa una *heteroglosia del otro* dispuestos a crear un *espesor textual* desde una multiplicidad discursiva y enunciativa sin inicio ni final, por lo tanto, es una escritura experimental entre las palabras y las cosas en donde convergen vida y obra.

1. Enunciación: la voz del pícaro ácido

Quien narra en estos libros, entendiendo que hay muchas voces, pero a su vez, también entendiendo quien ordena o “edita” es Héctor Hernández (el peso de la autoría), es un *pícaro ácido*. En *Los nombres propios* contiene la trayectoria del narrador (Adrián Hernández), desde su infancia hasta los 19 años. Cuando relata que en Balmaceda 1215, en los talleres que se impartían y por casualidad (acompañaba a su amiga Paula Ilabaca y el taller de dramaturgia al que él iba no estaba funcionando), ingresa al

taller de poesía de Sergio Parra, leyeron en una sesión el poema *El aullido* de Ginsberg. Desde esa lectura, se abre un nuevo horizonte: escribir poesía, es la posibilidad de escribir sobre todas las cosas. Ese acto iniciático media en un antes y un después: nace el poeta como destino. Pero este poeta, a su vez, es un pícaro. Habla desde la acidez: irrumpe en el medio poético, desbastando la complacencia del modo de escribir de muchos poetas, en especial la generación de los '90 y el sentido escritural de ésta; escribir desde la higiene académica: poemas como decoración más que como acto vital. Destroza a la imagen del poeta distanciado del devenir histórico. En definitiva, "la desobediencia es poesía" (82). En el texto *Ay de mí* (81-83) reside su fundamentación. La escritura como *desobediencia* de lo que se escribe y de cómo se vive. Este *pícaro ácido* viene a modificar el panorama literario chileno: expone y abre ácidamente: se puede sintetizar de esta manera, la contra a la poesía burguesa nacional. Para eso expone y muestra al medio poético, dejando resquemores públicos. Se plantea a este narrador como pícaro y esto es muy decidor como modo narrativo. Históricamente, este bribón se desplaza en una bisagra cultural: la salida de la Edad Media y el ingreso al Renacimiento. Este *pícaro ácido* está en la frontera entre la agudización del Neoliberalismo y el descenso de éste. Además, responde a la tradición de la picaresca, centrándose en tres características de este género:

Estructura autobiográfica: según las definiciones enciclopédicas, es un yo que narra versus el nosotros medieval (lo secular). Este yo desmantela (la voz en primera persona, el sujeto en su esplendor) a una sociedad en crisis: son galerías de relatos que plasman y documentan los estragos del poder (da origen a los llamados "cuadros de costumbres"). Por lo tanto, el pícaro se mueve desde lo ladino: el modo de subsistencia del presente, del cotidiano. Ahora, este *pícaro ácido*, en un contexto posmoderno, la voz del narrador expone desde el ejercicio poético como un acto de desobediencia. Esto es: desobedecer todo lo dado y descomponer a la poesía como una actividad sumisa del decoro académico y como medio de figuración cultural: la figura del poeta como gestor y administrador de un modo burgués de la vida.

Este yo autobiográfico en el *pícaro ácido* desde lo escritural es rotundamente distinto; el yo es múltiple, responde a las corrientes postestructuralistas, es decir, el yo es rizomático. Punto que se tratará más adelante, en especial atención a las perspectivas teóricas sobre la función y finalidad de la poesía y del poeta en la sociedad actual.

Novela de formación: la picaresca narra cómo un sujeto se forma. Es un discurso subjetivo que muestra a un sujeto inicial de una manera y finaliza siendo otro. En general, propone un proceso ético entre la redención y la degradación. Este *pícaro ácido* expone varias construcciones de otredades de niño a poeta, de poeta como cierre como tal, de su timidez a la euforia (social y sexual) de su vida en Chile a otros países latinoamericanos (en especial México), entre otras.

La picaresca: como se dijo en el primer punto, el yo que narra, el derrotero del pícaro es el encuentro y conocimiento de distintos lugares. Es una narración en movimiento, los cuadros de costumbres. Testimonia y documentaliza ese espacio en su presente histórico. El *pícaro ácido* relata un inventario de lugares nacionales, latinoamericanos y europeos. La tercera parte de esta trilogía, *Contra el amanecer*, completa este itinerario. Ahora, estos relatos de *Los nombres propios* y *Buenas noches luciérnagas*, hablan de lo cultural y lo político como crisis: el viaje es un acto de depuración de la voz de este narrador, pero paradójicamente, hablar se transforma en una crisis del presente ya sea por el lugar donde habita en ese momento o porque desde ese lugar ve a Chile como un desastre.

Si se sintetiza lo anterior, se puede ver que el pícaro tiene un antes y un después: el paso de Adrián a Héctor, de niño a poeta, de estudiantes de la P.U.C: “la universidad fue un trámite de aprobar los exámenes y listo, pero mi corazón estaba en Balma-ceda 1215. La poesía me salvó la vida. Me sacó de la miseria más absoluta, de la pena más grande, del anonimato más desolador” (*Buenas noches...* 62) a tallerista; de la timidez a la euforia, de niño de barrio a un viajero, de la correcta conducta a devaneos excesivos, de la escritura inicial como poeta a la performance de la

vida; ese traspaso es un *shock* como plantea Gómez Yebra (1988): “es el momento crucial en la vida de todo pícaro, supone no sólo un despertar de la vida adulta, con un paulatino abandono de la fantasía infantil sino algo mucho más importante: el surgimiento de la malicia, la amargura y la aparición del rencor contra un individuo o contra un grupo social” (*Buenas noches...* 179). Concretamente, este narrador relatará en varias ocasiones de ambos libros, su voz vital, la biográfica y la de los actos no instalados en la reducción de la escritura, se transformará en poesía: es el faro descentrado que dará un destino a su voz. El relato de la vida en la escritura: “Recordar lo hermoso de que la vida le copió al arte y no al revés” (*Buenas noches...* 11) o “Ese de hacer lo mismo que ahora/ordenar y pensar mi vida como un personaje una novela/ pero desde que comencé a escribir hasta que me fui a México” (*Los nombres...* 246).

2. Tejido discursivo: cuerpo expuesto, política del texto y heteroglosia del yo

Se ha intentado encontrar algunos atisbos de la enunciación de este narrador, el cual construye relatos muchas veces como pícaro. Desde lo discursivo, ambos libros de Héctor Hernández, se entenderá a la escritura como un *organon* corporal: el yo (voz) que habla –y que a veces no está y que a veces son muchas voces, un cuerpo rizomático– transmite hechos en donde se instala la vida y luego la escritura. Esto último es importante para la lectura que aquí se propone; la de instalar la vida antes que la palabra, es una propuesta teórica: ir contra el inmanentismo. La vida es un dispositivo que se traduce en escritura, pero a su vez muestra las limitantes del propio acto de escribir: no puede sostener la carga vital, se desvanece en las palabras. Solo construye opacidades de la vida. Aun menos, si se ha de notar la estrategia evidente de estos textos, cruza el afuera (autor) con el adentro (narrador) que es lo mismo –y que es cruzado con otras múltiples voces al interior y en el exterior de los libros– y que son otros también

(heteroglosia). Dicho esto, la escritura es un cuerpo que va detrás de la vida, tratando de asirla. Como lo plantea Barthes:

Somos todos seres interpretables, pero del poder de interpretación no somos nosotros quienes disponemos, siempre es el otro (...) la escritura es la mano, por lo tanto, es el cuerpo: sus pulsiones, sus controles, sus ritmos, su peso, sus deslizamientos, sus complicaciones, sus huidas, en resumen, no el *alma* (poco importa la grafología) sino el sujeto lastrado por su deseo y su inconsciente (166-167).

El cuerpo es la vida *lastrada* en la escritura, pero no es *la* vida. Barthes, consciente de esto, propone esta idea de cuerpo: algo en movimiento que se abre en una corporeidad textual, un algo decible de los atisbos o estímulos de algo mayor, la vida del propio sujeto. Entonces, estos dos libros de Héctor Hernández son cuerpos –y el tercero por venir– es un solo cuerpo. En definitiva, estos discursos son *cuerpos expuestos* de los guiños que la vida del propio Héctor Hernández le va señalando como asuntos importantes de transformarse en la red escritural. Quién narra, quién recibe la acción narrada, Epafrodito. Es el *cuerpo expuesto* y abierto de Epafrodito, que es una conciencia más de Héctor Hernández y el narrador y los otros discursos incorporados en los textos. Epafrodito se expone y se esconde como cuerpo discursivo para hablar por él y por otros. Lo uno es lo otro y viceversa, visible e invisible. Inclusive es más presente cuando está ausente, entonces el *cuerpo expuesto* es el rescate de Epafrodito en escritura. Es lo que, sugerentemente, propone Bajtín (2012) con respecto a la voz, en especial desde la palabra refractada, la heteroglosia: la escritura es la extensión orgánica (corporal) del sujeto. Una cita de *Buenas noches luciérnagas* que sintetiza lo antes dicho, el cuerpo muerto habla, es un discurso que teje los relatos de la voz y voces varias. “Dios no escribe”, la abstracción no logra el discurso, no es un *cuerpo expuesto*: “La poesía es un arte mortal, es decir, solo escribe el que muere. Dios no escribe, ninguno de ellos ha escrito nunca. El otro día pensaba y ciertamente no dejaba de atormentarme la idea de que cada vez que uno lee a un poeta

muerto, aquel regresa a este mundo y no puede avanzar en su viaje cuántico” (39). Planteado lo anterior, el discurso de estos dos libros, desde la voz enunciada en relatos que dan origen al *cuero expuesto*, presentará dos temas: política del texto y la imagen de Epafrodito.

Política del texto: este discurso compuesto de muchos relatos, *Ay de mí* de *Buenas noches luciérnagas*, expone sentidos sobre la teoría literaria. Su denominación de *política del texto* refiere a las perspectivas teóricas de la poesía vinculada con la función y finalidad de ésta, acuñando en la misma línea la figura del poeta. Esto permite algunas perspectivas –una suerte de declaración de principios– de ambos libros. Esto es herencia de la literatura moderna, el Quijote mediante: la obra muestra su propio proceso de creación. Estos relatos *Ay de mí* apelan a un alguien, “Como te decía antes” (*Buenas noches...* 305), es un diálogo refractario, un espejo. Ese tú es un elemento pasivo: es como si fuera una entrevista, pero el yo que narra agota el relato en sí mismo, el tú es un pivote imaginario para que el narrador exponga sus conjeturas: “Incluso, mi propio libro tiene como un eje la sección *Ay de mí* que son entrevistas que me hicieron entre el 2002 y el 2014. Desde esa fecha no quise dar ninguna más” (*Buenas noches...* 393). De todos los relatos *Ay de mí*, se ocupará el de la página 305: representa y sintetiza la *política del texto* que se quiere analizar. Esto se revisará en cuatro puntos:

Hacer libros no compromete el de hacer tema: “no tengo o no reconozco temas en mi escritura, no soy dueño de una sola voz, quiero que cada uno de mis libros sea antagónicamente distinto uno del otro” (*Buenas noches...* 305). Este punto es importante que se verá más adelante con la *heteroglosia del otro*. Es importante plantear la simetría entre la voz del relato (pícaro, teórico, esteta, político, disidente sexual, hijo, pareja y amigo) y lo que enuncia. En esa relación no hay un control de lo que se dice. Más allá de la explicación teórica-enunciativa de la historia del narrador (pre-moderno comunitario; moderno fragmentario y posmoderno rizomático), lo que expresa el propio narrador la simetría de control entre la voz y lo temático, se sustenta entre

el miedo y la experimentación: el miedo es político ligado a lo acomodaticio. Es una literatura que opta por los privilegios y por temas pasatistas:

“Muchos autores escriben con miedo, y cuando digo miedo, me refiero no solo al no atreverse a la experimentación, la inquietud y a la duda que hay en el gesto escritural, sino que también al miedo a la desaprobación crítica de sus obras, que en términos consecutivos sería también una desaprobación del mercado, tanto el cultural como el económico (...) Ese miedo se esconde nuevamente lo moral, porque se teme lo malo, pero se ansía lo bueno y en literatura justamente ese espacio fue devastado por la ficción y la escritura de ficción que es también la crítica literaria. El crítico es un autor que deviene muchas veces personaje, su lugar es crear una obra donde también él esté, donde también se deconstruya, se pliegue. La prueba hoy es qué críticos de los que conocemos podría reunir en un libro su trabajo y eso ser una obra literaria con algún interés. Muy pocos. (*Buenas noches...* 131).

No hay poetas locos, el deseo es querer “lectores enloquecidos”: este punto plantea aspectos sobre la teoría de la recepción. No solo es parte del proceso de la construcción del texto literario (Barthes y Eco), sino además debe tener la condición de “enloquecidos”: para que existan este tipo de lectores se requiere de un paradigma distinto a la realidad actual; va desde los resortes educacionales a los modelos culturales. “Enloquecidos” como condición receptora es simétrica a la política del texto propuesto por el autor: la poesía es una acción humana que tiene de suyo la desobediencia. Esto es la unión entre productor y receptor desde lo delirante: “Más que poetas locos quiero a lectores enloquecidos. Me gusta imaginármelos. Creo que es nuestro aporte: romper con los modos de lectura condicionada, mediocre y acomplejada que crean las transnacionales y la literatura basura, que es toda la literatura pensada como literatura” (*Buenas noches...* 306).

Quiebre de las categorías de los géneros literarios: “El lenguaje, la escritura y los libros están vivos, la literatura, no” (*Buenas noches...* 306). La noción de literatura contada desde su

historicidad y estudio ha estado entendida como un compendio de géneros, deviene en archivo de materiales destinados a su institucionalidad. La escritura es cuerpo (Barthes): extiende las pulsiones vitales del escritor que, consciente de sus límites, intenta descomponer su posibilidad escritural, vivificando sus deseos. Antes se ha hablado del *cuerpo expuesto* en los libros de Héctor Hernández: las desobediencias del deseo y del delirio no pueden ser asidos por la literatura y si lo hacen, la buena crítica sabe que es un catálogo archivador; pero el pulso, el *cuerpo expuesto*, respondería a una ampliación de la obra. Esto va de la mano con la finalidad de la poesía como amplificación de la creatividad, “desembarcan en la vida cotidiana la vida misma” (*Buenas noches...* 306). La literatura es el archivo que encasilla lo leíble. El horizonte de la recepción se centra en el estatuto de lo comprensivo. Similar es la imagen de lo pulcro de la estilística. Esto es, la correlación entre la producción y recepción de la literatura: ejercicio humano que coapta el ímpetu vital en algo decible, limitante. En cambio, el *cuerpo expuesto* disloca al receptor desde un productor que escribe sin miedo: “Nunca me di cuenta que era mucho [*lo que escribía*] hasta que vi cómo los libros de poesía “normales” no sobrepasan las sesenta o setenta páginas y me hastió escuchar el mandamiento de que hay que corregir, cortar, suprimir, eliminar, borrar, sintetizar, sajar, talar, podar, amputar, exterminar y así una interminable familia semántica del miedo” (*Buenas noches...* 81).

Función de la poesía: “Yo creo en la creatividad siempre de abajo hacia arriba, es parte de todos los seres humanos, niños, ancianos, campesinos, indígenas, etc. Es su herramienta del día a día para sobrevivir” (*Buenas noches...*305). Este es el centro de la política del texto: la poesía es comunitaria y su herramienta más sensata es la creatividad, responde al sentido humano. Una amalgama en movimiento que se va construyendo y proponiendo un aprendizaje de todos. El acto creativo es una acción epistemológica, estética, política, ética y metafísica. Incluye toda acción humana. La poesía es un reconocimiento a la creatividad, este es su sentido político y la creatividad es un acto que une lo

social. Dicha unión se podría relacionar con otro ámbito similar en su finalidad. Gabriel Salazar (2017), desde la historia social, ha estudiado lo histórico desde el presente. Sujetos vivos que crean un sentido deliberante en la toma de decisiones. Este es el nuevo sujeto social, aquel que se expresa soberanamente en la historia chilena, acción truncada hace doscientos años desde Diego Portales hasta hoy. Deliberar soberanamente es un acto colectivo que cruzan las necesidades locales: la política como creatividad colectiva y construye discursos, acciones y teoría. Salazar propone muchas cosas actuales y expone a dos personajes importantes que modelaron esta forma de acción colectiva, Luis Emilio Recabarren y Clotario Blest. El actor social al igual que el o la poeta *construye desde abajo*: se nutre en ese lugar. El poema y la acción social piensan su presente histórico: es la vida colectiva, s sangre. Lo común, de abajo hacia arriba, se sobrepone al yo poético:

...[*la vida social*] sobre la cual se deciden y promulgan decretos, las leyes, la acción represiva o primitiva y los sagaces discursos de la gobernabilidad. Así, en la epistemología de la ciencia y la gran política, la vida social termina a menudo convertida en un ideológico y por tanto maleable *objeto de poder*, ciertamente, que ser *sujeto histórico* (*Buenas noches...* 81).

El sujeto social crea un espesor histórico, desde abajo, el germen de la creatividad. La cita de Salazar dialoga perfectamente con esta cita de Héctor Hernández. La función social es la función de la poesía, la creatividad es colectiva, fuera del poder, el ímpetu es desde abajo: “La poesía es nuestro algo, nuestra conciencia. Por eso la poesía es peligrosa porque cada día que pasa la va agrandando, la va haciendo más colectiva, cooperativa. Las obras que han creado estos conflictos recién pueden leerse el día de hoy en su complejidad y belleza. Creo que a la conciencia que se apunta no es más que la conciencia creativa que siempre estuvo allí, sólo que el sistema y el Estado hicieron lo posible por anularla, invisibilizarla y negarla (...) La creatividad es lo que hace al ser humano capaz de superar conflictos. Me lo imagino como un momento colectivo, no de una persona, de un yo, sino

de muchas operaciones colectivas que alguien va a poder visualizar" (*Buenas noches...* 320-321).

3. Imagen de Epafrodito: heteroglosia del otro

La heteroglosia es una estratificación discursiva: es la suma de lenguajes sociales de una época, expresado en la novela, es el *Gran Diálogo* que Bajtín (2012) plantea en su estudio sobre la teoría de la novela. En la heteroglosia, como fenómeno discursivo, se convocan muchos elementos: palabra bivocal, palabra ajena, dialogismo y la palabra refractaria. Es el *umbral* a la polifonía que cierra con la noción de *Idea*. Entonces, sumando y restando, la heteroglosia es la articulación de múltiples palabras (*voces, conciencias*). Es el grado máximo de experimentación de la novela y del proyecto narrativo de un autor. Esta experimentación de voces es el antecedente a la *Gran Orquesta* polifónica, la heteroglosia es el *Gran Diálogo*.

En los libros de este corpus, la heteroglosia tiene una particularidad. Ya dicho como están contruidos: cruce de formatos escriturales variados, lo que crea múltiples contrapuntos discursivos. Esta heteroglosia presenta un contraste y refracción de discursos en otro múltiple. En especial, en el capítulo *Athenosfera* del libro *Los nombres propios*: es un discurso hecho de recuerdos, es el *acordarse de uno mismo* desde otro, específicamente desde las relaciones amorosas. Ese *uno mismo* es un personaje que deambula en los dos libros, *Epafrodito*. Figura bíblica y mensajero de la iglesia, estuvo en directa relación con Pablo, en donde expuso su vida como mensajero, reconociéndole entre varias funciones casi santas la capacidad de aunador de la comunidad cristiana, un valeroso servidor de Cristo (Filipenses 2:28-29; 1 Corintios 16: 15-18). En *Buenas noches luciérnagas* aparece en la dedicatoria; "A ti, Epafrodito, que amas la poesía, ante todo, y por medio de ti a los que quieran igualmente conocer nuestro futuro" (7). Epafrodito es el dispositivo por donde circula toda la materia discursiva de ambos libros: aún la multiplicidad de

voces, desde las enunciaciones del pícaro hasta las notas de prensa. Epafrodito es la heteroglosia de todos los relatos de estos libros y construyen un discurso múltiple que se pivotea en otro: de Héctor Hernández a Epafrodito, de Adrián a Héctor, de Epafrodito a los nombres insertos en notas y artículos, de los poemas a los dibujos y más. Hace refracciones de otro en un tú y ese tú pasa a ser un yo y ese yo son muchas voces. Pura heteroglosia en un pivote. Al igual que el pícaro, Epafrodito diseña los materiales del presente, los pivotea en él (los aúna) para ser leídos en el futuro: es un testimonio que se permea en la recepción futura. El pícaro habla en el presente, testimoniando el futuro. Ambos necesitan del mañana para escribir el presente. El otro está en el receptor futuro, el presente (y el pasado), es el tejido que se mueve para seguir extendiéndose en el mañana.

Como se dijo anteriormente, el ejemplo más notorio está en el capítulo Athenosfera. Cada texto: *A, N, G, R, R, Y, S, A, CH* y *H*, todas iniciales de las personas que tuvieron una relación con el narrador. Son galerías de ejemplos para lo antes dicho. Exceden, en el conjunto de los dos libros, la bivocalidad, lo refractario y el dialogismo. Se sabe que el otro narrado es Héctor Hernández, pero también se hace testigos de otros Héctor (s) Hernández (s): Adrián, voces insertas, entre otros Epafroditos siendo otros. Un juego eterno en el presente, el futuro es otro que pasa a ser parte de ese presente: coordina y se disloca en el presente narrativo.

La literatura archiva todos en los libros. La escritura –especialmente, como la que aquí se está analizando– resuelve su lectura en el otro: el lector (fenómeno que ya inauguraron los vanguardistas), el autor y las perspectivas políticas y estéticas. El material depositado en estos libros, se hacen parte del afuera –y en el futuro– como otro discurso más. El afuera (crítica, lectores, etc.) articula un cierre (territorializa) y una apertura (desterritorializa) en donde se experimentan y cruzan otros discursos, abriéndose y cerrándose. Es la heteroglosia dentro y fuera del texto.

4. Espesor textual: memoria mnemotécnica y lo experimental

Desde las enunciaciones del pícaro al inicio de la vida personal y de la literatura, dan origen a los discursos como el *cuervo expuesto* y la imagen de Epafrodito, concluyen en espesor textual que cierra este trabajo.

Para este fin, como textos en estos libros se verán desde la memoria mnemotécnica y lo experimental.

-Memoria Mnemotécnica: lo mnemotécnico es lo asociativo de recuerdos de datos. Es un cruce técnico de la información: cruza lo enciclopédico y lo archivístico. Para unir la memoria en esta operación, los datos dependen de su instalación discursiva. Es el cómo se usan los datos, lo mnemotécnico depende de cómo se leen o se reciben la información. Este tipo de memoria es una perspectiva multicodificada. Es lo expuesto antes como política del texto y la heteroglosia del otro. *Buenas noches luciérnagas* y *Los nombres propios* son libros que tienen una membrana textual que funciona al interior como un modo de construcción de imágenes del mundo: literatura/escritura, heteronormatividad/perspectiva de género, consumo cultural/desobediencia cultural, poesía burguesa/poesía crítica, Adrián/Héctor, yo escritural/ellos y nosotros receptores, yo recetor/ ellos y nosotros productores, la voz unívoca/la voz de Epafrodito, entre otras posibilidades. El modo de construcción de este tejido es lo mnemotécnico: usa un repertorio amplio de información y se van transfiriendo ambiguamente (Taylor). A nivel textual, existe un archivo de datos (biográficos y culturales), pero depende de su *repertorio* (es el modo de cómo se presenta en el libro), de su intencionalidad. Va a depender de su transferencia, que, al ser ambigua, se va multicodificando en muchas voces desterritorializadas. Esta ambigüedad, es cómo se transmite la información la información y un saber. A modo de ejemplo: el apartado *Anexo* (*Buenas noches...* 416-417) expone un inventario de datos. Al leer este libro y *Los nombres propios*, la relación de las palabras y las cosas funciona entre la memoria mnemotécnica y no el uso de datos (una diferencia de enunciación de datos entre un bot y un buen escritor).

Esta memoria es ambigua, esto es, una construcción colectiva (múltiples voces) desde una autoría que se va desapareciendo. La memoria, en estos libros, funciona como una imaginación de una colectividad: los datos solo justifican los relatos. La imaginación, asociada a la creatividad, es un pulso que nos identifica. La literatura archiva, la escritura es la imaginación en donde el nosotros se reconoce, no es excluyente. La memoria, desde ese lugar, es una labor comunitaria. Lo multicodificado, depende de la memoria, su imaginación. Estos textos fluyen desde ese espacio/tiempo comunitario, en donde todos nos reconocemos:

No sé quién permanece y quien ya no existe en este libro. No sé cómo se hace para olvidar. Lo único que puedo pensar ahora que el sol cae es que todos caemos con él. No hay más horizonte que las líneas de la mano. Cada uno de los recuerdos cabe en ella. Escribirlos es el destino. El mar sigue rompiendo contra las olas. Las fotografías no dejan de perder su color. Alguien toma entre sus manos un libro que no existe: este (*Los nombres...* 272).

Tomando otra perspectiva explicativa para lo antes citado, Gabriel Salazar, distingue la diferencia entre memoria del sistema y memoria popular; atingente al afuera (heteroglosia del otro, por ejemplo, la memoria mnemotécnica y el *cuero expuesto*) versus el dato del archivo y lo biográfico como agotamiento del sujeto: La memoria del sistema es, sobre todo, una bóveda de archivos escritos. Y lo escrito es, en lo esencial y lo material, tiempo pretérito. Un registro inerte de lo que *fue* vida (...) La memoria popular, en cambio, que es memoria de vida, vive de una vez todos los tiempos de la historicidad. Es por eso, una memoria *móvil*, en transformación constante, donde lo pretérito *revive* y vuelca su oleaje, una y otra vez, sobre el futuro, y donde este se resuelve y resignifica lo pasado (...) en tanto vida en movimiento, exige como principio de verdad la *creatividad* y *producción de vida* que es propia de la subjetividad" (Salazar 87).

Lo experimental: la noción de *diferencia* de Deleuze. Es una representación del deseo: es el carácter de la subjetividad que

atraviesa toda identidad, el habitar el mundo, con la otredad. Es una relación política y desde ahí se construye el sujeto y lo colectivo, fracturando la fosilización de la noción de ser: “En suma, se trata de hacer correr un poco de la sangre de Dionisio en las venas orgánicas de Apolo (...) Lo que se descubre es tan sólo un *fundamento* que relaciona el exceso y la falta de la diferencia con lo idéntico, con lo semejante, lo análogo, lo opuesto, es decir, en razón suficiente que ya no deja escapar nada” (*Buenas noches...* 11). Este punto le da un espesor a la textualidad en estos libros: la vida no está en la obra. Lo contrario es la repetición: la naturaleza de la escritura es la copia de la naturaleza del escritor. La diferencia, demuestra un pliegue. La literatura es la repetición de palabras de vida personas: es un “cementerio del futuro”, una palabra muerta e inerte en el mañana. La diferencia refracta la vida con la obra y nace desde la memoria viva (mnemotécnica), por lo tanto, la escritura (la diferencia) es la subjetividad individual que en el resorte del acto de escribir (heteroglosia del otro) fisura su propia escritura, traspasándose a otras subjetividades: lo colectivo es la diferencia de una repetición de un yo en otro yo o de un yo con un tú, en definitiva, la repetición es la cláusula biográfica; la diferencia es el traspaso del individuo en un nosotros: “Sabemos que todo es personal, pero no se trata de la historia de uno, sino la reconstitución de lo que hicimos sin querer, sin saber, sin desear, sin necesitar siquiera, es decir, por el mero hecho de dejarse llevar por algo más grande que nosotros, que de tan grande no alcanzamos a vislumbrar, ni ahora, ni mucho menos a los 19 años, como son los tuyos, como fueron los míos” (*Buenas noches...* 11).

La diferencia, en este caso, es la experimentación de la escritura: la noción del sujeto a lo social. El pulso del enunciado desde la diferencia es el pulso de lo experimental en el espesor textual.

Todo lo dicho en este trabajo ha buscado explicar la siguiente paradoja en estos dos libros, presente también en gran parte de la escritura de Héctor Hernández: mostrar al otro de forma múltiple (flujo de la escritura) (Rojas Canouet 2014), heteroglosia,

cuerpo expuesto, memoria mnemotécnica, Epafrodito y la figura del pícaro es un suplemento (Derrida) a la inanidad subjetiva (incomodidad ontológica) y a la abisal melancolía de la soledad del sujeto que escribe.

* * *

Obras citadas

- Bajtín, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievski*, México: F.C.E., 2012.
- Barthes, Roland. *El grano de la voz*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- Deleuze, Giles. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu, 2017.
- Gómez Yedra, Antonio. *El niño. Pícaro literario de los siglos de oro*. Barcelona: Anthropos, 1988.
- Hernández, Héctor. *Buenas noches luciérnagas*. Santiago: R.I.L., 2017
- , *Los nombres propios*. Santiago: R.I.L., 2018.
- Rojas Canouet, Gonzalo. "La nueva palabra en su lugar: flujos e intentos profanatorios, el devenir ficcional", *Alpha* N° 39, Osorno, dic. 2014.
- Salazar, Gabriel. *La historia desde abajo y desde adentro*. Santiago: Taurus, 2017
- Taylor, Diana. *El archivo y el repertorio: la memoria cultural performática en las Américas*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017.