

Para una poética de la repetición*

Felipe Cussen

Instituto de Estudios Avanzados, Universidad de Santiago de Chile,
Chile

felipecussen@gmail.com

RESUMEN: Dentro de las prácticas contemporáneas de la poesía experimental, particularmente en la poesía conceptual y la poesía sonora, se suele recurrir a la apropiación de elementos pertenecientes a otras obras y la reiteración continua de frases o fonemas. Estos procedimientos se han acentuado particularmente en los últimos años, en gran medida gracias a las posibilidades que ofrecen las tecnologías digitales para copiar, reproducir y alterar archivos de texto, imagen o sonido. En este ensayo desarrollo una propuesta metodológica que permite analizar mejor estas obras literarias mediante la comparación con dos procedimientos propios de la música electrónica: el *sampling* y el *looping*. De ese modo, será posible contextualizar y comprender mejor las características de una poética que propone una concepción distinta sobre la creación artística y sus expectativas de recepción.

* Este ensayo pertenece al proyecto Fondecyt Regular N°1131136 “Samples y loops en la poesía contemporánea”, del cual soy investigador responsable. Leí una primera versión el 16 de mayo de 2013 en las Primeras Jornadas Internacionales “Literatura Comparada en las Américas: Itinerarios, pertenencia y diálogos”, en la Universidad Adolfo Ibáñez, y una segunda versión como conferencia en la Universidad Nacional Tres de Febrero, en Buenos Aires, el 14 de noviembre de 2013. Agradezco los aportes de Ricardo Luna y Megumi Andrade, colaboradores de este proyecto.

PALABRAS CLAVE: repetición, poesía conceptual, poesía sonora, *samples*, *loops*.

TOWARDS A POETICS OF REPETITION

ABSTRACT: Within contemporary practices of experimental poetry, particularly in conceptual poetry and sound poetry, it is common to see the appropriation of elements from other works, and the continuous reiteration of phrases or phonemes. These procedures have been particularly strong in recent years, specially due to the possibility to copy, reproduce and alter text, image or sound files offered by digital technologies. In this essay I develop a methodological approach that allows a better analysis of these literary works through a comparison of two procedures belonging to electronic music: sampling and looping. Thus, it will be possible to contextualize and better understand the characteristics of a poetics that proposes a different idea of the artistic creation and its reception expectations.

KEYWORDS: repetition, conceptual poetry, sound poetry, samples, loops.

- La frase “Pop is dead”, tomada de un titular sobre la muerte de Michael Jackson, retumbando como un bombo, mientras una voz mecánica recita los números y palabras de tickets, boletas y sobres¹.
- Un disco compuesto por fragmentos vocales de artistas, políticos y empresarios, secuenciados rítmicamente, pero quebrados hasta la ininteligibilidad. Según su autor, se trata de sesenta minutos de puro lenguaje que no suena como lenguaje².
- Una performance en la que todos los participantes se acercan al micrófono y dicen la palabra “Repetition”, que se reitera indefinidamente hasta producir una experiencia casi chamanística, a juicio de algunos³.

¹ “Vendredi 26 Juin 2009 - Événement N°23”, incluida en el disco *Événement 09* de Anne-James Chaton. Su página web es: <http://aj.chaton.free.fr>.

² *Vokal* de Jörg Piringer. En su página web hay una breve descripción de este disco, que además se puede descargar gratuitamente: <http://joerg.piringer.net/index.php?href=cds/vokal.xml&mtitle=projects>.

³ “Repetition” de Dirk Huelstrunk, que tiene una versión individual grabada en estudio (incluida en el disco *Elements of Sound Poetry*) y varias versiones colectivas en vivo.

- Dos paredes y un banco de un museo cubiertos completamente por fotocopias con bloques regulares de palabras que forman distintas estructuras reticulares⁴.
- Veinticuatro páginas de libros de bolsillo dobladas, fotografiadas y recortadas como cuadrados, o, quizás, como cuadros⁵.
- Una hoja de papel en blanco escaneada y copiada varias veces, con pies de página que dicen “Papel blanco en blanco”, “Papel blanco donde probablemente se escriba algo” o “Papel blanco con imagen desaparecida”⁶.
- La transcripción de la entrevista a un científico, de la que se dejan solo sus respuestas, se alteran unas pocas palabras y al final se agrega la frase: “Las vibraciones en el aire son el amor”⁷.
- Un listado de comentarios turísticos recopilados mediante el buscador Google, al colocar la frase: “[nombre del país] is great”. Hay algunos países de los cuales nadie ha dicho “is great”⁸.

Los links a dos de estos audios y un fragmento en video se encuentran en el número 7 de la revista *Laboratorio*: <http://www.revistalaboratorio.cl/2012/06/poesia-sonora-3/>. La página web de Dirk Huelstrunk es: <http://www.soundslIKEpoetry.de>.

⁴ Instalación “Untitled” (2012) de Karl Holmqvist, incluida en la exposición “Ecstatic Alphabets/Heaps of Language” en el Museum of Modern Arte Nueva York (más información sobre la exposición en este link: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/ecstaticalphabets/>). Estos textos son similares a los publicados en su libro *What’s My Name?*

⁵ *Dog Ear* de Erica Baum. Algunas imágenes de este libro pueden verse en el sitio web de la editorial Ugly Duckling Presse: <http://www.uglyducklingpresse.org/catalog/browse/item/?pubID=176>.

⁶ Serie “Papel blanco”, incluida en *Inventario* de Luis Alvarado. Otros pies de página remiten a Kandinsky, John Cage o Jorge Eduardo Eielson, entre otros. El libro completo está disponible en esta dirección: <http://es.scribd.com/doc/104026841/Inventario-Luis-Alvarado-2010>.

⁷ “Afecto 05”, incluido en *Plagio del afecto* de Carlos Cociña. La referencia es una entrevista de Francisco Javier López a Rodolfo Llinás. El propio autor ha expuesto un *powerpoint* donde muestra las etapas de esta “operación de un código”: <http://www.revistalaboratorio.cl/2009/12/poesia-verbal/>. También existe una versión previa de este libro en línea: <http://www.poesiacero.cl/plagiodelafecto.html>.

⁸ *Your Country Is Great* de Ara Shirinyan. Una selección de este libro puede leerse en la revista *Triplecanopy*: http://canopycanopycanopy.com/2/your_country_is_great.

- Todas las palabras de la Biblia en inglés ordenadas alfabéticamente mediante un *software*. A veces una misma palabra es reiterada por varias páginas. Se encontraron 313 signos de exclamación⁹.

Estas son algunas de las muchas obras que me han atraído profundamente durante los últimos años. Sus autores pertenecen a distintas generaciones, y provienen de países tan exóticos como Estados Unidos, Alemania, Armenia, Perú o Chile. Varios de ellos proceden de la literatura, mientras que otros se sitúan principalmente en el circuito de las artes visuales y la música. Algunos están alineados de manera explícita con movimientos como la escritura conceptual o conceptualismo, y otros se hacen cargo de la larga tradición de la poesía sonora. Pero me imagino que todos tienen algo en común: más de alguna vez habrán tenido que escuchar la frase “esto no es poesía”.

Yo no sé si esto es o no es poesía. Pero sí noto que estos trabajos corresponden a la aplicación estricta de al menos uno de los siguientes procedimientos: la apropiación de material lingüístico extraído de otras fuentes o la reiteración de uno o varios de sus elementos a nivel gráfico o sonoro. Propongo englobar ambos procedimientos bajo una matriz común: la repetición¹⁰. La primera definición que da el Diccionario de la Real Academia Española es “acción y efecto de repetir o repetirse”. Aplicándola a estos casos, se podrían distinguir como la repetición de lo ajeno (apropiación) o de lo propio (reiteración).

⁹ *The Bible (alphabetized)* de Rory Macbeth, de la que solo se imprimieron trescientas copias. En la antología *Against Expression* de Craig Dworkin y Kenneth Goldsmith se incluye el inicio de la serie de la letra “b”. La aplicación de *software* está disponible aquí: <http://runme.org/project/+bibalph/>.

¹⁰ Algunos críticos también han concebido de manera conjunta este tipo de recursos. Bice Mortara Garavelli, por ejemplo, señala que a veces “la iteración de palabras y estructuras pasa de ser una ‘figura de dicción’ (hecho o artificio fónico, rítmico, léxico, sintáctico) a ser la reproducción de un discurso, de partes de otros textos: es alusión, cita, imitación y parodia” (214). Igualmente, en la reciente edición de *The Princeton Encyclopedia of Poetry & Poetics*, la entrada dedicada a “Repetition” considera los distintos niveles de repetición a nivel de fonemas (aliteración, rima), palabras (anáfora) o versos (refranes) y de significado (pleonasma, sinonimia) pero también suma la “intertextual repetition (allusion or pastiche)” (Mazur 1169).

Estas dos formas de repetición tienen una larga historia literaria. En cuanto a la apropiación, podemos comenzar desde la poesía latina, con el centón (poema compuesto exclusivamente por versos de otros poemas), hasta llegar a las vanguardias y neovanguardias, con técnicas como el *cut-up* desarrollado por Brion Gysin y William Burroughs, los *Found Poems* de Bern Porter, y prácticas muy cercanas al plagio, como “Yo me sé tres poemas de memoria”, en que Nicanor Parra se limita a transcribir de manera casi exacta tres conocidos poemas de la tradición chilena, omitiendo a sus autores. En todos estos ejemplos, como se observa, el material apropiado puede provenir de obras literarias o de textos de otra naturaleza¹¹.

Respecto de la reiteración, es evidente que se trata de un procedimiento esencial en casi todo tipo de poemas, en especial en aquellos largos períodos de la historia en que su principal soporte ha sido musical u oral. Puede considerarse en distintos niveles (pies rítmicos, aliteraciones, rimas, etc.), pero hay casos en que el grado de reiteración es mucho mayor, como en poesías vinculadas al juego, en cantos rituales o en los mantras. También fue muy frecuente en algunos poemas fonéticos de las vanguardias, como en la *Ursonate* de Kurt Schwitters. Lo que comparten todos estos casos es que la reiteración de los elementos sonoros depende de la emisión de la voz humana, por lo que nunca es completamente idéntica, e incluso son esas minúsculas variaciones y distintos énfasis los que mantienen la atención de los espectadores.

Los ejemplos de mi lista inicial, sin embargo, presentan una diferencia importante: todos han sido elaborados a partir del uso de tecnologías digitales. Tanto la materialidad gráfica como sonora de esas palabras ha sido procesada y convertida en código digital. Esa información numérica ha podido ser almacenada, reproducida y modificada mediante procesadores de textos, programas de diseño o de edición musical y audiovisual. También es susceptible de ser manipulada mediante algoritmos, combinada modularmente, recodificada y reprogramada¹².

¹¹ Es más, recientemente se han escrito notables defensas de la práctica apropiativa utilizando precisamente sus mismas herramientas, como el ensayo “The Ecstasy of Influence: A Plagiarism Mosaic” de Jonathan Lethem, y *Reality Hunger. A Manifesto* de David Shields, ambos compuestos a partir de citas de otros autores.

¹² Estas condiciones corresponden a las principales características descritas por Lev Manovich en su análisis de los “objetos de los nuevos medios”.

Es cierto que hoy en día muchas personas escriben poesía desde el teclado de un computador. Pero en los casos que me interesan es obvio que existe una estrecha interacción entre la concepción de las obras y las potencialidades de estas tecnologías, que promueven y facilitan cuantitativa y cualitativamente la repetición. Resulta evidente que no es lo mismo que un poeta transcriba un par de versos ajenos como epígrafe a que escanee una página completa de otro libro: no son solo las palabras, sino también su disposición gráfica, el tipo de papel y hasta sus imperfecciones las que se trasladan. Del mismo modo, es muy distinta la sonoridad más fluida de un soneto que la monotonía de una grabación digital en que una misma palabra se reitera muchas veces con idéntica altura, timbre, volumen y ritmo.

Este tipo de obras que radicalizan los procedimientos de repetición obligan a reevaluar nuestros métodos convencionales de análisis literario. Usualmente, la apropiación ha sido estudiada a partir del concepto de intertextualidad, cuya utilización suele estar limitada al material verbal trasladado de un texto a otro, pero no a la dimensión gráfica o sonora de esas palabras. Nicholas Zurbrugg pone en duda el uso de esta herramienta interpretativa en su artículo “The Limits of Intertextuality”. Critica, en particular, a Jonathan Culler quien, a pesar de definir la intertextualidad como la suma de conocimientos que posibilitan el significado de un texto, la aplica de manera restringida, utilizando solo otros textos. Por ese motivo, la variante exclusivamente “literaria” de la intertextualidad “appears incapable of distinguishing the ways in which certain radical contemporary texts arise from or within the conventions of extra-literary discursive spaces, such as the fine arts, music, or new dimensions of technnological creativity” (22)¹³.

La reiteración, por otra parte, suele ser analizada desde el campo de la prosodia (al identificar las características y la distribución de sílabas, acentos, entonación y rimas) y la retórica (mediante “figuras de repetición”

¹³ Vicente Luis Mora también señala la insuficiencia del concepto de intertextualidad cuando se refiere al tipo de apropiación que realiza Salvador Plascencia en *La gente de papel*, al reproducir varios de los procedimientos gráficos de *House of Leaves* de Mark Danielewski: “esa influencia (...) ya no hace referencia a una cita textual o intertexto. No estamos hablando de un párrafo o idea puesta por escrito de Danielewski que haya reproducido Plascencia” (78).

como la aliteración, la anáfora o el polisíndeton). Sin embargo, los propios estudiosos de estas disciplinas manifiestan sus prevenciones, al señalar que su ámbito específico es la modalidad hablada, y no la música, y prescriben que los usos de la reiteración en la poesía tradicional deben ser flexibles, para evitar que una “iteración excesivamente rígida y marcada haga pesados y monótonos los pasajes: se procura así un equilibrio artísticamente cuidado” (Azaustre y Casas 96). Otros críticos, en cambio, sí se han interesado en explorar una serie de fenómenos como la poesía sonora, las performances, las piezas de radio y la unión de la poesía con la música. Charles Bernstein recopila muchas de estas propuestas en *Close Listening*, un volumen que define como “a call for a non-Euclidean (or complex) prosody for the many poems for which traditional prosody does not apply” (4).

Los desajustes o provocaciones de este tipo de obras, sin embargo, no se limitan a las discusiones académicas, sino que en muchas ocasiones detonan conflictos más intensos a nivel cultural. Citaré dos situaciones que me parecen particularmente ilustrativas, no tanto por la implicancia de las tecnologías digitales, sino más bien porque demuestran que los usos más extremos de estos procedimientos se enfrentan a una serie de resquemores y malentendidos.

El año 2007, el escritor argentino Pablo Katchadjian publicó *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*, que, como su nombre lo dice, consiste en el *Martín Fierro* ordenado alfabéticamente a partir de las letras iniciales de cada uno de sus versos. En ese momento no pasó nada, porque, hasta donde tengo noticia, la viuda de José Hernández murió hace mucho tiempo. Dos años después, Katchadjian publicó *El aleph engordado*, que, como su nombre lo dice, consiste en “El aleph” engordado a más del doble de su peso inicial con palabras y frases intercaladas. Por si acaso, el autor se había cuidado de especificar en una nota que él se había limitado a intervenir un cuento escrito originalmente por Borges. Durante algún tiempo tampoco pasó nada hasta que María Kodama, la viuda de Borges, que está viva y bien viva, lo demandó judicialmente por haber tomado el cuento sin autorización. Personalidades como Beatriz Sarlo y César Aira se ofrecieron como testigos a favor del acusado, y al menos hasta ahora había sido sobreseído en las dos primeras instancias, aunque el 18 de junio de 2015 ha vuelto a ser procesado. Kodama, sin embargo, tuvo éxito con una acusación similar al conseguir que *El hacedor (de Borges)*, *Remake*, un

ejercicio igualmente apropiativo del español Agustín Fernández Mallo, fuera retirado de circulación por la editorial Alfaguara. Esta protección corporativa resulta evidentemente absurda tratándose de un escritor que siempre se lució por todo tipo de préstamos, robos y engaños, y que incluso escribió el mejor cuento sobre un copión, “Pierre Menard, autor del Quijote”.

Otro caso bastante patente ha sido la negativa recepción que han tenido algunos poetas sonoros por parte de sus pares en nuestro país. Juan Cristóbal Romero, quien se caracteriza precisamente por su gran conocimiento de la prosodia tradicional, señalaba respecto a su experiencia como espectador: “Las tres o cuatro veces que he presenciado la llamada poesía sonora, si bien he captado cierto ritmo (algo ingenuo por lo demás), me ha sido imposible percibir el sentido interno del poema. Para qué hablar de emocionarme”. Germán Carrasco también hace un divertido relato de una sesión de poesía sonora del Foro de Escritores: “(...) se trata del sonido amplificado que producen las espinillas del trasero de uno de los integrantes (David Bustos) al ser reventadas y grabadas por otro integrante, un DJ y músico contemporáneo. (...) Terminado el ‘poema’ se produce una ovación general” (“CATORCE/QUINCE”). Luego vuelve a criticar los “experimentos escapistas, poesía de ondas y circuitos como lo que hace Andrés Anwandter y Kurt Folch” (“Editoriales independientes” 15), e incluso se preocupa de su mala influencia: “Por influencia de Andrés Andflaite, a otros les dio por los ruiditos y cosas concretas, en circunstancias que con las posibilidades y problemas de la palabra ya hay suficiente” (*A mano alzada* 158). Tanto Romero como Carrasco (a quienes podríamos situar en bandos opuestos dentro de nuestro endogámico mundillo literario) coinciden al valorar que estas prácticas corresponden a un alejamiento de la potencia comunicativa de un texto (ya sea a nivel emotivo o político) en pos de simples ruidos o un ritmo ingenuo, es decir, un ritmo que no hace gala de sus variedades, sino que se torna demasiado reiterativo.

Aunque el primer ejemplo se centre en la problemática de la noción de originalidad, y el segundo en la preocupación por la disolución del sentido, me parece que ambas formas de resistencia ilustran una visión muy constreñida de las posibilidades de la literatura. Pero lo que me llama más la atención es que esa mirada no coincide con la aceptación y comprensión mucho más generalizada de los procedimientos de

apropiación y reiteración en otras artes contemporáneas. Nadie necesita que le expliquen la importancia de los *ready-made* de Marcel Duchamp, la acumulación de las cajas Brillo de Andy Warhol, el trabajo de Chris Marker a partir de *found footage*, la exposición de una serie de cuadros pintados de negro por Allan McCollum, las fotografías que Sherrie Levine hace de las fotografías de Walker Evans o las imágenes saturadas de elementos en serie de Andreas Gursky.

El poeta conceptual norteamericano Kenneth Goldsmith comenta algo similar respecto a la disímil recepción de obras visuales y literarias con procedimientos paralelos:

While no one flinches today upon walking into a gallery and seeing a few lines drawn on a wall according to a recipe (Sol LeWitt) or entering a theater or gallery showing a film of a man sleeping for eight hours (Andy Warhol's *Sleep*, 1963), parallel acts bound between the pages of a book and published as writing still raise many red flags and cries: "That's not literature!" (Uncreative Writing 125-126).

Y la crítica Marjorie Perloff, junto con recordar no solo a Duchamp, sino también a Christian Boltanski y Cindy Sherman, ofrece una posible respuesta a esta diferencia desde el rol del autor: "In the poetry world (...) the demand for original expression dies hard: we expect our poets to produce words, phrases, images and ironic locutions that we have never heard before. Not words, but My Word" (23).

Si volvemos a mi listado, que evidentemente podría ampliarse muchísimo, comprobaremos que en la literatura, o en zonas en que otras artes se intersectan con la literatura, sí se están creando obras que responden a estas características. La diferencia, entonces, radica más bien en las expectativas que las rodean, pues parece que la academia, la crítica y los propios poetas y lectores no han querido cuestionarse los distintos modos de recepción que reclaman estas nuevas producciones.

Para tratar de producir ese cambio de expectativas, resulta muy productivo llevar a cabo lo que Zurbrugg denomina contextualización interdisciplinaria. Es lo que propone al enfocarse en las novelas de Burroughs producidas mediante la técnica del *cut-up*, que a su juicio han sido leídas de manera insuficiente mediante recovequeadas aplicaciones del concepto de intertextualidad. Estas lecturas no dan cuenta, sin embargo,

de las reflexiones y prácticas del propio Burroughs con distintos medios y tecnologías (como las grabaciones en cintas que también fragmentaba, o sus performances con proyecciones visuales). Al no existir figuras literarias asimilables, Zurbrugg defiende que su producción debe ser comparada con innovadores similares en otros campos, como el compositor alemán Karlheinz Stockhausen, para obtener así una comprensión mucho más abarcadora: “The advantage of contextualizing Burroughs among fellow researchers such as Stockhausen is that he may be then defined and evaluated in terms of his particular use of the new media explored simultaneously by other contemporaries” (37).

Este es el impulso que me motiva, y es por eso que quisiera que advirtamos la necesidad de relacionar estas prácticas literarias no solo con las artes visuales, sino también con un ámbito donde la repetición, a partir de la influencia de las tecnologías digitales, es quizás aún más importante: la música electrónica, particularmente en sus vertientes populares ligadas al baile o al *hip hop*. Allí, nuestras dos formas de repetición (apropiación y reiteración) corresponden respectivamente a conceptos muy específicos: *sample* (“muestra”) y *loop* (“bucle”).

Un *sample* de audio digital es la representación de la amplitud de una señal de audio en distintos puntos del tiempo. Esta captura del audio, en el ámbito de la producción musical, permite la reproducción de fragmentos de obras musicales propias y ajenas, o de materiales sonoros de cualquier tipo, que podrán ser utilizados como base para nuevas composiciones. No se trata, obviamente, de la única forma de apropiación en la historia de la música. Ricardo Luna, por ejemplo, ha investigado las distintas manifestaciones de este procedimiento a partir de la Edad Media (cuando la música comenzó a ser escrita), y clasificó variedades como la cita, el cliché estilístico y el cover, hasta llegar al *mash-up*, el *remix* y el *dj-ing*. La diferencia fundamental entre las prácticas antiguas y el *sampling* es que en el primer caso solo se transcriben la altura y duración de las notas, mientras que en el segundo se capturan también todas las cualidades propias del momento mismo en que se está ejecutando (los timbres, las variaciones propias de la ejecución, las condiciones de grabación, los sonidos ambientales, etc.). Como indica Mark Katz, no se está copiando una composición, sino una performance (149-150). Es de sobra conocido que la práctica masiva del *sampling*, sumada a las infinitas posibilidades de la piratería por internet, ha provocado conflictos legales por parte de

la industria mucho peores que los sufridos por Katchadjian y Fernández Mallo, pero dentro de las reflexiones musicales actuales no se discute ni por un segundo el rol clave del *sampling* como procedimiento creativo¹⁴, e incluso, como plantea Nicolas Bourriaud, “[e]l remixador se ha vuelto más importante que el instrumentista” (39).

Un *loop* es la reiteración de un archivo sonoro, generalmente de carácter breve. En distintas épocas se ha ocupado la reiteración como un procedimiento esencial; en la música clásica, por ejemplo, se conoce como ostinato, y su uso en culturas no occidentales es tanto o más relevante. Un ejemplo muy particular en el siglo XX es la obra de Steve Reich, fuertemente influenciada por la percusión africana, pero quien además desarrolló obras pioneras como *It's gonna rain* (1965), basada en el desfase gradual de dos grabaciones idénticas con una sola frase. En la década posterior, los *loops* en cinta adquirieron una importancia con los trabajos de Robert Fripp y Brian Eno. Katz propone un ejemplo significativo para entender la importancia de la grabación en el procedimiento de la reiteración:

Sing a single note. Now try to recreate that sound exactly –not simply its pitch, but its precise volume, length, intensity, timbre, attack, and decay. Now imagine trying to repeat an entire song in this way, down to the smallest detail. It simply cannot be done. The impossibility of such an exercise reveals what is perhaps the most unbridgeable difference between live and recorded music: live performances are unique, while recordings are repeatable (29)¹⁵.

Estas diferencias son aún más significativas a partir de las tecnologías digitales, que permitieron su práctica fuera del estudio de grabación, tanto en performances en vivo mediante los pedales de efectos o mediante

¹⁴ En los últimos años han surgido varios documentales que defienden el *sampling* desde una perspectiva legal y estética, como *RiP: A remix manifesto* de Gaylor Brett y *Copyright Criminals* de Benjamin Franzen. Además, Kirby Ferguson ha creado la serie de videos *Everything is a remix*, visualizando de manera global este fenómeno en distintas áreas de la cultura.

¹⁵ Mercedes Bunz propone una consideración similar: “En cierto modo, lo digital es lo contrario a la música, al menos en una cuestión determinada: la repetición. Mientras que lo digital puede ser copiado de manera idéntica, la repetición de un tono es siempre incierta” (31).

software en computadores personales. En el caso de la música electrónica, es particularmente evidente que los *loops* (ya sea a partir de sonidos compuestos por el mismo productor, o bien a partir de *samples* de otros) están en la base de su arquitectura: en la medida en que suenan de manera continua, es posible desarrollar distintos tipos de estructura a medida que esos bloques van sumando, quitando o alterando.

El elemento clave que une a ambos procedimientos de repetición es que operan, en definitiva, como modalidades de recontextualización. Cuando se toma un *sample* de una canción y se inserta en otra, no solo se está copiando, también se está interrelacionando con nuevos materiales sonoros. Y cuando un mismo fragmento es reiterado mediante un *loop*, su contenido se desnaturaliza, y se despoja del significado que podría haber tenido originalmente¹⁶.

Me ha resultado muy sugerente comenzar a pensar la apropiación y reiteración poéticas desde la perspectiva de los *samples* y los *loops*. No se trata, sin embargo, de proponer forzosamente una influencia directa de la música electrónica hacia la poesía, ni de homologar de manera simplista sus conceptos. Al fin y al cabo, los soportes y las condiciones de recepción siguen siendo muy distintos: si uno abre un libro de poesía y se encuentra con varias páginas donde se reitera una misma palabra lo puede considerar como una burla o una ofensa, mientras que el mismo grado de repetición en la música de baile no solo no molesta, sino que es un efecto buscado por quien asiste a una discoteca. Lo que sí puede resultar provechoso es incorporar las teorizaciones y reflexiones disponibles sobre esos procedimientos en la música para un análisis literario. Y también será útil reconocer aquellos puntos relevantes de contacto. Como señala Craig Dworkin, no es casual que la escritura conceptual haya surgido en un ambiente en el que productores de *hip hop* y los *djs* se han convertido en estrellas globales (*Against Expression* xlii). Pero me parece aún más relevante tomar en cuenta que muchos poetas sonoros están utilizando

¹⁶ Marcus Boon, quien también vincula la apropiación con la reiteración en *In Praise of Copying*, plantea esta interrelación haciéndose eco de las reflexiones de Gilles Deleuze en *Diferencia y repetición*: “To repeat: in every case that one can think of, copying involves repetition. Repetition—a copy repeats, is a repeat of something. But in this act of repetition (...). something else happens. Difference manifests itself in repetition and marks a transformation that happens within repetition” (91).

las herramientas con que se produce la música electrónica. Algunos, por ejemplo, componen sus obras mediante *software* diseñados especialmente para la creación de *loops* (como Ableton Live), y otros recurren a pedaleras con efectos como *loops* o *delays* para su interpretación en vivo. No sorprende, entonces, que algunas de estas piezas incorporen ritmos muy cuadrados y monótonos que pueden sonar de manera parecida a la música electrónica, o que incluso se interpreten conjuntamente con instrumentos musicales. Este es el tipo de evidencias, en consecuencia, que hacen necesaria la contextualización interdisciplinaria.

Volvamos nuevamente a las obras de mi lista. Como se habrá notado, no solo no nombré a sus autores, y prácticamente no me referí a sus contenidos temáticos, sino que apenas describí algunos aspectos formales o funcionamientos para provocar que los lectores se los imaginaran¹⁷. Quise replicar lo que Kenneth Goldsmith propone acerca de sus propios libros, que según él no necesitan ser leídos íntegramente:

I don't expect you to even read my books from cover to cover. It's for that reason I like the idea that you can know each of my books in one sentence. For instance, there's the book of every word I spoke for a week unedited. Or the book of every move my body made over the course of a day, a process so dry and tedious that I had to get drunk halfway through the day in order to make it to the end. Or a book in which I retyped a day's copy of the New York Times and published it as a 900 page book. I've transcribed a year's worth of weather reports and a 24-hour cycle of one-minute traffic reports as broadcast every ten minutes, resulting in textual gridlock.

Now you know what I do without ever having to have read a word of it ("A Week of Blogs" 147).

Pero más allá de que, efectivamente, la mera descripción de estas obras pueda disparar al menos unas primeras reacciones mentales en el lector, es importante resaltar que la realización física de estas obras nos permite advertir que, como señala Craig Dworkin, la aplicación de todos estos procesos implica una rematerialización del lenguaje verbal:

¹⁷ Ver notas 2 a 10, donde entrego más detalles sobre estas obras y apunto algunos *links* para poder consultarlas parcial o completamente en línea.

The very procedures of conceptual writing, in fact, demand an opaquely material language: something to be digitally clicked and cut, physically moved and reframed, searched and sampled, and poured and pasted. The most conceptual poetry, unexpectedly, is also some of the least abstract, and the guiding concept behind conceptual poetry may be the idea of language as quantifiable data (*Against Expression* xxxvi).

La nueva vida digital de las palabras, paradójicamente, las convierte en una plasticina moldeable: nos obliga a enfocarnos en sus texturas y dimensiones, a veces muy lejanas de las convenciones literarias, y en ocasiones nos pide una atención mucho más centrada en los sentidos. En las páginas de libros dobladas, y luego escaneadas y ampliadas por Erica Baum en su libro *Dog Ear*, más que leer, uno termina por concentrarse en la variada gama de colores amarillentos del papel y sus tipografías. La instalación “Untitled” de Karl Homqvist, expuesta en el MoMA, parece una muestra promocional de papel mural, e incluso uno puede sentarse en ella. La versión colectiva de “Repetition” de Dirk Huelstrunk, en cambio, convierte el sonido de las palabras en una capa gruesa e indefinida, que pareciera ocupar todo el espacio de la sala. Y la sola posibilidad de leer completa *The Bible (alphabetized)* de Rory Macbeth provocará sin duda un efecto de cansancio y mareo.

Los procedimientos de la apropiación y la reiteración, asimismo, son susceptibles de provocar efectos muy distintos dependiendo no solo del grado y modalidades en que se aplica, sino del valor y el contexto de los materiales manipulados. La reiteración de la muerte del rey del pop, en “Vendredi 26 Juin 2009” de Anne-James Chaton, conduce a su rápido olvido al mutar en una percusión, mientras que la destrucción de voces de políticos que Jörg Piringer acomete en su disco *Vokál* desarrolla un tipo de crítica bastante más explícita. Carlos Cociña, en los textos apropiados de su libro *Plagio del afecto*, descubre un tono filosófico y hasta romántico al interior de un discurso científico. Algunos vacíos, incluso, se vuelven particularmente elocuentes al ser leídos con estas perspectivas: las páginas en blanco de *Inventario* de Luis Alvarado hablan de una desinteresada melancolía, mientras que en *Your Country Is Great* de Ara Shirinyan, es una tragedia nacional que nadie haya dicho que un país “is great”.

Con todos estos elementos, creo que podemos comenzar a comprender mejor la configuración de una particular poética contemporánea.

Debo enfatizar, por cierto, que no pretendo celebrar ni fetichizar las tecnologías digitales como la única posibilidad para escribir poesía hoy, pero sí me interesa que seamos capaces de analizar su emergencia con una perspectiva más informada y abierta, y que nos obligue a preguntarnos nuevamente qué es, o no es, o qué quisiéramos que fuera la poesía. Por otra parte, este enfoque basado en los procedimientos nos permite establecer una comparación más fluida entre las prácticas de diversos contextos culturales, que le haga justicia al dinamismo internacional que ha caracterizado la poesía experimental desde mediados del siglo pasado. Aunque los países de pertenencia de estos autores muestran condiciones sociales muy dispares, las tecnologías digitales sí son accesibles de diversos modos (*software* pagados, gratuitos o pirateados; computadores y equipos originales o intervenidos). Al reconocer esta confluencia, entonces, es posible distinguir la variedad de todas estas manifestaciones para así perfilar mejor sus resonancias específicas. Es por eso que también me interesa establecer una confrontación abierta entre ésta y otras poéticas que hoy tienen una mayor visibilidad en Chile. Los autores que me interesan en esta investigación se encuentran muy distantes de aquellas escrituras “alucinadas y utópicas (...) catárticas, postchamánicas” (19-20) que Héctor Hernández Montecinos ha propuesto insistentemente como paradigma de la expresión de una subjetividad personal y una épica colectiva mediante un torrente de palabras. Al mismo tiempo, nos encontramos muy lejos de las características ideales con que el crítico Roberto Onell discierne sus preferencias, basadas en una lectura muy angosta y conservadora de la historia de la poesía y de sus posibilidades técnicas: “(...) rigor artesanal, el oficio de arrimar palabras en niveles más que aceptables de ritmo y revelación, el apoyarse en una tradición donde reconocerse; disposición a aprender y trabajar” (19).

Esta poética de la repetición, por el contrario, es restringida y mecánica. La figura del autor es la de un “Unoriginal Genius”, como lo ha llamado Perloff, que opera como un programador. Su rol no es crear obras inéditas, ni menos esforzarse demasiado, sino simplemente decidir cuáles son los materiales que desea cortar y pegar. Su virtuosismo es la capacidad de seleccionar, combinar y alterar esos fragmentos, del mismo modo que lo hace un *dj* en un club. Su estrategia de provocación es la reiteración, ya sea para suscitar un efecto de extrañamiento al resignificar las palabras cotidianas o para exasperar a quienes esperan un discurso lineal. La expectativa de un poema comprensible, que “diga algo”, se verá

frustrada. Quienes deseen leer, ver y escuchar estas creaciones deberán asumir que los contenidos semánticos perderán su estabilidad al participar de este movimiento giratorio, porque están indisolublemente ligados a sus efectos corporales. En la música electrónica, como argumenta Kodwo Eshun, “the body is a large brain that thinks and feels a sensational mathematics throughout the entire surface of its distributed mind” (22), que es lo mismo que dijo mucho antes Nicanor Parra: “Bailar es pensar con el cuerpo” (431).

BIBLIOGRAFÍA

- ALVARADO, LUIS. *Inventario*. Lima: Ediciones de Yuggoth, 2010. Impreso.
- AZAUSTRE, ANTONIO Y JUAN CASAS. *Manual de Retórica española*. Barcelona: Ariel, 1997. Impreso.
- BAUM, ERICA. *Dog Ear*. Nueva York: Ugly Duckling Presse, 2011. Impreso.
- BERNSTEIN, CHARLES (ed.). *Close Listening. Poetry and the Performed Word*. Nueva York/Oxford: Oxford University Press, 1998. Impreso.
- BOON, MARCUS. *In Praise of Copying*. Cambridge: Harvard University Press, 2010. Impreso.
- BOURRIAUD, NICOLAS. *Postproducción*. 3ª ed. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2009. Impreso.
- BUNZ, MERCEDES. *La utopía de la copia. El pop como irritación*. Trad. Cecilia Pavón. Buenos Aires: Interzona Editora, 2007. Impreso.
- CARRASCO, GERMÁN. “CATORCE/QUINCE”. *Letras.s5.com*. 9 mar. 2007. Consultado el 2 de mayo de 2013. Sitio web. <<http://www.letras.s5.com/gc090307.html>>. Digital.
- _____. “Editoriales independientes”. *The Clinic*. 17 oct. 2013: 15. Impreso.
- _____. *A mano alzada*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2013. Impreso.
- CHATON, ANNE-JAMES. *Événements 09*. Raster-Noton, 2011. Impreso y CD.
- COCINA, CARLOS. *Plagio del afecto*. Santiago: Ediciones Tácitas, 2009. Impreso.

- DWORKIN, CRAIG Y KENNETH GOLDSMITH (eds.). *Against Expression. An Anthology of Conceptual Writing*. Evanston: Northwestern University Press, 2011. Impreso.
- ESHUN, KODWO. *More Brilliant Than The Sun: Adventures in Sonic Fiction*. Londres: Quartet Books, 1998. Impreso.
- FERGUSON, KIRBY. *Everything is a remix*. Fecha de ingreso: 23 de abril de 2013. Sitio web. <<http://www.everythingsaremix.info/>>.
- FERNÁNDEZ MALLO, AGUSTÍN. *El hacedor (de Borges), Remake*. Madrid: Santillana, 2011. Impreso.
- FRANZEN, BENJAMIN. *Copyright Criminals*. 2009. DVD.
- GAYLOR, BRETT. *RiP: A remix manifesto*. 2008. DVD.
- GOLDSMITH, KENNETH. "A Week of Blogs for the Poetry Foundation". *The Consequence of Innovation: 21st Century Poetics*. Ed. Craig Dworkin. Nueva York: Roof Books, 2008. 137-49. Impreso.
- _____. *Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age*. Nueva York: Columbia University Press, 2011. Impreso.
- HERNÁNDEZ MONTECINOS, HÉCTOR (ed.). *4m3r1c4. Novísima Poesía Latinoamericana*. Santiago: Ventana Abierta Editorial, 2010. Impreso.
- HOLMQVIST, KARL. *What's My Name?*. Londres: Book Works, 2009. Impreso.
- HUELSTRUNK, DIRK. *Elements of Sound Poetry*. Frankfurt, 2011. CD.
- KATCHADJIAN, PABLO. *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*. Buenos Aires: IAP, 2007. Impreso.
- _____. *El aleph engordado*. Buenos Aires: IAP, 2009. Impreso.
- KATZ, MARK. *Capturing Sound. How Technology has Changed Music*. Berkeley: University of California Press, 2010. Impreso.
- LETHEM, JONATHAN. "The ecstasy of influence". *Harper's Magazine* 314/1881 (feb. 2007): 59-71. Impreso.
- LUNA, RICARDO. "El pasado como recurso creativo: sampling y apropiación de la música". *Matiz*, XVII/21 (marzo-abril 2014). Sitio web. <<http://revista-matiz.emoderna.cl/?p=608>>.
- MANOVICH, LEV. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Trad. Óscar Fontrodona. Buenos Aires: Paidós, 2006. Impreso.

- MAZUR, KRYSZYNA. "Repetition". *The Princeton Encyclopedia of Poetry & Poetics*. Ed. Roland Greene. 4ª ed. Princeton: Princeton University Press, 2012. 1168-71. Impreso.
- MORA, VICENTE LUIS. *El lectoespectador*. Barcelona: Seix Barral, 2012. Impreso.
- MORTARA GARAVELLI, BICE. *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra, 2000. Impreso.
- ONELL, ROBERTO. "El diálogo que venimos siendo". *El Mercurio*. 9 de diciembre de 2012: E19. Impreso.
- PARRA, NICANOR. *Obras completas & algo 7*. Obras completas I. Ed. Ignacio Echevarría. Barcelona: Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 2006. Impreso.
- PERLOFF, MARJORIE. *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago: The University of Chicago Press, 2010. Impreso.
- PIRINGER, JÖRG. *Vokál*. Transacoustic Research, 2004. CD.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*. Fecha de ingreso: 2 de marzo de 2014. Sitio web. <<http://lema.rae.es/drae/>>.
- ROMERO, JUAN CRISTÓBAL. "Poesía sonora". *El Claneta*, 27 de agosto de 2006. Fecha de ingreso: 28 de agosto de 2006. Sitio web. <www.elclaneta.cl>.
- SHIELDS, DAVID. *Reality Hunger. A Manifesto*. Londres: Hamish Hamilton, 2010. Impreso.
- SHIRINYAN, ARA. *Your Country Is Great*. Nueva York: Futurepoem, 2008. Impreso.
- ZURBRUGG, NICHOLAS. *Critical Vices. The Myths of Postmodern Theory*. Amsterdam: G + B Arts International, 2000. Impreso.

Recepción: 31.03.2015

Aceptación: 14.05.2015