



"LANGUAGE IS À VIRUS": TENDENCIAS DE LA POESÍA SONORA ACTUAL

Author: Martín Bakero Carrasco, Felipe Cussen & Rachel Robinson

Source: *English Studies in Latin America*, No. 24 (January 2023)

ISSN: 0719-9139

Published by: Facultad de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-Non Commercial-No Derivs 3.0 Unported License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/> or send a letter to Creative Commons, 444 Castro Street, Suite 900, Mountain View, California, 94041, USA.

Your use of this work indicates your acceptance of these terms.





“Language is à virus”: tendencias de la poesía sonora actual¹

Martin Bakero Carrasco², Felipe Cussen³ & Rachel Robinson⁴

RESUMEN

En este artículo se da cuenta del ciclo “Language is à virus”, curado por Martin Bakero y Felipe Cussen, que reunió a través de la plataforma Zoom a diversos poetas, artistas y músicos internacionales vinculados a la poesía sonora entre abril de 2020 y abril de 2021. En las 52 reuniones que conformaron este ciclo, se presentaron y comentaron variados trabajos, que dieron pie a distintas reflexiones que aquí han sido resumidas y analizadas, que permiten acceder a una mirada amplia y transversal de la poesía sonora actual.

PALABRAS CLAVE: Poesía sonora, poesía experimental, poesía y tecnología, improvisación, pandemia

ABSTRACT

This article gives an account of the cycle “Language is à virus”, curated by Martin Bakero and Felipe Cussen, which brought together various international poets, artists and musicians linked to sound poetry through the Zoom platform between April 2020 and April of 2021. In the 52 meetings that made up this cycle, various works were presented and commented on, which gave rise to different reflections that have been summarized and analyzed here, which allow access to a broad and transversal view of current sound poetry.

KEY WORDS: Sound poetry, experimental poetry, poetry and technology, improvisation, pandemic

1 Este artículo forma parte del proyecto “Tendencias de la poesía sonora chilena actual” (Folio 598810) del Fondo de la Música, Línea Investigación y Registro de la Música Nacional, Investigación, Publicación y Difusión (Fondo de Emergencia 2021).

2 Martín Bakero Carrasco es doctor en Psicopatología, Medicina y Sicoanálisis por la Universidad París-VII, y tiene un Diploma en Composición de Música Electroacústica del Conservatorio Municipal de París. Actualmente es investigador del C.R.P.M.S. de la Universidad de París Cité, del EPS de Ville Evrard y del IME Alternance, Perce-Neige.

3 Felipe Cussen es doctor en Humanidades por la Universidad Pompeu Fabra y profesor titular del Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago de Chile. Recientemente publicó *La oficina de la nada. Poéticas negativas contemporáneas* (Siruela, 2022).

4 Rachel Robinson es doctora en Lenguas Modernas de la Universidad de Oxford, y es becaria de investigación postdoctoral Alexander Von Humboldt en la Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Sus intereses de investigación incluyen la poesía visual y experimental de los siglos XX y XXI en América Latina, los nuevos materialismos y las estéticas relacionales.

Introducción

A través de este artículo queremos presentar y analizar una particular experiencia desarrollada durante el primer período de la pandemia por COVID-19: el ciclo de conversaciones y performances en torno a la poesía sonora “Language is à virus”. Este ciclo, creado y curado por los poetas y académicos chilenos Martín Bakero y Felipe Cussen, se desarrolló a través de 52 sesiones (una por semana, desde el 23 de abril de 2020 al 14 de abril de 2021) a través de la plataforma Zoom. Participaron regularmente poetas, artistas y músicos de países como Chile, Francia, Inglaterra, Gales, España, Cataluña, Alemania, Austria, Eslovaquia, Finlandia, Estados Unidos, México, Uruguay y Argentina.¹ El formato, de duración variable, consistía en la presentación del trabajo de un artista o grupo, una discusión entre los asistentes y, casi siempre, una improvisación colectiva. Todos los capítulos fueron publicados a través de un canal de Youtube. Dada la gran cantidad y variedad de participantes, así como la posibilidad inédita de desarrollar una conversación continua entre practicantes de la poesía sonora y zonas afines (poesía visual, performance, música, artes visuales, traducción, etc.), consideramos que este material resultaba muy relevante para comprender las principales reflexiones que existen hoy en este campo a nivel internacional. Con este fin, un equipo conformado por Bakero y Cussen más la participación de la académica Rachel Robinson, llevó a cabo una investigación gracias al Fondo de la Música en Chile, que nos ha permitido trazar este panorama.

Antecedentes

El concepto de poesía sonora, como cualquier otro vinculado a la poesía experimental en general (poesía visual, poesía electrónica, videopoesía, etc.), suele implicar varios equívocos: por una parte podría decirse que, en rigor, cualquier texto poético que pueda ser leído en voz alta es

1 Compartimos aquí las páginas web de algunos participantes de este ciclo: Zoë Skoulding: <https://www.zoeskoulding.co.uk>; Jörg Piringer: <https://joerg.piringer.net>; Joachim Montessuis: <http://www.autopoiese.org>; Gerard Altaió: <https://altaio.net>; Miriam Reyes: <http://miriamreyes.com>; Dirk Huelstrunk: <https://www.dirkhuelstrunk.de>; Eduard Escoffet: <http://propost.org/escoffet/>; Gregorio Fontén: <https://sites.google.com/view/gregoriofonten>; Heike Fiedler: <https://heikefiedler.ch>; Martín Gubbins: <https://martin-gubbins.cl>; Carlos Cociña: <https://www.poesiacero.cl>; Adrian Fisher & Luna Montenegro: <https://www.mmmmm.org.uk>; Zuzana Husárová: <https://husarova.net>; Thomas Havlik: <https://www.thomashavlik.com>; Rhys Trimble: <https://www.rhystrimble.com>; Rocío Cerón: <https://www.rocioceron.com>; Orquesta de Poetas: <https://orquestadepoetas.cl>; Maja Jantar: <https://majajantar.wordpress.com>; Eugenio Tisselli: <http://motorhueso.net>; Martín Bakero: <http://therapoetics.org>; Felipe Cussen: <https://www.felipecussen.net>. Podemos agregar además algunos proyectos colectivos y editoriales vinculados a los participantes: Festival PM: <https://festival-poesiaymusica.cl>; Sonhoras: <https://www.sonhoras.org>; Pamenar Press: <https://www.pamenarpress.com>; Crater Press: <http://www.craterpress.co.uk>; Buh Records: <https://buhrecords.bandcamp.com>; Veer Books: <https://www.veerbooks.com>; Erratum: <https://erratum.org>; Voxxx: <https://www.voxxx.xyz>.

evidentemente sonoro, y por otra, muchas de las obras calificadas como poesía sonora no contienen palabras inteligibles, por lo que las expectativas de interpretar un contenido semántico ceden a una experiencia puramente sonora y, por ellos, muchas veces son consideradas más cercanas al ruidismo y la música experimental. Por ese motivo, preferimos acogernos a la definición más básica y abarcadora de Dick Higgins: “poetry in which the sound is the focus, more than any other aspect of the work” (40).² Desde esa perspectiva se pueden englobar varias tradiciones y prácticas en este campo: cantos rituales basados en la repetición, ejercicios de combinatoria, juegos poéticos que tienden al sinsentido, glosolalia, y, como es más evidente desde el dadaísmo y el futurismo ruso e italiano, la poesía fonética. También es posible sumar posteriormente los trabajos de Henri Chopin, que incorporan las grabaciones y la manipulación del sonido como campo de operaciones (con prescindencia del soporte impreso), lo que abre el camino a las numerosas creaciones basadas en tecnologías análogas (cintas) y digitales (softwares de edición de sonido).

En la historia de la poesía chilena es posible encontrar varios antecedentes relevantes de todas estas líneas. Podemos considerar, por una parte, la fractura lingüística en *Altazor* de Vicente Huidobro (1931), los neologismos y fusión de palabras en la poesía joven de Eduardo Anguita y *Las ferreterías del cielo* de Arturo Alcayaga (1955), así como las performances de Cecilia Vicuña y los cantos de Lorenzo Aillapán, el hombre pájaro, que nos retrotraen a una dimensión originaria del lenguaje. Muchas de estas manifestaciones, sin embargo, han circulado de manera aislada, por lo que resulta difícil hablar de un movimiento más masivo durante el siglo XX. El desarrollo más fuerte ocurre a partir de la fundación del Foro de Escritores en 2003, grupo inspirado en el Writers Forum dirigido por Bob Cobbing en Londres. Su principal animador ha sido el poeta Martín Gubbins, pero en él han participado activamente la artista Anamaría Briede, el poeta Andrés Anwandter, el poeta y compositor Gregorio Fontén, la performer Luna Montenegro, el artista sonoro Rainer Krause, además de Martín Bakero y Felipe Cussen, entre muchos otros. Este grupo funcionó en sus primeros años como un taller en el que participaron numerosos artistas, poetas y músicos, además de muchos visitantes internacionales, y dio pie a varias publicaciones, entre ellas la *Iera Antología de Poesía Sonora Chilena*, compilada por Gregorio Fontén.

² Para más definiciones, ver también Cussen (“Quise grabar un disco de poesía sonora, pero me salió música electrónica”).

Otro evento muy relevante ha sido el Festival de Poesía y Música PM, organizado por los músicos y poetas Gonzalo Henríquez y Federico Eisner junto a Martín Gubbins. Se han realizado ya 5 ediciones de este Festival (en 2014, 2016, 2018, 2021 y 2022), en los que ha confluído una cantidad creciente de proyectos de carácter intermedial, ya sean grupos musicales, voz a capella o un computador, y otras prácticas que incorporan el teatro, la danza y la improvisación sonora. Han creado, además, el sello Discos PM, en el que se han publicado, por ejemplo, las performances de Raúl Zurita + González y los Asistentes, Cecilia Vicuña + José Pérez de Arce, y los discos de Marcela Parra y la Orquesta de Poetas.

Ciertamente, el trabajo del Foro de Escritores excede la poesía sonora, pues ha abarcado la poesía visual, la performance y otras áreas. Del mismo modo, una parte importante de lo que se ha presentado en el Festival PM podría calificarse más bien de canción, o de lectura poética acompañada por música, y no necesariamente poesía sonora. Sería un error, sin embargo, perder demasiado tiempo en categorizaciones estrictas porque esto implicaría traicionar el espíritu que han tenido estos proyectos, entendidos siempre como una expansión de la poesía hacia otras disciplinas, aunque se corra el riesgo de que, en el camino, se produzcan resultados que están fuera de lo que usualmente se entiende por poesía.

Es preciso agregar, además, una condición específica del circuito de la poesía sonora y experimental en general: su carácter colaborativo y su intensa circulación a través de redes internacionales. Esto se debe, por una parte, a ciertas formas de funcionamiento provenientes de los movimientos de los años '60 y '70, como la poesía concreta o el arte postal, que apostaban a una vinculación más allá de los límites nacionales e institucionales y los circuitos comerciales. Pero también influye el rol secundario del contenido semántico en este tipo de prácticas, que hace irrelevante conocer o no el idioma de expresión original de tal o cual artista, pues el foco muchas veces está puesto en su textura sonora o su dimensión performativa. En las últimas décadas, gracias a la residencia de varios poetas del Foro de Escritores en diversos países (Martín Bakero en Francia, Andrés Anwandter, Gregorio Fontén y Martín Gubbins en Inglaterra, Anamaría Briede en Alemania, Felipe Cussen en Cataluña, por nombrar algunos) y el desarrollo de una serie de festivales

en Europa y Latinoamérica (como Enclave en México y PM en Chile), estas redes se han ampliado y potenciado. Esta característica es notoria si se compara, por ejemplo, con la circulación que tienen los autores chilenos en el ámbito de la novela o la poesía más tradicional, que se da principalmente en países de habla hispana, y solo trasciende a otros contextos en la medida en que se publiquen traducciones de sus obras.

Cuando, a partir de la idea de Martín Bakero y la colaboración desde el comienzo de Felipe Cussen, se inició el ciclo “Language is à virus”, ya existía una red de al menos veinte o treinta de sus contactos directos que rápidamente se fue extendiendo a partir de invitaciones a otros posibles interesados en participar. La plataforma de organización fue a través de un grupo de Whatsapp que alcanzó a sumar cerca de un centenar de personas, lo que permitía no sólo avisar las sesiones semanales, sino también compartir novedades, publicaciones y convocatorias. La asistencia a las distintas sesiones fue bastante variable, desde 5 a 30 personas, aproximadamente. Si bien había una cierta cercanía generacional (entre los treintas y cincuentas, en su mayoría), como ya se señaló, proveníamos de distintos países y trayectorias, y nuestra relación con la poesía sonora también era diversa: ya sea como el centro del trabajo artístico, como una extensión (secundaria) de una trayectoria más vinculada a la literatura, las artes o la música, desde una perspectiva académica, etc. Por lo mismo, además, los puntos de referencia eran muy divergentes y en varias ocasiones debíamos anotar los nombres de poetas o artistas que escuchábamos por primera vez.

Una de las primeras decisiones prácticas fue la elección del idioma para estas reuniones, y en casi todas las ocasiones se privilegió el inglés, por ser el segundo idioma de la mayoría de los participantes, y que también provocó, por cierto, varios momentos de dudas y confusiones en nuestra comunicación. Otra decisión fue mantener un mismo día (miércoles) y hora de la semana (noche para Europa y tarde para Latinoamérica) para darle regularidad a las reuniones: tal como señaló en varias ocasiones Bakero, queríamos que funcionara como la reunión semanal de un grupo de amigos en un bar, a la que uno asiste sabiendo más o menos con quiénes se encontrará. Ese carácter suelto y flexible (muchos se sumaban más tarde, otros se retiraban antes, y los grados de atención e involucramiento eran bastante oscilantes) favoreció que la extensión de cada sesión fuera,

en promedio, de dos horas, a veces casi tres. Solía ocurrir, también, que al inicio de cada reunión la dinámica era más formal (generalmente Cussen presentaba al poeta o artista invitado, y éste exponía aproximadamente una media hora) y luego la conversación se iba abriendo y desviando, para terminar en improvisaciones que a veces eran bastante extensas. Más que describir alguna en particular, intentaremos caracterizar a través de estas páginas sus condiciones recurrentes: la mayoría de las veces los poetas y artistas utilizaban sus voces o algún instrumento (desde guitarras eléctricas a cascabeles) a través de los micrófonos de sus computadores, pero también algunos ocupaban micrófonos de mejor calidad; a veces se leían textos ya escritos (en inglés o en otros idiomas) o se balbuceaban sonidos ininteligibles. Muchas veces se lograban momentos de clímax, pero por largos espacios se producían silencios no programados, apenas puntuados por sonidos sueltos que intentaban recuperar el flujo. Algunos sumaban también movimientos corporales y acercamientos bruscos a la cámara, o mostraban dibujos realizados durante la conversación. Para la mayoría, sin duda, estos gestos resultaban frustrantes, en la medida en que se perdía el carácter físico y compartido de la experiencia performativa, y se convertían en un recordatorio cruel de la imposibilidad de conectarnos físicamente. No se buscaba, obviamente, realizar una grabación profesional de estas improvisaciones, sino simplemente aprovechar la instancia de una manera más lúdica y exploratoria, dirigida más hacia nosotros mismos que a un público externo.

Aunque casi siempre los expositores provenían de nuestro propio grupo, también hubo ocasiones en que se invitó especialmente a algún invitado que no participaba de manera regular. También ocurrió que el rol de organizadores de Bakero y Cussen se fue diluyendo y hubo varias sesiones coordinadas por otros participantes regulares del ciclo. Por último, creemos que el nombre adoptado (en referencia al concepto de William Burroughs) operó no solamente como referencia a las condiciones de confinamiento que vivíamos por culpa del virus, sino también a la rápida expansión que permitió a tantas personas participar de este espacio de reunión.

Discusiones

Nos interesa a continuación dar cuenta de algunos de los ejes principales que fueron surgiendo gradualmente a través de todas las sesiones del ciclo “Language is à virus”, y que, gracias a

la continuidad de muchos de los participantes, se fueron profundizando o relacionando con nuevos temas. Como ya se señaló, no se trataba de conversaciones estructuradas, y si bien inicialmente se comentaban los trabajos o problemáticas planteados por el invitado de cada sesión, rápidamente se entrelazaban con los intereses particulares de cada uno, muchas veces divergentes. Finalmente pudimos reunir seis grandes temas, con algunos subtemas, que ahora desglosaremos como si fueran una sola conversación.³

a) ¿De qué está hecha la poesía sonora?

Una de las consideraciones recurrentes fue que, a pesar de que podría pensarse que el material principal de la poesía sonora es obviamente el sonido, estas prácticas también involucran, de manera implícita o explícita, el cuerpo en una dimensión más amplia, como el tacto o el gusto. Para Maja Jantar, las voces tocan, son ondas y por eso pueden ser contagiosas (de una manera positiva, por supuesto), Cia Rinne expresa que las respiraciones pueden considerarse como una nueva forma de hablar y Alejandra del Río asume que también el acto de la escritura implica a todo el cuerpo (1; 31; 38). Quizás el ejemplo más claro de esta intención fue la performance de danza y poesía (o “kinepoesía”) de Scott Thurston (40). Este énfasis sensorial se relaciona, a la vez, con una distancia o incluso una visión crítica respecto del uso cotidiano del lenguaje y con la predominancia de la materialidad del lenguaje por sobre el plano semántico. En esta línea son muchas las intervenciones: Julien d’Abrigeon plantea que si sólo buscamos el sentido, perderemos la vibración del lenguaje, Martín Bakero valora que el resultado de la poesía sonora es, muchas veces, “un sentido sin sentido,” y Luna Montenegro señala que en una cultura en la que pareciera haberse perdido el sentido, hablar palabras incomprensibles sí podría tener un sentido (6; 3; 48). En la misma línea, Dirk Huelstrunk valora que el no comprender puede ser menos restrictivo que el comprender (16), lo que ciertamente puede vincularse a toda una tradición de poesía sonora relacionada con el hermetismo. Felipe Cussen, por otra parte, repara en el hecho de que, por más abstracto o incomprensible que sea un poema sonoro, muchas veces tendemos a tratar de encontrar allí patrones o elementos que nos permitan organizar, aunque sea de manera precaria, algún mínimo sentido (16).

3 En esta sección referiremos las conversaciones desarrolladas dentro del ciclo “Language is à virus” indicando el número de episodio al que corresponde, y que pueden encontrarse en el listado de nuestro canal de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=i-JURzLv6KJw&list=PL8MyJgRQ1QPXc9-hMAKgImqlXEc4sYixb>. En la bibliografía también incorporamos por separado los links de cada capítulo referido. Las citas han sido traducidas por nosotros.

Es interesante que, dentro de los elementos constitutivos de la poesía sonora se deje en segundo plano, por ejemplo, la metáfora, y que se le dé una relevancia mucho mayor al silencio o la quietud (Hannah Silva 45; Gerard Altaió 8) y, en especial, a la repetición. Nia Davies la valora en la medida en que forma parte tanto de la poesía como de los rituales, que provocan una conexión especial independientemente de las creencias religiosas de cada persona, y, del mismo modo, Kinga Toth recuerda los movimientos de monjas que rezan y cantan mientras caminan (9; 5). Para Edwin Torres, el ritual es una necesidad humana básica, y el acto repetitivo puede servir también para la destrucción de lo viejo que da espacio a lo nuevo (12). En esta línea, Zoë Skoulding también considera que la repetición puede considerarse revolucionaria en la medida en que cada ciclo puede dar espacio a un quiebre respecto a lo anterior (24). Estas reflexiones, ciertamente, se vinculan a las prácticas de muchos de estos poetas y artistas que utilizan la repetición ya sea a través de la pura voz, o bien con dispositivos como el *looper*. Por el contrario, Ramuntcho Matta se declara “anti-repetición” (22).

b) Poesía sonora y tecnologías

Es constante el uso de las tecnologías digitales en la poesía sonora actual, como bien muestran muchos de los participantes en este ciclo. Lo importante, sin embargo, es que prevalece una mirada crítica respecto a su utilización, pues, como comenta Jörg Piringer, los dispositivos no garantizan *per se* una novedad en la producción poética (3). Hortense Gauthier y Kinga Toth coinciden en pensar la tecnología de manera integrada con lo humano, no como un ente distinto, pero se evita una confianza ciega en sus posibilidades (10; 5). En esa misma línea, Martín Bakero lamenta que las máquinas no pueden explorar las posibilidades del error (26). Eugenio Tisselli, un activo creador de poesía digital, también advierte del riesgo de idolatrar la tecnología, o confundirla con la magia, y critica el control industrial de programas como Flash (muy común para la creación de poesía animada, y descontinuado a partir de 2021) (43). En la sesión en que participó el colectivo chileno *Otra Sinceridad* también se discutió largamente sobre el valor de formatos análogos como el cassette, que ofrecen una condición de resistencia respecto a otros soportes de publicación (36).

Una mención aparte merece la utilización de la plataforma Zoom como forma de contacto durante nuestras sesiones. Es sabido que este medio, si bien permite múltiples conexiones desde lugares distantes, con la posibilidad de compartir imágenes, audios y videos, también implica una serie de diferencias respecto a un encuentro presencial: la calidad del sonido no es alta, la transmisión muchas veces se interrumpe debido a fallas en la conexión de internet y, además, siempre existe una latencia que, por mínima que sea, dificulta el intercambio más espontáneo y provoca numerosas superposiciones o silencios. Más allá de las continuas quejas o bromas que muchas veces surgían, el grupo de participantes tendió a asumir las particularidades de Zoom y fuimos desarrollando nuestra propia forma de colaboración y creación conjunta.

En ese sentido, el uso de esta plataforma también fue evolucionando, en la medida en que dejaba de ser una novedad o un obstáculo y en vez de echar de menos aquello que nos impedía realizar, comenzábamos a explorar sus potencialidades. Se hacía más fluida, por ejemplo, la posibilidad de compartir información con links o desarrollar conversaciones paralelas a través del chat, y también se jugaba con algunos elementos audiovisuales (algunos aplicaban efectos que deformaban las imágenes). Pero lo más potente, sin duda, era la posibilidad inédita de realizar improvisaciones colectivas tan amplias y con participantes tan diversos, sin ninguna dirección fija (porque resultaba imposible contar con la figura de un “director”) y que en muchos momentos tendía a un flujo muy orgánico. Si, como decía Freud, el poeta es un inventor de nuevos puentes con la realidad, creemos que las características accidentales que permitieron estos encuentros nos impulsaron a cumplir con esa premisa.

c) Improvisación

Una discusión frecuente se dio en relación a la composición de obras versus la improvisación, y el espacio que existiría para el azar. Gerard Alaió destaca el valor del texto como punto de partida de una exploración que puede prolongarse en las performances, y Miriam Reyes considera que el libro no debe ser una prisión para el poema (8; 23). En esa línea, Jennifer Scappettone cree que un libro, una instalación o una performance pueden ser todos distintos vehículos para un mismo proyecto (47). Anamaría Briede, por otra parte, considera que la

experiencia en un escenario implica la traslación de elementos de su estudio de artista, y Nia Davies refiere el uso de partituras para sus performances, pero de una manera extremadamente abierta: puede ser, por ejemplo, una piedra (2; 9). En cualquiera de estos casos, como vemos, se asume que la performance necesariamente implica una experiencia nueva y más abierta respecto a la obra precedente.

Una característica particularmente distinta de la poesía sonora respecto a la práctica habitual de la lectura poética es que se aleja del carácter íntimo o confesional y se acerca mucho más a una experiencia colectiva, en gran medida debido al carácter ritual que ya mencionábamos. Esto puede realizarse en performances individuales, en las que el poeta asume un rol cercano al de un chamán, como se desprende de lo planteado por Nia Davies y, en particular, Cecilia Vicuña (9; 15). Esta última lo describe como un proceso de vaciamiento, que coincide con la intención de Aódan McCardle en pos de borrar el yo y la intencionalidad y el interés de Edwin Torres por eliminar la jerarquía que muchas veces implica la religión (por ejemplo, el discurso desde un púlpito) (15; 32; 12). Rhys Trimble también menciona el carácter ritual que implica una improvisación, mientras Luna Montenegro cree que estos actos pueden relacionarse con un hechizo, y Martín Bakero destaca que la poesía nos permite entrar en un estado de trance (14; 9; 12).

Las improvisaciones de más de diez o veinte personas que cierran casi la totalidad de los capítulos fueron descritas por muchos como una experiencia catártica, evidentemente relacionada con las condiciones de aislamiento que vivíamos entonces. Pero ellas también prueban, por otra parte, la condición extremadamente flexible que permite esta forma de interacción, donde los roles muchas veces se intercambian, se combinan distintas texturas y formas de intervención, y hay espacio para intervenciones más puntuales e intermitentes. En una interacción de este tipo es claro que no existe el error como tal, y en ese sentido esta experiencia puede observarse como la culminación del interés de muchos por los desvíos y los fallos (Altaió 8, Jèssica Pujol 19), así como la curiosidad y la inocencia (cómo valora Huelstrunk respecto a Tomás Browne 44), que constituyen una característica fundamental del espíritu experimental de estas poéticas.

d) Poesía sonora en relación

Parte importante de los integrantes de “Language is à virus” forman parte de instituciones académicas, ya sea como profesores o investigadores, como escritores residentes, o en ambas condiciones. No es raro, entonces, que las exposiciones de muchos invitados se plantearan desde la intersección de la crítica y la creación, o incluso en la investigación basada en la práctica artística (por ejemplo, Sophie Seita 29, Emma Gomis 41 y Urayoán Noel 30). Sophie Seita, de hecho, reivindica el valor del poema como una forma de pensamiento, e incluso Chris Paul considera que un poema podría ser visto como una forma experimental de crítica (29; 41). Para Cussen, por otra parte, el diálogo directo con poetas y artistas, tal como se dio en este mismo ciclo, es una oportunidad muy valiosa para incorporar una serie de conocimientos que usualmente quedan excluidos de la discusión académica más teórica (4). En esta misma línea, Cussen también valoró la experiencia curatorial (en el capítulo 39, dedicado al Festival de Libros organizado por *La oficina de la nada*) como otra forma muy provechosa de investigar que, lamentablemente, no suele ser valorada como tal a nivel institucional.

Otra labor que comparten muchos de los miembros del grupo es la traducción (por ejemplo, Jèssica Pujol y Andrés Anwandter), que se suma al uso y mezcla de distintas lenguas en la creación poética (Eduard Escoffet, Edwin Torres y Cia Rinne, entre otros). Dado que el uso del inglés en nuestras conversaciones constituía para muchos un esfuerzo adicional, era frecuente que dedicáramos un espacio a reflexionar sobre los sentidos específicos de un concepto pero, además, sobre las potencialidades de la traducción como un espacio de descubrimiento (Luis Bravo 27). Fue atractivo, sin embargo, que en muchas ocasiones surgiera una visión de la poesía como un acto de traducción en sí mismo (o viceversa), ya sea como una traducción del mundo sensorial (Edwin Torres 13), o a través del cuerpo (Aódan McCardle 13). Al mismo tiempo, como indicó Ghazal Mosadeq, todos buscamos desesperadamente traducir y comprender lo que experimentamos, pero la poesía muchas veces se resiste a ese esfuerzo (13).

Otros temas relacionados que surgían puntualmente atendían a la relación con el medio ambiente: Camilla Nelson se preguntaba de qué modo nuestras prácticas de publicación podían

ser más amigables con la naturaleza, y Jörg Piringer planteaba que el problema no radicaba en las tecnologías por sí mismas sino en su explotación industrial (34; 43). Pero a un nivel más amplio, también Nelson apuntaba a la fusión de los sonidos producidos por los humanos con todos los otros sonidos producidos en la naturaleza, y Hortense Gauthier planteaba que podríamos aspirar a una forma de incorporar nuestros cuerpos sin distinción con el medio ambiente (34; 10). Paralelamente existía una mirada crítica del conocimiento científico; Piringer, con formación en computación, destacaba que las matemáticas no siempre son precisas y Joachim Montessuis señalaba que la ciencia es sólo una forma posible de conocimiento, tan válida, por ejemplo, como la alquimia (7). Este comentario, por cierto, se vincula a las numerosas referencias y reflexiones en torno a los vínculos de la poesía sonora con la mística expresados en la mayoría de las sesiones.

También nos preguntamos en ocasiones respecto al lugar de la poesía sonora en relación a otras artes, y en especial la música. Ello implicaba revisar algunas de sus evoluciones históricas (por ejemplo, el paso de la poesía fonética a aquella producida con máquinas, como indica Federico Eisner 46), así como a la expectativa usual de la literatura como un espacio de significados más que vibraciones y sensaciones corporales (Altaíó 8), que lleva a Julien d'Abrigeon a proponer que la poesía sonora estaría más cerca de la música que la literatura (6). Es importante mencionar, a la vez, que en varias ocasiones se expusieron trabajos más vinculados a la dimensión visual, como el trabajo con proyecciones en espacios públicos del colectivo Delight Lab (51), y otros casos de instalaciones y exposiciones. Pero lo que prima, en todo caso, es la intención de dejar las etiquetas de lado, es decir, reconocer su utilidad práctica pero jugar con ellas para borrarlas (Huelstrunk 16) y utilizar la poesía como una forma de resistir y huir de las normas (Gauthier 10). Muchas de las performances desarrolladas en las sesiones parecieran ejemplificar estas posturas: son mucho más extensas de lo que constituiría un espectáculo habitual, son más caóticas, los roles de sus participantes no son claros y no tienen comienzo ni fin definidos; a veces, de hecho, se mezclaban con la conversación.

e) Recepción y efectos

Uno de los aspectos más relevantes en cualquier discusión sobre poesía sonora, vinculado a su carácter muchas veces hermético y las expectativas que desafía, es el de la recepción. En

este plano, tal como indicó Martín Gubbins, el problema no son necesariamente las condiciones específicas de un poema sino sus condiciones de circulación (51). En este punto, encontramos visiones muy dispares entre los participantes: Eduard Escoffet, por ejemplo, plantea que no se preocupa especialmente si a los espectadores les gusta o no su trabajo, Aódan McCardle destaca que el público poco especializado es a veces mucho más receptivo a la experimentación, Julha Valkeapää menciona el rol de responsable, o anfitrión respecto al público y Nakh Ab Ra (fundador de la Estación Alógena en Buenos Aires) destaca que en muchas ocasiones se produce una fusión con la audiencia (50; 32; 48; 4).

Otro aspecto muy importante es el carácter político que podría tener esta práctica poética. Recurrentemente, la poesía experimental, por su distancia del discurso más explícito, es calificada como solipsista e irresponsable, pero las posturas de los integrantes de “Language is à virus” contradicen esta opinión. En primer lugar, la poesía es vista como un espacio capaz de abrir una nueva realidad (Bakero 10), permitir la exploración y alejar el miedo (Gubbins 28 & 52), mostrar posibilidades y expandir la imaginación (Torres 12) y ofrecer gozo (McCardle 12). Para Altaió, incluso, nos muestra la posibilidad de crear a través de la destrucción, como un impulso anárquico (11). Eduard Escoffet considera que su trabajo es político en la medida en que constituye no un contenido sino una forma de hacer, y Luna Montenegro estima que cualquier cambio en la palabra [word] es un cambio en el mundo [world] (50; 38). Desde una posición más comprometida, Carlos Soto Román recuerda que la poesía aún es capaz de manifestar las atrocidades que somos incapaces de escuchar, y que, aunque no sea una prédica, si es capaz de fomentar la memoria (25). La práctica colectiva también es valorada en esta dimensión: para Chris Paul el arte es una excusa para hacer amistades, traspasar límites y crear comunidad, y, al final del ciclo, Joachim Montessuis también rescata ese espíritu colaborativo (49; 52).

f) Pandemia

Un tema que se mantuvo como una constante, como un *ostinato*, fue la condición de reclusión debida a la pandemia. Más allá de los gravísimos efectos que provocó en toda la población mundial, a muchos participantes del ciclo les afectó específicamente en su labor poética, basada

muchas veces en las performances en vivo, giras, festivales y encuentros académicos. Por lo mismo, fue recurrente la valoración de esta oportunidad de encuentro semanal entre distintos *freakies* desperdigados por el mundo (Altaíó 1), que podían constituirse como una familia poética (Gubbins 9). En algunas ocasiones se destacó, por lo mismo, el carácter libre y desprejuiciado de estas reuniones, muy cercana al modelo del *Writers Forum* de Bob Cobbing o el *Foro de Escritores* chileno, en los que todos eran admitidos sin distinción, y en los que se podían compartir trabajos provenientes no sólo de la poesía sino de distintas disciplinas, con la posibilidad de aburrirse, entretenerse o reírse sin que fuera un problema.

Ese espíritu expansivo se mantuvo en varios planos: tanto en la amplitud de los participantes como en la disposición a conocer manifestaciones muy diversas. Hay que recalcar que esto ya se encontraba presente en la primera cita, cuando Martin Bakero trajo a colación la cita de Burroughs que nos impulsaba (1). En esa ocasión Maja Jantar ya planteaba que podemos hacer mucho más de lo que imaginamos a través del sonido, y Rocío Cerón destacó el rol del lenguaje como una forma de sobrevivencia (1; 1).

No pretendemos, con esto, sobreenfatizar la importancia de “Language is à virus”, sino simplemente poner en valor la importancia fundamental que tuvo para todos quienes tuvimos la suerte de integrar esta red en el primer año de la pandemia y que encontramos allí tanto un espacio de contención como una oportunidad única para dialogar y expandir nuestros intereses. Teníamos conciencia, asimismo, que este ciclo permitió crear un archivo muy particular de un momento específico del desarrollo de la poesía sonora, y que esto no hubiera sido posible si las circunstancias externas no hubieran sido tan extremas. Por eso, la decisión de publicar en *Youtube* todos los capítulos responde también al intento por preservar no tanto una serie de obras, sino especialmente las dinámicas y reflexiones conjuntas que, de algún modo, iban creando un gran discurso ruidoso y multiforme, que creemos que podrá ser muy útil para futuros estudiosos de estos fenómenos. Al mismo tiempo, asumimos que gran parte de lo que conversábamos, mostrábamos o improvisábamos podría parecer anecdótico o irrelevante visto desde afuera, pero desde el interior siempre fue muy valorado porque no buscábamos crear una reflexión o una obra de características definitivas, sino

simplemente aprovechar la oportunidad de encontrarnos y divertirnos juntos. Esta sensación de proximidad a pesar del encierro, de cercanía e incluso ternura en momentos tan críticos, ciertamente marcó un hito en todas nuestras trayectorias.

Proyecciones

Tras el fin del primer ciclo de un año, que coincidió con un mayor relajamiento de las condiciones de confinamiento en muchos países, especialmente del Hemisferio Norte, este grupo ha mantenido su contacto a través del grupo de Whatsapp como un medio para compartir novedades y material que puedan ser de interés general. Además, hemos vuelto a reunirnos puntualmente en distintas instancias en un formato similar. El 21 de junio de 2021, algunos de los participantes chilenos (Felipe Cussen, Martín Bakero, Anamaría Briede, Martín Gubbins y Pía Sommer) participaron en el panel “Language is à Virus: The Chilean Variant”, presentados por Zoë Skoulding, en el Metamorphosis Festival 2021 organizado por Bangor University, de Gales. Posteriormente, el 12 de enero de 2022, varios integrantes de distintos países volvimos a reunirnos en la mesa redonda “Language is à virus”, en el marco de la V Jornada de Literatura en Inglés: Poetry in Performance, organizado por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Recientemente, y como parte de las actividades de difusión de esta investigación para el Fondo de la Música, grabamos un nuevo episodio en el que conversamos en torno a los ejes principales que hemos mostrado en estas páginas. Una vez más, el encuentro dio paso a una improvisación colectiva. Estamos organizando, en paralelo, un dossier de material visual y sonoro para la revista francesa DOCK(S), que cuenta con una trayectoria muy importante en el ámbito de la poesía experimental, y para marzo está programado un encuentro presencial en Bangor University, con el colectivo de Adrian Fisher y Luna Montenegro, Andrés Anwandter, Martín Bakero y Felipe Cussen, junto a Zoë Skoulding. Y sigue pendiente, además, la posibilidad de retomar las reuniones regulares, aunque sea de forma más espaciada, en un nuevo ciclo. Hubo muchos poetas, músicos y artistas que, por diversos motivos (falta de tiempo, dificultades para conectarse, etc.), no pudieron participar, y que nos encantaría convocar. A fin de cuentas, aunque las condiciones iniciales que provocaron nuestras primeras reuniones hayan cambiado, creemos que es importante mantener este espacio, tan absurdo

y mágico, de encuentro, y que, dentro de un clima apocalíptico, nos permitió utilizar las herramientas tecnológicas no desde su potencial utilitario y efectista, sino como los puentes para constituir una comunidad con sus propios rituales que aquí hemos querido compartir.

Bibliografía

Bakero, Martín. “El poeta trabaja con la alucinación”. Revista Laboratorio, nº 5, primavera 2011.

<http://www.revistalaboratorio.cl/2011/12/el-poeta-trabaja-con-la-alucinacion/>

Cussen, Felipe. “Quise grabar un disco de poesía sonora, pero me salió música electrónica”. Revista

CECLI, 23 de julio de 2014. <http://ceclirevista.wordpress.com/2014/07/23/quise-grabar-un-disco-de-poesia-sonora-pero-me-salio-musica-electronica/>

Higgins, Dick. Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1984.

Varios. “Language is à virus”. Canal de Youtube, 52 episodios, 2021-2022. <https://www.youtube.com/watch?v=iJURzLv6KJw&list=PL8MyJgRQ1QPXc9-hMAKgImqlXEc4sYixb>.

Varios. “Language is à virus 1”. <https://youtu.be/iJURzLv6KJw>.

Varios. “Language is à virus 2”. <https://youtu.be/DUs-NKzT-Zs>.

Varios. “Language is à virus 3”. <https://youtu.be/7z-ByWYOq94>.

Varios. “Language is à virus 4”. <https://youtu.be/XBTWOJsSKps>.

Varios. “Language is à virus 5”. <https://youtu.be/L4TZ-HNA8sc>.

Varios. “Language is à virus 6”. <https://youtu.be/CWeG9a6GOUU>.

Varios. “Language is à virus 7”. <https://youtu.be/166y2bc5N1g>.

Varios. “Language is à virus 8”. https://youtu.be/Tf_ufshPo20.

Varios. “Language is à virus 9”. https://youtu.be/NnsUcpn_KPs.

Varios. “Language is à virus 10”. <https://youtu.be/7Iq0phDircc>.

Varios. “Language is à virus 11”. <https://youtu.be/fFQPZyRXjQQ>.

Varios. “Language is à virus 12”. <https://youtu.be/Jio9U6wuB1Q>.

Varios. “Language is à virus 13”. <https://youtu.be/KUIkIYfMLgY>.

Varios. “Language is à virus 14”. <https://youtu.be/nyRig6qz0IQ>.

Varios. “Language is à virus 15”. <https://youtu.be/RXcEF0AMYEA>.

Varios. “Language is à virus 16”. <https://youtu.be/xfgRzhs6AOg>.

Varios. “Language is à virus 19”. <https://youtu.be/OA7m3ifW0u4>.

- Varios. "Language is à virus 22". https://youtu.be/_y1iz84os34.
- Varios. "Language is à virus 23". <https://youtu.be/JJtM43gupZ4>.
- Varios. "Language is à virus 24". <https://youtu.be/QUGij4g-Iqs>.
- Varios. "Language is à virus 25". <https://youtu.be/nm7nzWEUh08>.
- Varios. "Language is à virus 26". https://youtu.be/SrQ6g_CLsyw.
- Varios. "Language is à virus 27". <https://youtu.be/ChPYdsRHxm4>.
- Varios. "Language is à virus 28". https://youtu.be/Cn_NWcaVdtE.
- Varios. "Language is à virus 29". <https://youtu.be/wGhi-Uen0OM>.
- Varios. "Language is à virus 30". <https://youtu.be/4fkvAivt-Rc>.
- Varios. "Language is à virus 31". <https://youtu.be/ZZi4b9LwWn0>.
- Varios. "Language is à virus 32". <https://youtu.be/Qmfz16yj3Rk>.
- Varios. "Language is à virus 34". <https://youtu.be/25TO0uuVSR8>.
- Varios. "Language is à virus 36". <https://youtu.be/paGkeMhfteM>.
- Varios. "Language is à virus 38". <https://youtu.be/pENVuzGrapI>.
- Varios. "Language is à virus 39". <https://youtu.be/uDY-wrWU4JA>.
- Varios. "Language is à virus 40". https://youtu.be/fM8dBNtoE_s.
- Varios. "Language is à virus 41". <https://youtu.be/tbSEzvknOCA>.
- Varios. "Language is à virus 43". https://youtu.be/ylj_CCbZ80k.
- Varios. "Language is à virus 44". <https://youtu.be/IJdAh6jFNEE>.
- Varios. "Language is à virus 45". <https://youtu.be/kGweYPg5NzM>.
- Varios. "Language is à virus 46". https://youtu.be/R-N_ir3S6t4.
- Varios. "Language is à virus 47". <https://youtu.be/H5soBpjwv7k>.
- Varios. "Language is à virus 48". <https://youtu.be/wB97q-L0NYc>.
- Varios. "Language is à virus 49". <https://youtu.be/2AUhh-IMvmI>.
- Varios. "Language is à virus 50". <https://youtu.be/VEVTjqXFG1k>.
- Varios. "Language is à virus 51". <https://youtu.be/8jPd3Meilgs>.
- Varios. "Language is à virus 52". <https://youtu.be/edZ6xcOlpxk>.