

# Bernstein



**Caos, densidad  
y choque, un  
poeta de la otra  
tradición**  
**Presentación de  
Enrique Winter**

“El problema con enseñar poesía es quizás el contrario de otras áreas: los estudiantes llegan creyendo que es personal y relevante, pero trato de que la vean como formal, estructural, histórica, colaborativa e ideológica. *¡Qué aguafiestas!*”

Charles Bernstein

1  
Existe otra poesía estadounidense, que a falta de un padre, Walt Whitman, tiene dos madres, Emily Dickinson y Gertrude Stein. En sus obras, más que la creación de un país o de un sujeto que lo habite, está la creación de una lengua nueva, ampliada a través de aparentes errores y usos en desuso, compuesta por oído, extendiendo las posibilidades formales de la rima y el metro la primera, y de la materialidad de las palabras, a

través de las reiteraciones y sus alcances filosóficos, la segunda. Los asuntos tratados por ambas las alejan del hablante hipertrofiado de la poesía del canon, que centraliza en sí la visión totalizadora del mundo, pero también del hablante confesional, que comparte exclusivamente sus sentimientos acerca del reducido ámbito de la experiencia. En fin, las de Dickinson y Stein son propuestas opuestas a las de quienes llevaron la poesía a ese lugar protagonizado por nadie más que el propio poeta sufriendo con el estado del mundo.

Gertrude Stein, también el futurista Velimir Jlébnikov o el objetivista Louis Zukofsky, por ejemplo, hicieron con la literatura lo que el cubismo con la pintura: darle una perspectiva múltiple, con todos

los elementos en un plano igualitario, fragmentos que pueden independizarse en vez de forzosamente colaborar con un plano universal, y en que lo enunciado depende más de la intuición del receptor que del vínculo directo con la realidad. Esta búsqueda de un lector activo, incentivado por la necesidad de rellenar la ausencia de juicios morales en las situaciones expuestas, junto con su consecuente cuestionamiento del hablante y, a la larga, del autor, sentaron las bases de gran parte de la literatura moderna y posmoderna. Con gracia, se desplaza así la atención al lenguaje mismo, el que cambia las cosas, las que sin él, únicamente serían lo que son.

De estas condiciones, y de tanta atención al método con que se construye el poema como a su resultado, surge la obra poética de Charles Bernstein, quien hizo su tesis de pregrado en *Ser americanos* de Stein. Charles, a quien tendremos el privilegio único de escuchar y ver esta tarde, nació en 1950 en la ciudad de Nueva York, donde aún reside. Fundó y dirigió junto a Bruce Andrews la revista *L=A=N=G=U=A=G=E*, quizás la más influyente en poesía experimental del último medio siglo, donde propuso una exploración de las cualidades intrínsecas de las palabras, desafiando un tipo de control social basado en que éstas se dan por sentadas y no como algo que evoluciona del modo en que lo hacen las sociedades.

En cada uno de sus primeros libros, Bernstein introdujo mecanismos distintos

e internamente consistentes, como el caos, la densidad de dicción y el choque de múltiples voces en los peligros de las instituciones de *Asylums* (1975), la poesía visual de *Veil* (1976), la fragmentariedad del verso en *Shade* (1978) o la prosa en *Poetic Justice* (1979). No fue sino hasta *Controlling Interests* (1980) que incorporó en un solo volumen poemas de texturas heterogéneas, mezclando en ellos los procedimientos expuestos a la fecha a través del *collage*.

Desde entonces y hasta hoy publica colecciones de ensayos, que difícilmente pueden distinguirse de su poesía. Tal es el caso de “El artificio de la absorción”, considerado un manifiesto de la poesía del lenguaje. A partir de él, Bernstein llama a los suyos poemas impermeables, opacos en razón del artificio y la digresión; en oposición a los poemas absorbentes, que a su juicio generan un estado hipnótico gracias al realismo, la transparencia y la continuidad, entre otras trampas. Un poema clásico es, así, como un bebé que cautiva toda nuestra atención sin ofrecernos algo a cambio. Por el contrario, uno lleno de recovecos, aparte de cumplir con el deber de despertarnos de la hipnosis, cuando ilumina lo hace con más intensidad que el sol. En esto se emparenta incluso con los poetas *beat*, que parecerían tan distantes de la poesía conceptual de la que Bernstein es el antecedente más directo. Este carácter de gozne dentro de la tradición de la vanguardia estadounidense es uno de los mayores atractivos de su

obra –además del humor y el uso de las jergas de la publicidad, la política, el psicoanálisis, y la prensa, por nombrar las principales–, pues seduce desde el cuestionamiento en partes iguales de una comunicabilidad no exenta de música, que lo antecede, y una aplicación dogmática de la imposibilidad de decir, donde el poema ya no es un vehículo de la expresión humana sino exclusivamente un resultado de la aplicación de un procedimiento restrictivo, que lo sucede.

De 1987 es su libro de poemas *The Sophist*, que incluye algunas de sus poéticas principales, como “Disrafia”, emparentada con el largo aliento discursivo de *Dark City* (1994). Entre ambos volúmenes, Bernstein funda el programa de poéticas de la Universidad del Estado de Nueva York en Buffalo junto a Robert Creeley y Susan Howe, entre otros poetas, y publica *Rough Trades* (1991), con una estrategia distinta, la de la contención de algunos de sus poemas más relevantes, como “El lenguaje de quién” y “El pájaro kiwi en la planta kiwi”. Bernstein despidió la década de los noventa con la unión en un solo libro de ensayos y poemas emblemáticos como “Defensa de la poesía”, en que los profusos errores de tipeo no ocultan la feroz réplica al sinsentido que comandarían propuestas como la suya, la carta “Estimado Sr. Fanelli:” dirigida a un jefe de estación del metro y “Esta línea”. *My Way: Speeches and Poems* (1999) es el título de la obra.

Cada vez más concisa en su presentación, la extraordinaria

poesía de Charles Bernstein durante los últimos quince años no abandona los múltiples vectores de referencia de cada palabra. Esto es, se sigue oponiendo a las normas culturales y lingüísticas, pero con un compromiso mayor, de acuerdo con sus declaraciones, con el intercambio, la interacción, la comunicación y la comunidad; sin perder nunca de vista que “la prosa empieza con el mundo / y busca las palabras que combinen; la poesía empieza / con las palabras y halla el mundo en ellas.”

2

Le pedí a Charles que hoy nos presentara un panorama de la poesía del lenguaje, de modo de familiarizarnos con las propuestas de la revista y también con sus principales autores y características, sus poéticas y su historia. En clave enciclopédica, escucharemos “El campo ampliado del L=E=N=G=U=A=J=E” seguido de una performance que da cuenta de su trabajo creativo, denominada “Recantorium”. A la manera de una confesión legal, de una letanía religiosa o de la poesía sonora que compila en los archivos de PennSound, el autor responderá a cada una de las críticas posibles e imposibles a su figura y escritura. La traducción correrá en la pantalla y en sus mentes abiertas. Luego habrá tiempo para preguntas, que para dialogar con nosotros es que lo trajimos a Chile por primera vez. Bienvenidos y muchas gracias.

Conferencia

# El campo ampliado del L=A=N=G =U=A=J=E Charles Bernstein

La revista *L=A=N=G=U=A=G=E*, que edité con Bruce Andrews, publicó su primer número en 1978 y el último en 1982. En nuestro prefacio al *Libro del L=E=N=G=U=A=J=E* (*The L=A=N=G=U=A=G=E Book*) resumimos nuestro proyecto editorial.

En todo momento hemos enfatizado un aspecto de la escritura, que fija su atención prioritariamente en el lenguaje mismo y en las formas en que transmite sentido, y que no da por sentado ni el vocabulario, ni la gramática, ni el proceso de escritura, ni la forma, la sintaxis, el programa o la materia hablada. Todos esos elementos siguen siendo nuestra preocupación. Concentrados en este aspecto de la exploración poética, y en problemas políticos y estéticos relacionados, hemos tratado de abrir la cuestión, no limitándonos a la correspondencia y la conversación, sino intentado romper el innecesario autoencapsulamiento de ciertos escritores (persona a persona, escena a escena) y desarrollando más a fondo el entramado entre aquellos los interesados en actividades estéticas asociadas.

En su nivel más fundamental, *L=A=N=G=U=A=G=E* era una acción editorial: un marco que permitía seleccionar y combinar diferentes actividades poéticas y pensamiento crítico. No capturamos una estética ya existente, previamente formada a cabalidad, sino que participamos en su creación. Las aproximaciones

poéticas exploradas en *L=A=N=G=U=A=G=E* emergían a mediados de los años setenta en muchas revistas y plaquettes de circulación limitada y en varios espacios de lectura locales. La poesía de *L=A=N=G=U=A=G=E* y sus distintos nombres –poesía del lenguaje, poesías del lenguaje, escritura del lenguaje, escritura centrada en el lenguaje– señalan diferentes marcos para un campo de actividad poética que no tiene una consistencia estilística unificada. El epíteto de Bruce Andrews, «so-called so-called language writing», sugiere una ambivalencia no resuelta acerca del nombramiento, pues una de las obsesiones de (una fracción) de esta constelación poética, era la resistencia (o fobia) al nombramiento, a la caracterización y a los modos estandarizados de representación. La descripción es, entonces, parte de lo que resulta «problemático», y aún no se ha respondido a la pregunta de si esta constelación de actividades era un movimiento, una escuela, una tendencia estética o un nombre puesto solo por conveniencia, y si los nombres elegidos para el fenómeno eran etiquetas insultantes o un estándar de solidaridad grupal.

Para algunos practicantes y seguidores lo fundamental era la escena local, mientras que para otros lo era un conjunto de principios estéticos, y aun para otros lo más importante era el intercambio entre distintos sectores geográficos. Estos tres aspectos serían vitales a la hora de contar la historia. En general, había un compromiso con la poesía como actividad social: un compromiso con el valor de un trabajo individual; pero también, y en igual medida, un compromiso con el valor de cambio cifrado en un trabajo.

*L=A=N=G=U=A=G=E* era un espacio de conversación sobre un conjunto de temas relevantes, un lugar para ventilar los desacuerdos pero no necesariamente para resolverlos. Esa conversación distaba mucho de los valores de la cultura oficial sobre el verso, no solo en términos de lo que es la poesía, de lo que hace y de cómo funciona, sino también en términos del compromiso con la formación de un grupo y de una comunidad a través del diálogo. *L=A=N=G=U=A=G=E* y la poesía y la poética que la rodeaban se formaron en la controversia y se mantuvieron controversiales porque las mantenía unidas no un conjunto de principios estéticos acordados, sino una aversión por los dogmas conservadores

de la mayor parte de la poesía dominante en la época. Y aun así, a pesar de su rebeldía, la variedad de actividades que compartían la rúbrica sí exhibían parecidos familiares, por usar la expresión de Wittgenstein. La poesía y la poética del grupo suponían una alternativa muy contrastante con la poesía premiada de la época.

$L=A=N=G=U=A=G=E$  supuso un distanciamiento de ciertos aspectos de las formaciones vanguardistas del modernismo: se mantuvo alejado de los manifiestos programáticos, aunque no de las intervenciones polémicas. Esto no quiere decir que no hubiese insularidad social o estética, o que no se promovieran estilos particulares, sino que estos aspectos no gobernaban ni definían nuestra actividad. De hecho, uno de los intereses más recurrentes de los trabajos que circulaban alrededor de  $L=A=N=G=U=A=G=E$  era una generalizada cautela frente a las facetas más doctrinarias de la vanguardia modernista, mezclada con una extraña devoción por las mismas.

$L=A=N=G=U=A=G=E$  se enfocaba, principalmente, en poetas norteamericanos y canadienses nacidos entre mediados de los años treinta y mediados de los cincuenta. Algunos de estos poetas tenían gran cercanía con el proyecto, mientras que otros (llamémoslos compañeros de viaje) sentían mayor aversión a que se los asociara; ambos movimientos, uno hacia la idiosincrasia y el otro hacia la solidaridad grupal, siendo constituyentes de este campo. Mi intención es dar cuenta de las contribuciones realizadas a lo largo de este espectro. Muchos de los poetas clave nacieron durante la Segunda Guerra Mundial y muchos de sus trabajos fueron formativos para la expansión del campo de  $L=A=N=G=U=A=G=E$ , en su momento y con el paso del tiempo, aun cuando como individuos algunos eran escépticos de las articulaciones teóricas o de que nos propusiéramos como un grupo. Mirando atrás, entre estos poetas reconocibles de esta media generación más vieja se encuentran Clark Coolidge, Lyn Hejinian, Robert Grenier, Ted Greenwald, Susan Howe, Rosmarie Waldrop, Leslie Scalapino y Michael Palmer. Los poetas nacidos desde 1945 en adelante tuvieron, a veces, conciencias generacionales distintas, las cuales afectaron nuestra poética; mirando atrás, entre los poetas más reconocibles de esta media generación más joven están Ron Silliman, Steve McCaffery, Bruce Andrews, Johanna Drucker,

Rae Armantrout, Harryette Mullen, Bob Perelman, Bernadette Mayer, Barrett Watten y Mei-mei Berssenbrugge. Además, Jackson Mac Low, Hannah Weiner y David Bromige, aunque de la generación de la New American Poetry, se volvieron parte integral de nuestro trabajo. Docenas de otros poetas hicieron contribuciones cruciales al campo, así que una lista como la que he entregado dejará necesariamente fuera a muchos de los contribuyentes más importantes, algunos de los cuales aparecen mencionados en lo que sigue; como se dijo en un anuncio de una efímera revista de los noventa que buscaba contribuciones poéticas: «puede que seas un poeta del lenguaje incluso sin saberlo».

Los centros geográficos clave de nuestro trabajo eran Nueva York, la Bay Area de San Francisco, Washington D.C. y Toronto; tal vez la más intensa reformulación y extensión del proyecto ocurrió en Vancouver, a finales de los ochenta y durante los noventa, en la Kootenay School of Writing.

La poesía inglesa lingüísticamente innovadora ha tenido una relación cercana con su pariente norteamericana, manteniéndose, eso sí, distintiva y autogeneradora. La *Writer's Workshop* de Bob Cobbing dio a luz a una generación de poetas VVV –vocal-verbal-visual, según Joyce– en su mayoría basados en Londres, cuyas «desordenadas» producciones mimeografiadas mezclaban palabra e imagen. Por contraste, Cambridge había dado lugar a la compacta producción lírica «sprung». Si los poemas abiertos, rápidos y socialmente cargados de Tom Raworth están a un extremo, entonces los de J.H. Prynne, de un entramado perfecto, están en el otro. Entremedio se encuentran las exploraciones de formas discretas de Allen Fisher, las rítmicas, exuberantes y mágicas construcciones de Maggie O'Sullivan, el sorprendente engendramiento lírico de Denise Riley, las *performance* conceptuales de Cris Cheek y las insistencias acentuales e invención sintáctica de Bill Griffith. El gran poeta Ken Edwards publicó en el Reino Unido algunos de los primeros trabajos relacionados con  $L=A=N=G=U=A=G=E$  en los setenta y en los ochenta. Pero es posible que el paralelo más sólido a muchas de las ideas exploradas en la revista fuera el trabajo crítico de Veronica Forrest-Thomson, *Poetic Artifice* (1978).

Ha habido muchas asociaciones internacionales con el campo ampliado de  $L=A=N=G=U=A=G=E$ ,

el cual ha evolucionado en el siglo XX hacia el uso transnacional del inglés como medio de práctica poética radical utilizado por hablantes no nativos, como fue planteado por el poeta finlandés Leevi Lehto. Fuertes asociaciones se han establecido entre poetas norteamericanos y canadienses y aquellos de otras partes de América (Brasil, Argentina, Cuba, México), Europa (incluyendo Rusia y Escandinavia) y China. Pero la conexión con la poesía francesa resalta por su continuidad histórica y su densidad.

### Poética e historia literaria

$L=A=N=G=U=A=G=E$  no publicaba poesía sino poética: la importancia de una poética activista –pensar en el poema– es un rasgo crucial del campo de actividad ampliado que giró en torno a la revista. La poética se diferencia de la crítica o el periodismo literarios en que intenta un acercamiento primal con la *poesis* y la *faktura*, el arte de hacer. En  $L=A=N=G=U=A=G=E$  la poética se concibió como reflexiones, investigaciones y especulaciones hechas por y para poetas. En particular enfatizamos los acercamientos no expositivos al pensamiento crítico, escritura discursiva en que los imperativos del hacer poético se manifestaban. En la Bay Area, en los setenta, Perelman inauguró una serie de «charlas» que fomentaban pensar informalmente en voz alta; este formato fue recogido en la Langton Street de San Francisco, y desde ahí proliferó. En el contexto norteamericano, una de las contribuciones únicas de este énfasis en la poética ha sido el incremento sin precedentes de libros de escritura crítica publicados por poetas en el contexto de investigaciones de  $L=A=N=G=U=A=G=E$ . El trabajo de los críticos literarios entró incrementalmente en diálogo con el de los poetas. El texto de Marjorie Perloff, «The Word as Such: Language Poetries in the Eighties» (*American Poetry Review*, 1984) llevó nuestro trabajo a una audiencia más amplia; los sucesivos ensayos de Perloff, junto con libros de ensayos de Jerome McGann, Jed Rasula, Michael Davidson, Alan Golding y Aldon Lynn Nielsen, extendieron y profundizaron la poética de la revista.

Aunque pocos de los poetas estuvieron conectados a universidades durante los años setenta, ya en los noventa muchos de ellos tenían trabajo en ellas como profesores (algunos después de completar estudios superiores, otros no). En 1991 Robert Creeley, Susan Howe, Raymond

Federman, Dennis Tedlock y yo fundamos el Poetics Program en SUNY-Buffalo. A la siga de programas de arte no tradicionales, como el Black Mountain College, este era un doctorado en el que estudiantes de grado combinaban su trabajo como poetas, editores y académicos.

Se asocia a  $L=A=N=G=U=A=G=E$  no solo con la práctica poética, sino también con un esfuerzo por reclamar la tradición modernista radical de las manos de las revisiones antimodernistas que vinieron después. Arduos esfuerzos por ubicar el trabajo de Gertrude Stein en el centro de la primera ola modernista en general han triunfado; igualmente importante ha sido la atención otorgada a los modernistas de la segunda ola, como Louis Zukofsky, George Oppen, Lorine Niedecker –los objetivistas–, al igual que a Laura Riding y Mina Loy. Hubo también una clara y bien documentada conexión con el futurismo ruso y el formalismo.

A diferencia de algunos movimientos modernistas de vanguardia, los poetas del campo ampliado de  $L=A=N=G=U=A=G=E$  estaban tan interesados en extender la radicalidad política y estética de sus predecesores como en romper con ellos para crear nuevos proyectos. Para algunos, el Blake del «Jerusalén» –con su «batalla mental»– se mantuvo como ángel poético, al igual que Mallarmé y Baudelaire, Poe y Dickinson.

Aun así, la mayor deuda literaria que sostuvieron estos poetas fue, probablemente, con la generación inmediatamente anterior, sus antecesores de la *New American Poetry*, para usar el título de la antología de Don Allen como rúbrica conveniente que engloba la poesía y la poética de la New York School (Barbara Guest, John Ashbery, Frank O'Hara, James Schuyler), los Beats (William Burroughs, Allen Ginsberg, Jack Kerouac), el San Francisco Renaissance (Jack Spicer, Robin Blaser, Robert Duncan, Philip Whalen), el Black Arts Movement (Amiri Baraka), el Projectivismo / Black Mountain (Larry Eigner, Charles Olson, Robert Creeley, John Wieners), la Etnopoética (Rothenberg) y la Talk / Performance Poetry (David Antin).

### MARCOS Y CONTEXTOS

#### Filosofía y lingüística

Ludwig Wittgenstein es un pensador fundacional del giro lingüístico, el que fue retomado, alguno dirá que con más violencia aun, en  $L=A=N=G=U=A=G=E$ . El trabajo de

Wittgenstein no puede ser traducido directamente a una práctica poética en concreto, y su énfasis en el lenguaje cotidiano lo distancia bastante de la poesía que emplea lenguaje inventado o *queer*. Y aun así, el reconocimiento que hace Wittgenstein, de que el lenguaje que utilizamos forma nuestra percepción del mundo, resulta fundamental en el trabajo que rodea  $L=A=N=G=U=A=G=E$ . Algunos de los poetas citan directamente a este filósofo –su estilo proposicional es un fantasma ya en la poesía de Palmer–, pero el reconocimiento poético más completo de sus ideas llega con el texto de Rosmarie Waldrop, *Reproduction of Profile* (1987), en el cual convierte sus diálogos filosóficos en conversaciones sobre el género. Entre los lingüistas, Roman Jakobson –que tuvo cercanía con los futuristas rusos– entrega la definición más influyente de la función poética: lenguaje verbal que hace resaltar su materia (acústica y sintáctica); definición que nos acerca a la comprensión de la poesía no como la comunicación de un mensaje, sino como una forma de encontrarse con el lenguaje verbal en sí. Otra fuente filosófica crucial es el trabajo de Walter Benjamin, tanto su interés en el «lenguaje en sí» en el contexto de la teoría crítica, y su interés por el lenguaje encontrado o citacional.

Un contexto más amplio para estas disposiciones filosóficas se podría encontrar en los ensayos de Emerson, en los cuales el proceso es evaluado por sobre metas concretas y la atmósfera y la inconsistencia se consideran afectivamente más poderosas que la uniformidad estilística y la continuidad. El énfasis que pone Emerson en la «aversión hacia el conformismo», enfatizada por el filósofo norteamericano Stanley Cavell, resuena con algunas de las poéticas alrededor de  $L=A=N=G=U=A=G=E$ , a pesar de la atracción que Emerson sentía por la reconciliación, la cual no se condice con el polemismo y el conflicto ideológico propulsado por las generaciones posteriores. La revista fue contemporánea al ascenso del posestructuralismo en Estados Unidos y, aunque el programa posestructuralista y el de  $L=A=N=G=U=A=G=E$  se superponen, nuestro proyecto era aplicar dicho programa a una poesía de invención radical. En este contexto, sin duda, hay una relación simbiótica con el trabajo de Jacques Derrida, Michel Foucault, Emmanuel Levinas, Gilles Deleuze y Felix Guattari y, más específicamente, con el texto de Roland

Barthes *El grado cero de la escritura* (1953). Más recientemente, el trabajo del lingüista George Lakoff sobre la importancia de las metáforas a la hora de crear significado, se conecta directamente con la intención de romper marcos y volver a establecerlos, está presente en mucha de la poesía que aquí considero.

### Ideología

Los poetas asociados con  $L=A=N=G=U=A=G=E$  llegaron a la mayoría de edad durante las protestas contra la guerra de Vietnam, a la sombra aún presente de la Segunda Guerra Mundial. Muchos de los participantes fueron activistas del movimiento antiguerra de los sesenta y todos fueron gravemente afectados por el movimiento de los derechos civiles de los cincuenta y sesenta. Las catástrofes de mediados de siglo, el holocausto y el bombardeo atómico de Japón crearon, para esta generación de poetas, un fuerte escepticismo hacia las ideas heredadas, sobre todo las concernientes al progreso tecnológico, económico y cultural; esto es bien sabido, y se relaciona con las contraculturas de los sesenta, desde el psicodelismo hasta el contragénero sexual.

Había un deseo intenso por conectar visiones políticas y culturales de oposición con una escritura lingüísticamente ingeniosa, rompiendo con el arte de izquierda representacional y populista. En el nivel más fundamental existía la sensación de que las palabras no siempre significan lo que dicen, que el lenguaje nunca es neutral, sino que revela siempre, traicionándolo, un interés ideológico compuesto por mensajes que nunca son emitidos formalmente. Esta idea fue el foco de la antología que edité en 1990, *The Politics of Poetic Form: Poetry and Public Policy* (*La política de la forma poética: Poesía y políticas públicas*). La idea no era que la poesía podía ser «pura» y estar más allá de dichos intereses contingentes –que sería la respuesta desde el punto de vista de una ideología romántica (como la llamaba McGann), que era rechazada por estos poetas–, sino que la poesía podía «dejar al desnudo el artificio» a través de un proceso que «hace extraño» o «desfamiliariza» (*ostranie*) (términos utilizados por el futurista ruso Victor Shklovski); esto es, un poema puede revelar y hacer palpable la naturaleza metafórica y lingüística de nuestra percepción. Esta forma de entender la cuestión estaba también relacionada con la «alienación» o la idea del «distanciamiento» (*Verfremdungseffekt*)

de Bertolt Brecht: la idea de que se puede mirar de forma oblicua lo que uno está experimentando, y así recibir ciertos destellos de los medios de producción que están detrás. Resulta evidente que la influencia de Marx proyecta su sombra sobre estos asuntos, especialmente si consideramos las interpretaciones que hace de su trabajo Louis Althusser en *Ideología y aparatos ideológicos de Estado* (1970). La crítica ideológica de la Escuela de Frankfurt, y en particular el trabajo de Theodor Adorno, entregan otro marco útil a la hora de pensar en estos temas. Pero es necesario anotar también que muchos de los más brillantes poetas en este campo nunca leyeron a estos pensadores, ni recibieron influencia directa de ellos. Aun así, estas ideas parecían flotar en el aire, y todos las respirábamos, formulando el deseo de una «poética de oposición» (*oppositional poetics*), por citar el título de un influyente ensayo de Erica Hunt en *The politics of Poetic Form*.

### Feminismo

El feminismo de los años setenta tuvo un efecto poderoso en nuestra práctica poética y en nuestra formación social, lo cual no quiere decir que los poetas involucrados estuvieran libres de los efectos de la misoginia entre nosotros y en nuestra cultura. (Davidson ha escrito sobre la homosocialidad compulsiva en las comunidades de la New American Poetry.) Desde el punto de vista formal, el feminismo otorgó una perspectiva diacrítica tangible y atractiva para entender las narrativas de género presentes tanto en la gramática como en la lírica, tal como fue ejemplificado en el trabajo de la poeta de Quebec Nicole Brossard. El ensayo central de Hejinian, «El rechazo al cierre», en su libro *The language of inquiry* (2000), se relaciona íntimamente con la crítica del deseo faustiano de poseer el conocimiento, deseo que Hejinian contrasta con una epistemología basada en el rechazo de Serezade hacia la posibilidad del cierre. La crítica de Hejinian, influenciada por el feminismo, nos entrega terreno para una poética alternativa, exploratoria y orientada a la investigación.

### Transparencia, referencia, significado y el lector

El ensayo de Silliman de 1977, «Disappearance of the Word, Appearance of the World» («Desaparición de la palabra, aparición del mundo») se enfocó en el efecto de transparencia producido en

la mayoría del lenguaje convencional, que es un uso instrumental, como si fuera una ventana que revela lo que está del otro lado del marco. Para Silliman, el borramiento de las marcas que deja el vidrio —la materialidad social de lo lingüístico— convierte el lenguaje en material de consumo, el cual es valorado por lo que produce, al mismo tiempo que se reprime su proceso de producción.

Silliman abogó por una poesía que hiciera evidente (u opaca) la materialidad del lenguaje. Alrededor de la misma época, McCaffery y Andrews exploraban las «políticas del referente» y defendían una poesía que pusiera de relieve el sonido y la sintaxis. El significado y la referencia no desaparecen de este nuevo tipo de poesía, pero estos procedimientos activan nuevas formas de generar sentido, sumadas a un rango mayor de posibilidades de referencia lingüística. Esta escritura «centrada en el lenguaje» no pretendía reemplazar otras formas de escritura, sino abrir nuevos espacios para la poesía y combatir el dogma de que el único objeto de la escritura es producir trabajos convencionalmente representativos, transparentes; o bien, lírica centrada en el yo: expresión directa de los sentimientos del autor (como si no los mediara el lenguaje).

En este sentido, Silliman, McCaffery y Andrews defendían una poesía que no usaba las palabras de forma instrumental, sino que creaba un espacio estético que no necesitaba propósito, y esto permitía el placer de la reflexión, la proyección y el encuentro sensorial con el material verbal. Esta escritura ponía al lector en un rol muy diferente al tradicional, como fue argumentado por Mac Low: este trabajo no estaba centrado en el lenguaje sino en el lector, que es el que percibe. La imaginación del lector se activaba: no se le decía qué pensar o sentir, sino que se le pedía hacer deducciones intuitivas: se le pedía interactuar (*interenact*) —como me gusta llamarlo— en lugar de consumir pasivamente. Muchos de estos poetas construyeron «pequeñas (o grandes) máquinas hechas de palabras» (según la frase de William Carlos Williams), trabajos o aparatos semiautónomos que, más que decir, hacen. En este sentido, la poesía se convierte en un trabajo de construcción, y no de transmisión de información preexistente.

### Expresión, yo, voz, retórica, afecto

El movimiento hacia la opacidad, alejándose de la transparencia, reflejaba una concepción

de la poesía en que esta era una modalidad retórica y no una expresión de la verdad inmediata. Sin embargo, la poética pragmática de  $L=A=N=G=U=A=G=E$  rechazaba una hermenéutica de la sospecha –la idea de que la verdad y el sentido son fundamentalmente incognoscibles– en general asociada al posestructuralismo en la teoría y al posmodernismo en las artes. La revista no postulaba la deconstrucción como un fin en sí mismo, sino que pretendía usarla como medio para la reconstrucción, para el emplazamiento y la puesta en escena: era constructivista. En la poesía, la lógica del silogismo y la trama naturalista dan pie a conexiones entre los mismos elementos de una obra que, aunque fueron diseñadas estética y programáticamente, se experimentan como sensación intuitiva. El poema no fue entendido como la voz de un ego contenido en sí mismo que transmite un mensaje predeterminado y parafraseable, sino como una constelación de elementos textuales: no una voz, sino acordes de voces (*voicing*). La expresión en el poema no es el resultado de la voz lírica del poeta, sino un proceso dinámico de composición en el campo afectivo. Mientras la lírica convencional de la época disponía o nombraba su contenido emocional, esta nueva poesía ponía en práctica su estado afectivo. El movimiento se daba desde un comportamiento emocional vaciado hacia un nuevo tipo de entendimiento lingüístico. El yo no se asumía en estos poemas, sino que se encontraba en un acto de colaboración con el lenguaje del poema y la respuesta del lector.

### Habla

El «I HATE SPEECH» («Odio el habla») de Grenier, publicado en el primer número de la revista *This* (1971), muchas veces se malinterpreta como un manifiesto contra el habla; no debería olvidarse que la afirmación en sí misma constituye un acto de habla. Grenier nos advierte contra la forma en que la expresión está controlada y cosificada en la poesía convencional centrada en la voz. Por contraste, en los poemas que discutimos aparece lo vernáculo, los dialectos, el *slang* y los actos de habla; acordes de voces, más que una «voz». El trabajo de Greenwald, con su vocabulario realista y pragmático, tiene su raíz en lo hablado, incluso si convierte lo hablado en un artificio de la variación y la recombinación. Un fuerte acento local

es, también, parte importante en el trabajo de Raworth, Lorenzo Thomas y Michael Gizzi. El libro *Muse & Drudge* (1995) de Mullen es una obra maestra vernácula, que toma el lenguaje «folk» de todos los días, como canciones afroamericanas y de cuna y el habla cotidiana, tejiendo una desquiciada balada lírica, basada sobre todo en los ritmos.

### Minimalismo

Desde fines de los años sesenta hasta mediados de los setenta, Clark Coolidge y Aram Saroyan escribieron poemas con unidades lingüísticas muy básicas, por ejemplo, poemas compuestos por una sola palabra en la página, poemas que yuxtaponían dos palabras, e incluso trabajos compuestos solo de preposiciones. El libro de Greenwald, *Makes Sense*, de 1975, y el de Raworth, *Ace* (1974), compuestos por poemas de una sola palabra por línea, sumados al libro *Dolch Stanzas* (1976) de Kit Robinson, compuesto de un pequeño set de las palabras más utilizadas en inglés, deben ser considerados en este contexto. Los poemas de Carl Andre de los setenta también tienen relación con esto. Este minimalismo se enfocaba en las unidades pequeñas del lenguaje, las que adquirirían ritmo al ser repetidas o dislocadas en forma serial. Las *Sentences* (1978) de Grenier eran quinientas fichas grandes, cada una con un poema o afirmación breve; liberado de las ataduras del libro encuadernado, este trabajo podía ser leído en cualquier orden; no se trataba de una antología de muchos poemas breves, sino de un poema largo en que la relación entre las partes era cambiante.

### Disyunción, fragmento, recombinación, collage, superposición y constelación

Una de las características de estilo más típicamente asociadas con los poemas de  $L=A=N=G=U=A=G=E$  de los setenta y los ochenta es la disyunción, o parataxis. Los conectores lógicos que median entre los elementos lingüísticos han sido eliminados, produciendo un campo de fuerza poético que se apoya en la sonoridad, el ritmo, las conexiones intuitivas y las limitaciones estructurales autoimpuestas. De un lado del espectro se encuentra el libro de Silliman, *Tjanting* (1978), el cual utiliza la secuencia de Fibonacci para determinar el número de oraciones en cada párrafo. Al otro extremo se encuentra el trabajo de Susan Howe, que

yuxtapone material histórico en un intento de dar voz a los silenciados. En su poesía, Scalapino ha trabajado con el desplazamiento y el reemplazo lingüísticos, construyendo hologramas sónicos en cuatro dimensiones de impactante resonancia afectiva. Estos proyectos —son solo unos pocos de entre muchos— no trabajan intentando llegar a la fragmentación, sino desde la fragmentación (que suele considerarse también desde su aspecto social). Estos trabajos utilizan la disyunción y la superposición para crear constelaciones (por usar el término de Benjamin) y oscilación rítmica, haciendo manifiestos nuevos placeres textuales en cada momento.

### Procedimiento, programa, restricciones

Evitar la escritura supuestamente «natural» junto con las formas tradicionales dio pie a la utilización generalizada de restricciones, procedimientos, programas, estructuras inventadas y formas sincréticas. Aunque influenciado por el uso que hace Mac Low de las operaciones del «azar» (como procedimiento para seleccionar textos) en el lenguaje encontrado, e influenciado también por el uso de las restricciones que hizo el grupo francés OuLiPo, el trabajo de  $L=A=N=G=U=A=G=E$  en esta materia recurrió a esos procedimientos, en general, bien para producir material para incorporarlo en el poema, o bien para determinar la estructura del poema, dándose después la libertad de llenar dicha estructura libremente. Y muchas veces esas mismas restricciones fueron combinadas o violadas. Retallack, quien trabaja mucho con este tipo de procedimientos, reconoce la influencia de John Cage en *The Poetical Wager* (2003). Desde 1990 el uso de restricciones y algoritmos se ha puesto de moda, con el surgimiento de la poética digital y la poesía por medios programables.

Craig Dworkin, en su poesía y en sus ensayos, ha expandido las posibilidades de la poética conceptual de los procedimientos, explorando restricciones extremas que se acercan a lo ilegible y a lo inconsciente. El trabajo reciente más conocido de la poesía basada en restricciones es *Eunoia* (2001), de Christian Bök, un trabajo en prosa en que cada capítulo utiliza una sola vocal. Bök intenta ampliar los límites más allá del horizonte humano, trabajando en un biopoema generado a través de secuencias de ADN; la ironía es útil a la hora de considerar sus proyectos.

### Prosa

Muchos de los trabajos que orbitan alrededor de  $L=A=N=G=U=A=G=E$  usan la prosa en lugar de versos. Es un uso de la prosa distinto del género de «prosa poética» que se ha desarrollado a partir de los poemas en prosa de Baudelaire. Los poetas han utilizado dos modalidades: la sintaxis implosionada y las oraciones serializadas.

$L=A=N=G=U=A=G=E$  también intentó una nueva fórmula para el ensayo, evitando lo expositivo en favor de las combinaciones salvajes, cambios radicales en el tono, uso de la hipérbole, el enigma, la exuberancia lírica, la propulsión rítmica, la inmediatez telegráfica, la digresión, los aforismos, la contradicción, la investigación y el diálogo. Esto lo podemos observar, por ejemplo, en trabajos como la novela/ensayo epistolar de Nathaniel Mackey (que todavía sigue escribiéndola) *From a Broken Bottle Traces of Perfume Still Emanate* (*De una botella rota todavía emanan rastros de perfume*, versiones publicadas en 1986, 1993, 2001 y 2008); el libro de Susan Howe, *My Emily Dickinson* (1985), entre otros de la misma autora; el de Scalapino *Hoe Phenomena Appear To Unfold* (*Cómo parece que se desenvuelven los fenómenos*, 1994) y otros libros del autor; el libro de Ben Friedlander *Simulcast* (2004) (una reescritura del ensayo de Poe con contenido actual); el de Bruce Boone, *My Walk With Bob* (*Mi caminata con Bob*, 1978); el de Joe Brainard, *I remember* (*Recuerdo*, 1970); el de Alan Davies, *Signage* (1987), además de la crítica dialógica y multivocal de McGann. Los libros de Nick Piombino, *Boundary of Blur* (*Límite de lo borroso*, 1993) y *Theoretical Objects* (*Objetos teóricos*, 1999) han explorado a cabalidad la relación entre la autorrevelación, la asociación libre y el psicoanálisis (temas tocados tanto por la forma como por el fondo de estos trabajos).

### Escritura libre

La sintaxis implosionada suele entenderse como «escritura libre» o prosa improvisada, e incluso como escritura «automática» o inconsciente (poner en el papel lo que sea que venga a la cabeza, sin preparación analítica): las palabras se tropiezan con las frases y rebotan unas con otras en oraciones larguísimas, si es que las hay. En estricto rigor, existe mucho artificio en este tipo de escritura, y muchas modalidades que determinan la forma y el estilo. Los libros

*Memory y Studying Hunger (Memoria y Estudiando el hambre*, ambos de 1976) de Bernadette Mayer son ejemplares, mientras los trabajos de «prosodia» de Coolidge entre los setenta y los ochenta delatan la influencia de la improvisación del jazz. Cerca de la misma época Peter Seaton creó tal vez el más denso, magisterial y refractario trabajo en este estilo (que mezcla verso y prosa), mientras Lynne Dreyer creaba obras en prosa que comparaba con la sensación de nadar. Por contraste, James Sherry trabajaba, haciéndolos explotar, con los aspectos discursivos de la prosa de género. Estos trabajos tienen un tono diarístico y confesional, como el libro de Hannah Weiner, *Clairvoyant Journal (Diario clarividente*, 1975), compuesto por tres «voces» en conflicto: una vista a través de la clarividencia (en MAYÚSCULAS), una comentarista (en *cursiva*) y una narrativa. Para Weiner, la prosa diagramada visualmente (con tipos de letra diferenciados y superpuestos) era una forma ideal de generar un mapa de la conciencia, entendido no por medio de una voz unificada sino de voces mezcladas en permanente conflicto.

### La nueva oración

Silliman utilizó el término «nueva oración» para describir el ordenamiento serial o disyuntivo de las oraciones gramaticales, como se puede ver en *Tjanting*. Existen muchos trabajos de este tipo, pero el más conocido es *My Life (Mi vida*, 1980) de Hejinian, una autobiografía que escribió cuando tenía 37 años, compuesta por 37 secciones de prosa, de 37 oraciones cada una. Algunas frases clave aparecían varias veces a lo largo del trabajo, que su autor volvió a escribir con 45 secciones cuando cumplió 45. Otro trabajo notable en esta modalidad es el de Perelman, *A.K.A.* (1978), en el cual las oraciones paradigmáticas se transforman de oraciones en aforismos y luego en reflexiones filosóficas y autobiográficas y en lamentos. El graciosísimo libro *My Poetry (Mi poesía*, 1980), de David Bromige, convertía en collage una serie de reseñas de sus libros. Acercamientos de este tipo a la poesía en prosa recientemente han sido recogidos por Spahr en la envolvente y fluida prosa de *The Transformation (La Transformación*, 2007), así como en el trabajo de Jeff Derksen y Kevin Davies, canadienses de un trabajo político y citacional delicado y poderoso.

### «Sprung lyric»

La lírica fue un término muy debatido y rechazado en la poética de la invención posterior a 1975; esa resistencia a la lírica, paradójicamente, ha traído un resurgimiento de nuevas intensidades líricas en formas sorprendentemente variadas. La lírica «sprung» se ubica entre los intereses oracionales y discursivos de la nueva poesía en prosa; la poesía de verso libre tradicional está centrada en el que inspira la sinceridad personal o la epifanía. A finales de los años setenta Diane Ward publicó una serie de libros que actualizaban el espacio de las relaciones interpersonales, desde el apego hasta el distanciamiento. Lauterbach ha desarrollado un campo abierto de líricas procesuales cristalizadas, incluso elegíacas, usando fragmentos para generar efectos de exceso sónico: momentos en que el lenguaje se desestructura son dejados «tal cual», para que los lectores podamos intentar recomponerlos, buscando una expresión compartida. Palmer ha desarrollado una lírica analítica (no centrada en el yo) que, aunque guarda relación con estos autores, es de una textura más proposicional.

Armantrout trabaja con una versión propia de la lírica de la nueva oración, donde cada unidad oracional es dividida en frases, cada una de ellas abierta para mostrar su materia oscura. Las partes se combinan en un todo en la misma forma en que un puzzle al que le faltan piezas se arma en un sueño. Los oscuros poemas de Armantrout oscilan entre la ironía, el humor y una ácida crítica social. Como en el caso de Elaine Equi, referencias a la cultura popular se combinan con sardónico comentario social sobre la vida diaria en Estados Unidos. Los trabajos de lírica «sprung» de Messerli de los años setenta y ochenta solían usar acertijos y chistes para crear ritmo y gracia en los poemas. John Yau ha sido pionero en generar lírica social con énfasis surrealista, explorando la identidad cultural y las relaciones interpersonales. La lírica social de Fred Wah se ha orientado hacia la improvisación.

Norman Fischer, un monje zen, ha utilizado la lírica como una forma abierta de reflexión y meditación. Hank Lazer ha escrito elocuentemente sobre cómo su trabajo —y el de Fischer— fusionan el zen, el jazz y la reflexión abierta en nuevo tipo de lírica no yoica. Los poemas sobrenaturalmente precisos, bellos y enigmáticos de Alan Davies también recibieron influencia zen.

El movimiento que combina la lírica «sprung» con las variaciones formales –que he llamado «formalismo desnudo»– se presenta en múltiples textos, desde los poemas de amor seriales de Ted Berrigan de 1964, los *Sonetos*, llenos de «robos» literarios no declarados, pasando por *Fits of Dawn*, el extático libro de Joseph Ceravolo, hacia, en las décadas siguientes, las rapsódicas excursiones «exobióticas» en la hiperrealidad del cosmos llevadas a cabo por Will Alexander, y llegando, finalmente, a los «colliderings» de Maggie O’Sullivan, sus temblorosos, interrumpidos poemas-encanto. Entre los poetas más jóvenes que ocupan estas posibilidades poéticas se encuentran las *Threshold Songs (Canciones de frontera)* de Peter Gizzi, con sus abstractos ritmos atenuados; la «alta» sintaxis de Nada Gordon mezclada con su exuberancia lírica en su libro *Folly (Locura)*, 2007; la polivalencia baladística de Lee Ann Brown; la síntesis que hace Elizabeth Willis de los prerrafaelistas, la epistemología y las contranarrativas históricas; las formas conceptuales de Stacy Doris; las tensas negociaciones entre el coreano y el inglés que escribe Myung Mi Kim, y la inteligencia lacónica de Rod Smith.

### **Apropiación, parafraseo, citas, originalidad, documentalidad y lo encontrado**

El movimiento que nos aleja de la lírica expresiva del yo cuestiona también el concepto de originalidad: el yo fue entendido como lo social por excelencia, y ya no como individualidad autónoma; el lenguaje verbal se entendió como un enorme archivo colectivo listo para ser saqueado en provecho de la poética, ya fuera en modo documental, como collage o palimpsesto, o usando la tradición como material de «sampling». Estos procesos, mediante los cuales el lenguaje encontrado encuentra nuevos propósitos, estuvieron parcialmente influenciados por el interés estético en las sensaciones que produce la cita, el sentido palpable que produce saber que algo está siendo citado, puesto en exhibición: lenguaje no transparente «listo para ser mirado» (por usar una expresión de Robert Smithson).

Desde los noventa, tanto la poesía «flarf» como la conceptual se han internado en estas zonas. El libro «flarf» de K. Silem Mohammed, *Deer Head Nation (País cabeza de alce)*, 2003, es uno entre varios trabajos que utilizan el «data mining» digital como herramienta poética; en este caso,

el título del libro era un término de búsqueda de Google, produciendo poemas –muchas veces con grotescos temas de «americana»– con las páginas resultantes de la búsqueda. Jena Ostman ha intentado adentrarse en la poética documental. Kenneth Goldsmith ha creado (o ensamblado, puesto que llama a su labor «escritura no creativa») una serie de trabajos épicos en los que el material encontrado (el pronóstico del tiempo o los reportes del tráfico, por ejemplo) aparecen presentados sin cortes ni edición. Goldsmith se ha convertido en algo así como un mago o un bufón, inventando montones de pensamientos creativos y estructuras inventivas a partir de estos materiales base encontrados.

### **Colaboración**

Como extensión del intercambio que estaba en el centro de  $L=A=N=G=U=A=G=E$ , la colaboración entre los poetas era frecuente, y se convirtió en una suerte de forja estilística para algunos de los mejores trabajos del grupo. La revista publicó el gigantesco *Legend* de Andrews, McCaffery, Silliman, Ray DiPalma y yo mismo (1980); Mayer colaboró con Coolidge; Hejinian con Harryman y Scalapino; McCaffery con bp-Nichol. La colaboración entre estos poetas y artistas de otras disciplinas era incluso más común con la editorial Granary Books, de Steve Clay, que emergió en los noventa como un espacio que concentraba estos trabajos conjuntos entre poetas y artistas.

### **Poetry Plastique**

En el año 2001, Jay Sanders y yo fuimos cocuradores del show «Poetry Plastique» en Nueva York, enfocándonos en la poesía que se salía de la página, es decir, poesía concreta y visual, escultura poética, pintura e instalaciones. Drucker, en su arte para libros y en muchos de sus ensayos críticos, ha explorado a bastante cabalidad la materialidad visual de la poesía. Desde 1986 hasta 1996, Susan Bee y Mira Schor editaron la revista *M/E/A/N/I/N/G (S/E/N/T/I/D/O)*, concentrándose en la escritura de artistas visuales y, en parte, expandiendo el trabajo de  $L=A=N=G=U=A=G=E$ . La revista de Vito Acconci y Bernadette Mayer, *0-9* (1967-1969) es una rica fuente para entender la intersección entre la poesía y las artes visuales. El libro de Arakawa y Madeline Gins, *The Mechanism of Meaning (El mecanismo del sentido)*, 1971 fue un

precedente crucial para  $L=A=N=G=U=A=G=E$ . Es iluminador considerar el trabajo de artistas del lenguaje como Robert Smithson, Lawrence Weiner, Tom Phillips, Richard Tuttle, Xu Bing, Alison Knowles, Dick Higgins y al grupo Ligorano/Reese en este contexto, el cual también me obliga a incluir los poemas dibujados a mano de Grenier, los libros de estampas de DiPalma, los trabajos mecanografiados de McCaffery, las instalaciones ambientales de Tan Lin y el *Ark* de Ronald Johnson. La especificidad espacial, la intención de ir más allá del libro, es otra dimensión de «Poetry Plastique». La influencia que la especificidad espacial de Smithson tuvo en la poesía ha sido recientemente entendida por Lytle Shaw en *Fieldworks (Trabajos de campo)*.

#### **Traducción, transcreación, idiolecto, nomadismo**

Escribir poesía en un idioma inventado es un legado del futurismo ruso y también de Lewis Carroll, con fuertes conexiones con el sonido y la poesía visual. Los libros *Lens* (1964) de Frank Kuenstler y *Poet* (1975) de David Melnick, así como buena parte del trabajo de P. Inman en los setenta y ochenta demostraron las posibilidades del trabajo con el idiolecto, haciendo única incluso la estructura de la palabra misma. En 1983 Melnick publicó *Men in Aida (Hombres en Aida)*, en el que un Homero extrañamente monótono traduce el sonido del griego a un norteamericano idioléctico. La poética de la traducción ha sido muy influyente en el campo ampliado de  $L=A=N=G=U=A=G=E$ , por ejemplo, a través del trabajo del académico y traductor Lawrence Venuti and Joris, así como a través de las especulaciones sobre la traducción escritas en los setenta por McCaffery y bpNichol (escribiendo desde el Toronto Reserch Group): la traducción entendida como metáfora o, más bien, la metáfora entendida como traducción: del inglés al inglés, de dialecto a idiolecto, de pensamiento a texto, de visual a verbal, y así. Joris defiende una «poética nómada» que habite el espacio que queda entre dos lenguajes: la poesía sería el lenguaje que se hace otro, pero también sería siempre un segundo lenguaje. La poesía de Nourbese Philip se basa en la angustia de escribir en el lenguaje de otro. Un nuevo horizonte podría encontrarse en la poesía «multiléctica» (en vez de dialéctica), como por ejemplo el *Dictee* (1982) de Theresa Hak Kyung Cha y el libro

de Anne Tardos, *The Dik-Dik's Solitude (La soledad del Dik-Dik)*, 2003).

#### **Performance**

En  $L=A=N=G=U=A=G=E$  toda poesía se entiende como performance, en lugar de una afirmación incorpórea. En su nivel más fundamental, la lectura performática de poesía le permite a la obra alcanzar nueva vida a través del sonido. El objetivo no es solo leer, sino también escuchar a los otros poetas, disfrutar de los distintos modos de expresión que cada uno ha desarrollado, y que van desde lo discreto hasta lo extravagante. *Close Listening: Poetry and the Performed Word (Escuchar de cerca: la poesía y la palabra actuada)*, 1998), una colección de ensayos que edité, explora este tema. Notable es también la antología *The Kenning Anthology of Poets Theater: 1945-1985*, editada por Kevin Killian y David Brazil.

Muchos de estos poetas han colaborado con músicos, cineastas y bailarines. La película de Henry Hills de 1985, *Money*, documenta la escena de Nueva York de la época. Como Hills, la poeta y cineasta Abigail Child fue una figura central de la escena neoyorquina, tal como el cineasta Warren Sonbert fue central para la escena de la Bay Area.

#### **Ecopoética**

En los setenta y los ochenta, Christopher Dewdney escribió una tanda de poemas geológicamente estratificados en una prosa pulsante y sintácticamente implorcionada, al mismo tiempo visionaria y distópica. La lírica-collage de Johnson explora el corazón, el hogar y la Tierra. La «ecopoética», según es entendida por Jonathan Skinner en su revista del mismo nombre, combina la exploración formal radical en la escritura como ecosistema, y el medio ambiente entendido como lenguaje y al mismo tiempo contrario a este. Berssenbrugge, en sus largas líneas de lírica atenuada, usa el lenguaje como medio de hiperpercepción y de conciencia ampliada, no basada en el ego.

#### **HACIA EL FUTURO: DISONANCIA, ATMÓSFERA Y LO PATAQUE(ER)ICAL**

Mientras más abierto sea el legado de  $L=A=N=G=U=A=G=E$ , más exitoso ha sido nuestro proyecto. Tanto un momento histórico en la poesía y poética norteamericanas

como una orientación filosófica y política hacia la poesía en las artes del lenguaje, el campo ampliado, tanto después como en paralelo a  $L=A=N=G=U=A=G=E$ , se ha caracterizado por el ingenio de sus apropiaciones, deformaciones y reorientaciones.

$L=A=N=G=U=A=G=E$  persiguió una poesía que se aleja de la convención, la estandarización y las formas heredadas, priorizando, en general, la excentricidad, la rareza, los cambios abruptos de tono, la peculiaridad, el error y lo anormal; poesía que comienza en la discapacidad (ver, de Davidson, *Concerto for Left Hand: Disability and the Defamiliar Body, Concierto para la mano izquierda: la discapacidad y el cuerpo desfamiliarizado*, 2008). Esto es lo que yo llamo el imperativo (un término sincrético que combina «queer» –homosexual– con «querical» –indagador– y la palabra «patafísica», que Alfred Jarry inventó para nombrar su «ciencia» de las excepciones y las soluciones inventadas). La disonancia es, ciertamente, una señal de la manifestación de lo *pataque(e)rical* y marca, tal vez, el contraste más poderoso del lirismo armónico, melódico o tonal de la mayoría de la poesía en verso libre. En los años ochenta Andrews perfeccionó una poesía disonante e incluso enojada, rompiendo el detritus cultural a un nivel micro, reeditándolo para convertirlo una obra extraordinariamente exquisita, gracias a su conciencia de sí misma. En contraste, partiendo el nuevo milenio, Lin ha creado una poética «ambiental»: fácil de escuchar, *low-key*, con materiales fáciles de identificar tomados de lo macro.

El horizonte futuro de  $L=A=N=G=U=A=G=E$  existe entre polos imaginarios: disonancia y ambientalidad, opacidad radical y radical legibilidad, concepto y estética, con toda la fuerza de la ironía propia de estos artificios y el artificio propio de estas ironías.

Más allá del campo ampliado, está la tarea de esta poética de hacerse cargo de la errancia, la malformación, el error del sistema.

Ahora todos somos *pataque(e)rical*.

Traducción: Cristóbal Riego