



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE POSTGRADO

FORMAS DEL NO DECIR: PROCEDIMIENTOS EXPERIMENTALES PARA UNA
POÉTICA DE MARTÍN GUBBINS

Tesis para optar al Grado de Magíster en Literatura

CARLA CARRASCO CASTRO

Profesora Guía: Luz Ángela Martínez Canabal

Co-tutor: Felipe Cussen Abud

Este trabajo es parte del proyecto “Poéticas Negativas” Fondecyt Regular #1161021

SANTIAGO

2018

*A La Oficina de la Nada por permitirme acceder
a todo cuanto fundamenta esta investigación,
a mi amiga Leslie con quien comparto estas inquietudes.*

I. Índice	
II. Resumen	5
1. Introducción	6
2. Consideraciones Teóricas	9
<i>2.1. Arte experimental: un impulso totalizador</i>	<i>9</i>
<i>2.2. Poesía experimental: la palabra sobre sí misma</i>	<i>17</i>
<i>2.3. Los procedimientos en el núcleo de la experimentación poética</i>	<i>29</i>
a. Repetición	30
b. Apropiación	33
c. Fragmentación	35
d. Combinatoria	37
e. Deformación	39
f. Borradura	40
<i>2.4. Formas de la nada</i>	<i>43</i>
3. Multiplicidad de vínculos en la trama poética	50
<i>3.1. Álbum: La captura de los procedimientos</i>	<i>51</i>
4. Profundización en los modos de hacer	68
<i>4.1. Sonidos de escritorio: creación de espacios sensoriales</i>	<i>68</i>

<i>4.2. Fuentes del derecho: fórmulas vacías en evidencia</i>	74
5. Remediaciones poéticas	80
<i>5.1. Escalas: restricciones y posibilidades de la palabra</i>	80
<i>5.2. Alfabeto: el tejido que atraviesa los soportes</i>	86
6. Anticipaciones a la nada	97
<i>6.1. Tic Tac T: la colaboración como eje creativo</i>	97
<i>6.2. Feedback: circundando el vacío</i>	100
7. Representaciones de la nada	105
<i>7.1. Cuaderno de composición: concreción del vacío</i>	106
<i>8. Sonetos: el retorno a la palabra</i>	116
9. Conclusiones	124
Bibliografía	132

II. Resumen

El poeta experimental chileno Martín Gubbins es el autor de una poética que se ha visibilizado con fuerza en los últimos años. Es por ello que, en un interés por lograr un acercamiento con su obra, esta investigación busca instaurar nociones claras con respecto a los fundamentos reflexivos que el autor propone. Para ello, se hace cargo de las diferentes obras del poeta, a partir de las cuales establece una progresión en el uso de los procedimientos experimentales presentes en ellas. De este modo permite que la poética se lea desde una visión conjunta y abarcadora, en sus dimensiones en verso, visuales, sonoras y performáticas. El eje del análisis está puesto sobre la materialidad de la palabra y, como consecuencia, en las reflexiones en torno al lenguaje y sus posibilidades no significativas. La obra *Cuaderno de composición* (2014) se plantea como aquella en la cual se logra una mayor distancia con la referencialidad, lo que repercutiría en la producción posterior del autor.

1. Introducción

La presente investigación pretende ser un aporte en las reflexiones que se han generado en los últimos años a propósito de la poesía experimental, del uso de procedimientos poético-experimentales y de las diferentes representaciones que la nada adopta en el arte. Se trata de un estudio que se hace cargo de dichos temas de forma teórica para luego aplicarlos al análisis de la obra del poeta experimental chileno Martín Gubbins.

Gubbins se ha destacado de forma creciente en el ámbito de la poesía experimental en los últimos años, gracias a las creaciones que ha desarrollado en el ámbito de la poesía visual, la poesía sonora y la performance. Su práctica artística ha sido objeto de reconocimiento en Chile y en el extranjero, lo que se ha traducido en múltiples publicaciones y presentaciones en vivo tanto a nivel nacional como internacional. Las manifestaciones artísticas que se desprenden de su ejercicio se encuentran en diálogo con destacados artistas experimentales de todos los tiempos, residentes de diversas partes del mundo.

Mediante el abordaje teórico y analítico de la obra, se procura evidenciar que la reflexión en torno al lenguaje se encuentra presente a lo largo de toda la poética, y que se materializa en el uso de diferentes procedimientos experimentales como lo son la repetición, la deformación, la apropiación, la fragmentación, la combinatoria y la borradura. Este último procedimiento cobra especial relevancia en las creaciones poéticas abordadas, en la medida en que constata una tendencia en la obra hacia la negación de la naturaleza significativa del lenguaje. Se plantea que esta negación adquiere su punto

cúlmine en la obra *Cuaderno de composición* (2014) lo que determinaría un cambio en la producción posterior al retornar al uso de la palabra.

Lo anterior se lleva a cabo mediante el establecimiento de una progresión en el uso de los procedimientos experimentales que articulan la obra, con especial énfasis en la tensión que se produce entre dichos procedimientos y la referencialidad de la palabra. Para ello, formarán parte del corpus de análisis, algunas de las obras del artista que resultan representativas del uso de las técnicas experimentales abordadas y que, en su mayoría, han sido ampliamente recepcionadas por la crítica y el público: *Álbum* (2005), *Sonidos de escritorio* (2008), *Fuentes del derecho* (2010) *Alfabeto* (2003/2017), *Escalas* (2011), *Tic Tac T* (2012), *Feedback* (2014), *Cuaderno de composición* (2014) y *Sonetos* (2016). Resulta pertinente, para efectos de la contextualización procedimental y de la vinculación de las diferentes creaciones poéticas, la mención y descripción de otras obras del artista que surgieron de forma paralela a las ya enunciadas. El análisis considera los diferentes planos de la poesía experimental de forma conjunta. La poesía en verso, la poesía visual, la poesía sonora y la performance son abordadas desde su conjunción, debido a que el desarrollo de la poética se fue dando desde un comienzo en diferentes flancos. Para facilitar la comprensión del estudio, se han añadido en forma anexa, las referencias artísticas sonoras y visuales a las que se hace alusión, así como también todas las obras visuales, en verso y registros de performance del poeta. Las obras sonoras se encuentran disponibles en su totalidad en la página web del artista, como se señala en la bibliografía.

El arte experimental, en general, y la poesía experimental, en particular, se han desarrollado de forma consistente, aunque con cierto grado de invisibilidad, a lo largo de la historia. Resulta, por ello, de gran importancia abrir un espacio para dar cuenta de esas manifestaciones como creaciones pertenecientes a una tradición. Con ello será posible alcanzar un conocimiento más completo tanto del arte como de la poesía misma. Se pretende que las manifestaciones surgidas en este ámbito sean parte de una reflexión mayor que, en lugar de mantenerlas aisladas o de ver su existencia como algo anecdótico, genere, por un lado, un vínculo entre ellas y el resto de la lírica, mientras que, por otro, sea capaz de evidenciar la red de expresiones experimentales que han surgido, y siguen surgiendo, alrededor del mundo.

2. Consideraciones Teóricas

2.1. Arte experimental: un impulso totalizador

Dentro de los desafíos que deben enfrentar los individuos, está aquel que se relaciona con “cómo comportarse para resolver las dolorosas contradicciones estructurales inherentes a la condición humana, a la consumación de la conciencia humana, a la trascendencia” (Sontag I). Los individuos se enfrentan a este reto mediante diferentes prácticas, las cuales requieren de una renovación con cada época. El arte, en sus distintas formas, permite, de algún modo, conciliar esas contradicciones mediante la relación dialéctica que se gesta entre él y la conciencia. Se trata de una tarea llena de dificultades, puesto que “el “espíritu” que busca corporizarse en el arte choca con la naturaleza “material” del arte mismo. Se desenmascara la gratuidad del arte, y la misma condición concreta de los instrumentos del artista (y, sobre todo en el caso del lenguaje, su historicidad), se presentan como una trampa.” (Sontag I)

Las manifestaciones artísticas, al responder a esta limitación humana, se ven en la necesidad de ir cambiando conforme cambian las sociedades que los originan. Por mucho desarrollo que alcance una determinada forma de arte en algún momento de la historia, siempre llegará un punto en el que ella se vuelva insuficiente para dar cuenta de los nuevos acontecimientos sociales y culturales. De allí el cuestionamiento de François Le Lionnais: “¿Debe la humanidad relajarse, satisfecha, pensando ideas nuevas en versos antiguos?”(Queneau et.al. 35). Como él, ciertos artistas, poco satisfechos con las posibilidades que otorgan las prácticas artísticas imperantes, han recurrido, en diferentes momentos históricos, a la experimentación. Al someter a los diferentes sistemas creativos

arriesgadas indagaciones, van ampliando las posibilidades representativas que estos poseen. Al respecto, menciona Augusto de Campos:

Siempre hubo y siempre habrá artistas que trabajen con un código convencional o con un repertorio ya sistematizado que, o simplemente difunden o sedimentan explorando todas sus variantes (los “diluidores” de la clasificación de Ezra Pound) o perfeccionen y lleven al máximo rendimiento (los “maestros”, de acuerdo con la misma clasificación). Y siempre existieron y existirán artistas que, por temperamento y curiosidad, prefieren experimentar con nuevas formas, nuevos lenguajes, con la información aún no codificada o convencionalizada –son los “inventores” de la clasificación poundiana. (134)

El arte ha mantenido una dimensión experimental latente, que se ha exacerbado en ciertos momentos particularmente críticos de la historia –principios del siglo XX, por ejemplo-. Susan Sontag afirma que “La historia del arte consiste en una serie de transgresiones afortunadas” (III). En el ámbito de la palabra escrita, ya en el siglo III a. de C. Simias de Rodas y Teócrito de Siracusa *jugaban* con los signos gráficos del poema de formas poco convencionales, herencia que Guillaume Apollinaire retoma en el año 1918 en sus *Caligramas* en el contexto de las vanguardias (Millán 6). Entre los años 1759 y 1767, Lawrence Sterne sorprendió -e incomodó- con la publicación de su extravagante novela *La vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*. Bastante conocido es, también, el rol que cumplió Cervantes, de la mano de Don Quijote, en la creación de nuevos códigos para instaurar la novela moderna (Jofré s.n). Cada época histórica tiene sus propios

ejemplos. Dick Higgins realiza una asombrosa pesquisa de poemas relacionados con la visualidad en los años previos a 1900 en su libro *Pattern Poetry* (1987).

En general se trata de explorar más allá de las posibilidades que entrega el género, en la medida en que se toman elementos de otras disciplinas que permitan que la innovación se haga presente en la obra. La teoría y la crítica, sin duda, han categorizado y normado las prácticas artísticas con fines metodológicos e investigativos, sin embargo, estas categorías no responden al legítimo impulso de los artistas de buscar respuestas ante las exigencias de la conciencia.

La experimentación en el arte adquiere las más diversas formas, todas ellas surgidas a partir de la transgresión de los principios que rigen las diferentes disciplinas. El ser humano, en su infinito deseo por comprender, por dominar aquello que no logra comprender del todo o por conseguir cierto grado de seguridad tras el ejercicio de su poder sobre las cosas, establece fronteras que rigen criterios de acción. En el sentido estricto de la palabra, la frontera nos traslada a la idea de una barrera que se nos presenta de frente, la parte frontal del territorio contrario. Una frontera dibuja un límite que separa y opone dos realidades, establece categorías, define, caracteriza, enmarca, excluye elementos y admite otros, permite y niega. A pesar de esta idea de oposición a la que la frontera refiere, esta es también una zona de contacto entre esas dos realidades escindidas. Una frontera, según Claudio Magris, debe ser amada, pues es una definición de lo propio, pero, a su vez, lo propio se enriquece en contacto con lo impropio, por lo que hay que “saberlas flexibles, provisionales y perecederas como un cuerpo humano” (15).

Garramuño plantea las creaciones artísticas que se atreven a atravesar esta zona de contacto en términos de una *inespecificidad*, en la que los límites han sido borrados y lo propio de cada dominio desaparece: “Muchas de estas prácticas erosionan toda idea de especificidad de un medio al utilizar varios soportes materiales. En esta minuciosa práctica de desgaste, es posible observar una salida de la especificidad, de lo propio, de la propiedad, y una expansión de los lenguajes artísticos que desborda sus muros y barreras de contención” (25-26). Este acto disruptivo llevado a cabo a partir de la desacralización de las normas artísticas obliga a la obra a manifestarse en nuevos idiomas, lenguas de naturaleza híbrida que enriquecen tanto el sentido como la forma. Como consecuencia de ello, los códigos estéticos se permean, y las fronteras entre las variadas formas de arte se van desdibujando, de modo que los principios y procedimientos que solían ser exclusivos de una práctica artística sorprenden tras su aparición en nuevos contextos.

En el arte tradicional, las diferentes técnicas procedimentales se han categorizado como propias de ciertas prácticas debido a la correspondencia que existe entre ambas. Del mismo modo se han normado los propósitos a los que responden las diferentes disciplinas, la correlación entre los soportes de la obra y las diferentes materialidades que la componen, y los modos en cómo estas obras circulan por el medio artístico o literario. Es así como el ejercicio creativo debe, forzosamente responder a esa categorización para volverse coherente. Pese a que se trata de un contexto distinto al que la presente investigación aborda, resulta pertinente considerar lo que, a este respecto plantea Hegel – y, más tarde, Jean-Luc Nancy, en la misma línea-, debido a que se trata de consideraciones que están muy en concordancia con la idea del arte -tradicional, por cierto- y su puesta en

práctica. El filósofo alemán comienza su subdivisión de las artes, precisamente, estableciendo la correspondencia entre ellas y los diferentes sentidos capaces de percibir el goce estético.

Lo primero que a este respecto se ofrece como importante es el punto de vista de que el arte, puesto que sus productos reciben ahora la determinación de comparecer en la realidad sensible, es por ello también para los sentidos, de modo por consiguiente que la determinación de estos sentidos y de la materialidad a ellos correspondiente en que la obra de arte se objetiva debe ofrecer el fundamento de subdivisión para las artes singulares. (456)

Es así como, antes de entrar en una precisión más compleja respecto de los sentidos, vincula la visión, el oído y la *representación sensible* con las artes que estarían en correspondencia con dichas facultades:

Este triple modo de aprehensión le da al arte la conocida subdivisión en las *artes figurativas*, las cuales elaboran visiblemente su contenido en figura y color objetivos exteriores, en segundo lugar el *arte sonoro*, la música, y en tercer lugar la *poesía*, que en cuanto arte oral emplea el sonido meramente como signo para a través suyo dirigirse a lo interno de la intuición, del sentimiento y de la representación* [representación en el sentido de *Vorstellung*: representación mental, subjetiva, interior, según nota del traductor] espirituales. (457)

Con el fin de anular esa coherencia para explorar nuevas posibilidades significativas, se instaura como principio de toda experimentación artística, una búsqueda

amplia y permanente cuya principal estrategia es la aplicación de diferentes procedimientos artísticos sobre nuevas materialidades y soportes. Este proceso permite la ilusión de que el artista ha creado algo inédito. Se trata, más bien, del empleo de conocidos modos de hacer en nuevos contextos. Atrás quedan las prácticas exclusivas aplicadas hasta el hartazgo sobre una misma materialidad. Tras la búsqueda de equivalentes, todas las prácticas son susceptibles de actuar sobre todas las materialidades. Aun cuando la relación entre algunas formas de arte y algunos procedimientos artísticos se juzgue como discordante o se estimen imposibilitados de convenir debido a su propia naturaleza, la experimentación apuesta por encontrar el modo de irrumpir con esa imposibilidad materializada: la poesía se vuelve danza, la música deviene en imagen, la palabra se hace melodía. El artista se despoja de aquellos apelativos que restringen su quehacer a un solo ámbito y se apropia del arte en su totalidad.

Desentenderse de las reglas que rigen las disciplinas artísticas, poner en tensión las categorías para lograr su alegórica anulación, se homologa al acto de destejer un gran entramado que se ha ido liando desde hace siglos. Adriano Spatola apuesta por “superar cualquier limitación englobar música, pintura, arte tipográfico y cualquier otro aspecto de la cultura con la aspiración utopística de volver a los orígenes” (citado por Millán y García 16). El artista, en su afán por retroceder hasta un tiempo originario, se propone como un individuo integral capaz de realizar creaciones artísticas manadas de un único impulso creador no categorizado: La fidelidad hacia la obra y hacia lo que ella representa obliga al autor a liberarla de las trabazones que pudieran coartar este primigenio impulso creador.

La figura del polímata se esboza cercana al artista experimental. De cierto modo, este se hace partícipe de la pluralidad de saberes y dominios del hombre renacentista. La curiosidad actúa como un motor poderoso que derriba las aprehensiones y lo impulsa hacia territorios desconocidos para que este los haga parte de su conocimiento y práctica: “Los artistas habrían adoptado, sugiere Ranciere, el rol de maestros ignorantes” (Garramuño 38). Si bien está lejos de transformarse en un erudito que domina todas las áreas del saber artístico, es innegable que el espíritu del intelectual está presente, lo cual le permite acceder, movido por la curiosidad, a diferentes prácticas de las más diversas áreas hasta alcanzar cierto dominio de ellas, dando paso a esta combinación antitética de quien se yergue en la figura del artista experto sin haber terminado su aprendizaje.

Lo anterior hace posible que, en muchos casos, el artista extienda sus dominios hacia aquello que no ha sido parte de su formación inicial, aquello que tradicionalmente no le correspondía hacer. Aquí es el autor el que es arrancado de su centro con el fin de que la obra se enriquezca. La labor del artista, en este caso, incluiría actividades que exceden absolutamente aquello que se circunscribe al ámbito de la creación, tareas que abarcan áreas en edición, reproducción, difusión, distribución y exhibición del objeto artístico. En otros casos, el enriquecimiento de la obra se origina a partir de la superación de la idea de un autor individual para plantearla en el contexto de una obra colectiva en la que participan diferentes artistas en colaboración, cada uno aportando desde su dominio. Guillermo Deisler, por ejemplo, editó entre 1987 y 1995 la revista de poesía visual *UNI/vers(;*) con aportes de todo el mundo a través de una red de arte postal.

Sin importar quiénes sean los actores que intervengan en la creación, lo cierto es que toda obra va a ser el resultado de la conjunción entre un tipo específico de materialidad y un procedimiento al cual esta materialidad se somete. El procedimiento, ejecutado por el artista, afecta dicha materialidad de tal modo que esta se vuelve manifestación y, con ello, revela un aspecto determinado de la realidad en la que se inscribe. En el caso del arte experimental existe un interés por agotar los modos de decir. Para ello la materialidad es sometida al amplio espectro de procedimientos existentes. Bajo el principio de descontextualización, en el que los cruces interdisciplinarios permiten que los límites se desdibujen de tal forma que todo procedimiento sea susceptible de ser plasmado en cualquier materialidad, la palabra, el sonido, el cuerpo, la imagen, el pigmento, son forzados a ampliar y agotar las posibilidades de expresión.

Debido a lo anterior, es que en este modo de hacer arte, la materialidad adquiere absoluta preponderancia. El artista tiene total conciencia de ello y sitúa allí su foco de acción. Es indudable que el material, como soporte de la obra, resulta vital en todos los procesos artísticos, sin embargo, es usual que el resultado final se apropie de toda la atención y la materialidad sea relegada a un segundo plano. Pues bien, el artista experimental no desea que la contemplación del objeto artístico se desentienda de la materia que lo posibilita. La pone en evidencia de tal modo que siempre, sumado a los posibles sentidos de la obra, estará latente el cuestionamiento y la reflexión acerca del proceso de creación.

2.2. Poesía experimental: la palabra sobre sí misma

En toda obra experimental en la que la materialidad sea la palabra estará presente la pregunta por el lenguaje y sus posibilidades expresivas. Los discursos abundan y se multiplican exponencialmente. Se encuentran disponibles en todo momento. Han superado la barrera del espacio y del tiempo. Su omnipresencia los hace fundirse con la realidad de modo tal que permanecen, de cierto modo, invisibilizados. Por supuesto que estos discursos se leen, se observan, se oyen, se comparten, sin embargo, la fuerza del hábito acaba por normalizar su existencia. Como un círculo que gira sobre sí, el poeta busca en la palabra un modo de manifestar, entre otras consideraciones sobre la realidad, sus cuestionamientos respecto de cómo la palabra es y ha sido utilizada. Como es habitual, aquello que está normalizado debe ponerse en tensión o, derechamente, sufrir una ruptura para que quien está en su presencia vuelva los ojos sobre ello y lo contemple con real atención. El crítico peruano José Ignacio Padilla lo presenta en términos de “lo ilegible como motor de la experiencia en un mundo sobre codificado” (90). En esto radica el trabajo artístico de quien materializa la obra a través de la palabra.

Fracturar al lenguaje para fijar la vista sobre él implica exponerlo de modos poco convencionales, arrastrarlo hacia zonas que le son impropias para generar una innegable incomodidad. La poesía experimental actúa sobre la palabra, agotándola en sus posibilidades, mediante el cruce con procedimientos llevados al extremo, o bien, trasladados desde otras disciplinas. Para tensionar la palabra, extender su comprensión de ella, es necesario que el poeta la entienda más allá de su función como depósito de un significado. Es necesario que piense en ella como materia, cuya forma, cuya estructura,

cuyo sonido son susceptibles de convertirse en terreno poético. Es así como la poesía experimental constituye una extensión de la poesía tradicional y no una forma poética opuesta.

De manera elemental, toda palabra escrita es, en primer lugar, una imagen; mientras que toda palabra hablada es, ante todo, sonido. En una cultura en la que la información contenida en las palabras está por todos lados, arrancar a la palabra de su sitio habitual para vaciarla de contenido y dejarla como mera imagen desnuda o como sonido limpio, implica una acción transgresora que interpela al espectador. Este acto, que a simple vista puede ser reduccionista, guarda tras de sí el anhelo de que sea la palabra propiamente tal la que adquiera protagonismo, y, desde ahí, esta posibilite la reflexión acerca de sí misma, desligada de toda la carga histórica que la atesta de significaciones.

La poesía experimental, en su dimensión visual, se ocupa de la palabra como imagen. Aquí, los aspectos relacionados con la forma adquieren especial relevancia. Una decisión tipográfica, por ejemplo, no será tomada al azar. Tampoco lo será aquello que se relaciona con el tamaño de las letras, su inclinación, su peso o su ancho. También pasa a ser importante la relación entre la *palabra-imagen* y el resto de la composición. En este sentido, resulta vital la distribución que poseen los elementos poéticos en la obra, debido a que la forma en cómo estos se disponen determinará la orientación de la lectura que, por lo que se ha dicho, se entiende que no será necesariamente lineal o de izquierda a derecha. De hecho, “el espectador/ lector puede construir su propio sistema de retículas de lecturas en la combinatoria de ver y leer considerando el lenguaje como una máquina de

combinaciones infinitas.” (Muñoz, 53). En esta nueva concepción de lectura, mucho más amplia, cobra especial sentido el uso de los espacios en blanco dentro del entramado de la obra, debido a que estos pueden ser utilizados de modos tan significativos como las propias palabras. Como se ve, el poema visual logra modificar los códigos de lectura, los cuales pueden difuminarse hasta un punto en el que solo quede lugar para la contemplación.

Ulises Carrión fue un artista mexicano que a principio de los años 70, interesado en las nuevas formas de hacer arte, abandonó su práctica artística tradicional. En su deseo por proponer nociones que contribuyeran a validar el arte experimental, difundió una importante cantidad de obras y realizó una labor teórica que es relevante hasta la actualidad. Su ensayo *El nuevo arte de hacer libros* constituye un referente ineludible al discutir acerca de la poesía experimental y sus soportes. Para él los espacios, elementos configuradores del libro, se yerguen como elemento esencial del lenguaje: “Si dos temas comunican en el espacio, entonces el espacio es un elemento de esta comunicación. El espacio modifica esta comunicación. El espacio impone sus propias leyes en esta comunicación” (17). Son estos vacíos los que interpelan al lector, constantemente, sacándolo de las páginas que conoce e invitándolo a esta nueva experiencia. La página es este espacio concreto en el que conviven las intersubjetividades del autor con el lector (Carrión 15), por lo que es allí donde se desarrollará el diálogo entre lo que el artista propone en su obra y su recepción.

La poesía visual importa modos de hacer que no son propios de la poesía a secas, y los hace parte de sus prácticas. La composición de la obra se apropia de procedimientos relacionados con las artes visuales. A pesar de que, siguiendo este impulso, existen muchos poemas han sido arrancados del papel para pasar a formar parte de los muros, el lienzo o las galerías, el terreno más usual de este tipo de poesía sigue siendo el libro y el lugar de encuentro con el espectador sigue siendo la página. En ocasiones, se trata de libros que también, en un impulso por hacer visible su componente material, desbordan la concepción tradicional de libro para convertirse, por sí mismos, en una obra de arte, apartándose de su función primaria como celadores de un contenido impreso o manuscrito, para adquirir conciencia de sí como objeto. Debido a esto, y en contraposición con lo que ocurre con los textos literarios en los que prima el contenido, en el caso de la poesía visual resulta imposible tomar el poema y cambiarlo de soporte sin modificar todo el sentido de la obra.

Este tipo de propuesta exige un lector que acepte el acuerdo y se someta a la experiencia de la obra, puesto que, debido a sus particularidades, es necesario “establecer un vínculo de contacto táctil con la obra que es sujeta por el espectador” (Maderuelo 28). Ya no se plantea el libro como un objeto pasivo, sino que reclama modos de lectura diversos, que invitan a girar la obra, a tocar la mixtura de sus distintas materialidades, a cambiar las distancias con las que se aprecia su contenido, entre otras innumerables posibilidades. En definitiva, “El poeta experimentará con el lenguaje: experimentará con la voz, con los sentidos, con la norma y con lo individual, probará su mensaje sobre los receptores. En lugar de encerrarse en la torre de marfil del genio, propone una experiencia

colectiva; en lugar de buscar un cenáculo, define un público” (Millán y García 16), un público que disfruta del extrañamiento que provoca la obra, y que, a su vez, se deja provocar por ella. Así, el artista se retroalimenta constantemente a partir de sus propias prácticas individuales y del contacto de la obra con el público que la recepciona.

Lejos de permanecer aislados, los casos en los que el libro se ha utilizado con fines distintos de los de un mero soporte han sido, desde hace ya varias décadas, cada vez más numerosos. Una vez que se adquiere conciencia de que estas obras distan de ser un simple fenómeno apartado, cuantiosos han sido los intentos por definir la categoría de *libro de artista*. Diferentes autores han puesto el foco de su investigación en seguirle la pista, para demostrar que se puede trazar un desarrollo de su técnica y que existen ciertas características fundamentales que se van repitiendo al mismo tiempo que se patentan como condiciones esenciales. Lo anterior ha ocurrido pese a que “en la mayoría de los casos, los libros de artista han pasado desapercibidos para los historiadores, que, dedicados a la caza mayor, han entendido estos experimentos como anécdotas al margen de la pintura o de las obras literarias” (Maderuelo 43). Javier Maderuelo se ha arriesgado en afirmar que el libro de artista posee tal suficiencia y consolidación que constituye un género propio, en tanto que “su voluntad es fundamentalmente la de ser una obra plástica autónoma, es decir, un género, que se ha independizado de la pintura o la literatura.” (27).

Al igual que sucede con la palabra invisibilizada, durante siglos ha existido cierta indiferencia hacia cuál es el soporte en el que se plasman las obras escritas, las cuales solo son consideradas como las ideas artísticamente contenidas en un texto. El libro ha quedado

fuera; lo importante ha sido, permanentemente, el contenido. Detrás de cada libro de artista hay una crítica a este “pasar por alto” en contra del cual el libro grita, a su modo: “Contémplame”. Para ello, cada elemento adquiere un relieve hasta ahora impensado. Comprender la obra implicará desentrañar el todo que significan los paratextos, la materialidad y lo que se plasma dentro de ella.

Si bien el libro de artista puede contener diversos lenguajes, no necesariamente poéticos, lo cierto es que la relación entre libro y poema continúa siendo estrecha. Este vínculo es fortalecido cuando tanto el soporte como el contenido poseen una intención transgresora a través de la cual el cuestionamiento se vuelve sobre la materialidad de ambos, sobre su naturaleza y sobre su capacidad expresiva. Así lo menciona Carrión: “El lenguaje del nuevo arte es radicalmente diferente del lenguaje cotidiano. Olvida intenciones y utilidad, y retorna a él mismo, se auto-investiga, buscando formas, series de formas que hagan nacer, asocien, revelen, las secuencias espacio-tiempo” (22). Son estas formas las que, sometidas a diferentes procedimientos artísticos, se distribuyen sobre las páginas de los modos más diversos, en el mismo nivel de importancia que los espacios que las acompañan, para dar paso al libro, que no es otra cosa que “una secuencia de espacio-tiempo” (Carrión 3).

El lenguaje, despojado de *intenciones y utilidad*, se olvida, a su vez, del valor histórico del *resultado* para poner en relieve la importancia del *proceso*. Así, como un hecho análogo al ocurrido durante las vanguardias, donde “Los grandes artistas del siglo XX no son los que hicieron obra, sino los que inventaron procedimientos para que las

obras se hicieran solas, o no se hicieran” (Aira 166), el lenguaje de la poesía experimental también será un tipo de lenguaje sobre el cual los procedimientos se harán evidentes, de modo tal que cobrará relevancia lo que dicho lenguaje *hace*, en lugar de lo que *dice*. Una vez que el proceso queda en evidencia, la lectura total del libro no es necesaria: “En el nuevo arte a menudo no necesitas leer el libro completo. La lectura puede pararse en el momento en el que hayas comprendido la estructura total del libro” (Carrión 36). De este modo, las intenciones del autor estarán dadas por el libro en su totalidad y no por sus palabras (Carrión 29).

Al situar el foco en la evidencia del proceso, el rol del poeta adquiere nuevos matices. En su papel como *hacedor* permanece ligado a la obra. Como menciona Barthes, “el escritor moderno nace a la vez que su texto; no está provisto en absoluto de un ser que preceda o exceda su escritura, no es en absoluto el sujeto cuyo predicado sería el libro; no existe otro tiempo que el de la enunciación, y todo texto está escrito eternamente aquí y ahora.” (3). El poeta se hace presente en tanto gesta los procedimientos que actúan sobre el lenguaje. No se trata de un autor que precede a la obra, sino de uno que, transformado en un inagotable gerundio, *está haciendo*.

Al evidenciar la naturaleza del lenguaje desplegado sobre sí, se abren las puertas a nuevos códigos: “Los libros existen originalmente como continente de textos literarios. Pero los libros, vistos como realidades autónomas, pueden contener cualquier lenguaje (escrito), no solo lenguaje literario, sino cualquier otros sistema de signos” (Carrión 3). El autor no es ajeno a la multiplicidad de mensajes y formas que saturan la sociedad actual

desde diferentes medios, por lo que la poesía experimental será una forma de lidiar artísticamente con esa realidad. En algunos casos, puede apropiarse de textos que no le son propios para dar forma a sus propias ideas: “Las palabras en un nuevo libro pueden ser las propias palabras del autor o las palabras de algún otro” (Carrión 23) y, a partir de allí, plantear una visión propia que apunte a la reflexión. Es innegable que “las sociedades industriales han producido una considerable cantidad de sistemas de signos, y además han ampliado considerablemente otros ya existentes hasta cambiarles prácticamente el significado” (Millán y García 19), por lo que el artista los incorpora a su quehacer, algunas veces de modo crítico, otras veces, aprovechándolos como parte del proceso de experimentación.

La experimentación con la palabra no se agota en el ámbito de la imagen, la página o el libro. Toda palabra es potencialmente sonido y todo poema escrito posee la presencia latente de su lectura. Existen ciertos mecanismos, que van de la mano con la tecnología que se encuentra disponible para llevarlos a cabo, que permiten trabajar con el sonido en su dimensión material, tal como sucede con la palabra escrita. Son estos mecanismos los que, fundamentalmente, posibilitan la poesía sonora. *The new Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics*, define este tipo de poesía en los siguientes términos:

the performance intermedium in which verbal and sound art are not just mixed, as in a song, but are actually fused. While any poetic text, when read aloud, employs sound elements to reinforce lexical sense, when sound for its own sake becomes the principal expressive medium, sometimes even at the expense of lexical sense, then

it becomes meaningful to describe a work as s.[ound] p.[oetry].” (Preminger y Brogan 1182).

En este caso, se trata de procedimientos en estrecha relación con la música que la poesía experimental toma para hacerlos parte de sus prácticas, procedimientos que hacen del sonido el principal medio de expresión.

En la concepción tradicional de poesía ya existe, como es sabido, un componente rítmico y sonoro que se patentan tanto en la rima como en diversas figuras retóricas que apelan a la sonoridad de las palabras que componen los versos y las estrofas. Durante siglos los poetas han explotado las posibilidades sonoras de la palabra de las más diversas formas, desde el uso de simples juegos de palabras hasta enmarañadas composiciones. Es posible encontrar ejemplos sencillos en la lírica onomatopéyica como los conocidos versos de Aristófanes en su obra *Las ranas*: "brekk kekk kekk/ kekk koax koax", donde ya se observa un interés, aunque conciso, en la materialidad sonora que va más allá del uso acostumbrado, como también ocurre con la imitación de animales en *Le Mariage Forcé* de Marc-Antoine Charpentier (1671). Sucede del mismo modo, aunque de forma mucho más compleja, con la obra de Kurt Schwitters compuesta en 1925, *Ursonate*, donde explora en cuatro movimientos las posibilidades rítmicas de la voz (Preminger y Brogan 1182). Ambos son antecedentes de lo que posteriormente se ha denominado poesía sonora, la cual ha incorporado nuevos elementos a su quehacer, pues actúa sobre la dimensión sonora en su totalidad, ampliando las posibilidades expresivas de la palabra.

En el ámbito sonoro, están, por un lado, las facultades que entrega la voz misma, las cuales tienen que ver con los juegos de sonidos, el volumen, el ritmo, el tono, inclusive la superposición de voces. Por otro lado, se encuentran las potencialidades que entrega la técnica, las cuales van desde la sencilla grabación y reproducción hasta el cambio absoluto de los valores de un sonido de manera digital, llegando incluso a su deshumanización de la voz que se emplea. Los lenguajes, en este sentido y al igual que ocurre con la poesía visual, se amplían enormemente. Las prácticas en poesía sonora poseen un estrecho vínculo con el surgimiento de nuevas tecnologías, las cuales permiten un desarrollo en las posibilidades procedimentales. Se trata de un campo en constante expansión que se vio impulsado enormemente con el surgimiento de las tecnologías de grabación y reproducción. El gramófono utilizado por los poetas concretos en sus primeras experimentaciones con las técnicas de registro de sonidos -el cual significó una revolución tras su masificación- fue reemplazado por las cintas magnéticas y, posteriormente, ha sido superado con creces por las nuevas y múltiples tecnologías digitales.

El poeta, puede utilizar su propia voz, así como también puede apropiarse de cualquier voz o cualquier sonido de los que la sociedad pone de sobra a su disposición. Tal como los espacios en blanco en la composición de la página eran particularmente relevantes, en la poesía sonora, adquieren relevancia los silencios, por lo que será la conjunción de los sonidos y los silencios los que, finalmente, den forma y vida a la obra.

La lectura de una obra experimental previamente escrita o la reproducción de una obra que fue compuesta especialmente para ser oída, implican, a su vez, una dimensión

performática que en ocasiones incluso se exagera. Muchos son los poetas sonoros que van más allá de la lectura para adentrarse en la improvisación con los diferentes sonidos con los que van componiendo la obra o que añaden a esta un elemento teatral o dancístico. Se trata de una actividad que abarca varios campos disciplinarios debido a que existe “una ligazón entre lo visual, lo textual, lo corporal y lo vital, cruce en el que el performance como formato de creación artística podría jugar un interesante papel dada su propia naturaleza (Arenas 37). Como consecuencia de lo anterior, el término *performance* es difícil de definir, “no tiene definiciones o límites fijos” (Taylor 14). Se trata, de modo general y abarcador, de un término que designa una forma específica de arte que se lleva a cabo mediante la acción en vivo. Esta acción busca ser una irrupción, un acto de intervención, de duración momentánea que busca desplazar el arte de los espacios oficiales o comerciales en los que tradicionalmente se ha inscrito (Taylor 8). Con el fin de distinguirlo de la mera enunciación poética, Rodrigo Arenas agrega la intencionalidad al definir performance como “un evento artístico objetual intencional en el cual el cuerpo juega un rol protagónico, en una interacción poética y no perfectamente codificada con el tiempo, el espacio y la audiencia” (27), pese a que no niega que la lectura como acción, “al igual que cualquier otra en la que esté involucrada la corporalidad, puede ser analizada desde el lente de los estudios de performance” (26).

Los modos de ejecución de este tipo de intervención difieren tanto como su finalidad “a veces artística, a veces política, a veces ritual” (Taylor 14). En todos los casos, cobra importancia el acto de presencia, debido lo fundamental del momento en el que la acción se desarrolla. Muchas de las obras performáticas son preservadas mediante un

registro, al cual Diana Taylor denomina *archivo* (13-14), sin embargo, menciona Taylor, “La memoria corporal, siempre *en vivo*, no puede reproducirse en el archivo. Lo que el archivo atesora es la representación del acto en vivo, a través de fotos, videos o notas de reproducción” (14), por lo que es vital comprender la distinción entre el acto mismo y su reproducción.

Evidentemente, en la performance, el espacio poético de encuentro con el espectador cambia absolutamente: deja de ser el espacio privado en el que el lector se enfrenta al libro en la soledad o en el que el oyente presiona *play* a una pista en su reproductor, para trasladarse al ámbito público donde el espectador se multiplica y donde el poeta se hace presente sobre un escenario. Con respecto a esto, Alelí Jait afirma que “la estructura del poema se abre y requiere la presencia de un interlocutor activo, partícipe y ejecutante. El lector muta en público porque el poema se realiza de manera espectacular y lo implica; es decir que necesariamente el público integra la obra, interactúa como parte fundamental de su realización” (82). La poesía se transforma en experiencia colectiva.

Cuando la obra poética es sometida a la experimentación, esta se ve forzada a expandirse y a adquirir formas nuevas. El poema se olvida los principios que lo encasillan para hacer parte de sí prácticas de diversas disciplinas que, no solo enriquecen sus posibilidades expresivas, sino que también potencian la experiencia poética al ampliar las formas de percepción de la obra. Se permite a sí misma desbordar de los soportes tradicionales para plasmarse en nuevas páginas, nuevos libros, muros, galerías, lienzos, escenarios. El poeta mismo se lanza en una búsqueda de aprendizaje desde lo que domina

con absoluta convicción hacia aquello que desconoce absolutamente. El poema se olvida de los resultados para fijar la mirada sobre los procesos, los cuales ponen en evidencia la materialidad visual y sonora de la obra, además de permitir que el lenguaje se vuelque sobre sí mismo en la apertura de una reflexión permanente acerca de su naturaleza.

2.3. Los procedimientos en el núcleo de la experimentación poética

La poesía experimental, como se ha expuesto, se vale de diferentes procedimientos artísticos que, extraídos desde diversas disciplinas –o de la propia poesía, pero brindándoles nuevos usos- son utilizados por el autor para el surgimiento de una obra. Se trata de técnicas que, en este tipo de manifestaciones, resultan particularmente importantes, debido a que en ellas el valor se deposita en el *proceso de creación* con mayor fuerza que en el *resultado* de dicho proceso. La atención recae, por lo tanto, en el *modo de hacer*, lo cual implica que su comprensión determinará, a su vez, la comprensión de la obra misma.

El procedimiento artístico adquiere un carácter experimental en la medida en que deja de actuar en consonancia con la disciplina en la que surge, o abandona su uso más tradicional para someter, en cambio, materialidades que le son ajenas, permitiendo que la disciplina que los acoge haga surgir modos atípicos de producción. En el caso de la poesía experimental, los procedimientos artísticos actúan sobre la dimensión material del lenguaje, es decir, sobre su realidad espacial y física, aquella que puede ser percibida a través de los sentidos.

Al hacer referencia al término *procedimiento*, es imprescindible tener en consideración que, debido a su raíz latina *cederé* (andar, marchar), se trata del resultado de una acción que acarrea una serie de pasos (Diccionario Etimológico Español). Es por ello que, lejos de tratarse de una acción intuitiva o espontánea, el uso de un procedimiento se relaciona con un método de ejecución que sigue ciertas disposiciones específicas para su realización, es decir, que opera de un modo determinado sobre la materialidad, a partir de decisiones tomadas en forma concreta por parte del autor. Con respecto a los procedimientos en el ámbito del arte, es posible definirlos como los diferentes modos a través de los que se interviene una materialidad con el fin de transformarla en un objeto artístico. Los procedimientos artísticos referidos a continuación, serán definidos en cuanto a sus especificidades de acción, con el fin de individualizarlos y comprender su naturaleza.

a. Repetición

Ya sea por sus efectos a nivel métrico, prosódico o retórico, el uso de la repetición es entendido como propio de las prácticas de cualquier composición poética, debido a que varios de sus elementos formales involucran algún tipo de iteración. De hecho “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” (Cussen, *Para una poética...* 45) ya que, como es sabido, funciona a modo de estrategia para fijar las ideas en la memoria, cuestión fundamental para los artistas que transmitían las obras poéticas de modo verbal. Bartolomé Ferrando señala al respecto: “Toda repetición es una invitación a recorrer una vez más el camino andado para acumular a la memoria de lo acontecido” (62).

A pesar de lo anterior, el uso de la repetición en la poesía tradicional pretende siempre un equilibrio estético. Es, precisamente, ese equilibrio el que la poesía experimental, tanto a nivel visual como sonoro, pretende desestabilizar. Para ello lleva la repetición a niveles poco acostumbrados. En primer lugar, al actuar sobre la dimensión sensible del lenguaje, la repetición deja de lado las consideraciones que se relacionan con el énfasis semántico de las palabras o ideas, para situarse en la reiteración de las formas y los sonidos desligados de su significación. Al tratarse de un procedimiento que se aloja en el núcleo de la poesía tradicional, su extrañamiento se debe realizar llevándolo al extremo de sus posibilidades. Es por ello que, en segundo lugar, se trata de repeticiones que tienden a la saturación mediante abigarramiento y acumulación excesiva de elementos.

La repetición, en el ámbito experimental, puede ser de diferentes naturalezas y responder a variados fines. En el caso de la poesía visual, y en términos prácticos, el modo en el que este procedimiento se lleve a cabo está determinado, en gran medida, por las posibilidades que brindan los recursos gráficos de los que se vale el poeta para ejecutarlo. En la actualidad, el uso de procesadores de texto o *software* de edición se ha convertido en el modo más convencional de plasmar el uso experimental de la repetición. En el caso de la poesía sonora, las posibilidades de creación siempre han ido de la mano con las tecnologías, sobre todo aquellas que se relacionan con la grabación y reproducción de sonidos. Actualmente, los poetas hacen uso de *software* y dispositivos que se han puesto al alcance desde la música electrónica. El término *repetición*, en ese contexto, es reemplazado por *loop*, que hace referencia a la “reiteración de un archivo sonoro, generalmente de carácter breve” (Cussen, *Para una poética...* 51). En ambos casos, resulta

indispensable, como materia de análisis, tener en consideración ciertos rasgos que poseen las repeticiones o *loops* presentes en la obra, tales como la longitud -ya sea espacial o temporal-, la cantidad de repeticiones, la regularidad o irregularidad interna de sus componentes, las interacciones que se generan con otras repeticiones u otros procedimientos en la obra, las alteraciones que pueden sufrir, así como también la estructura en la que se insertan (Cussen, *La repetición...* 53). Además de lo anterior, para comprender sus efectos, cobra relevancia el contenido que se ve sometido a este procedimiento.

La repetición de una unidad significativa dentro del poema, ya sea a nivel sonoro o gráfico, afecta a dicha unidad en tanto exalta su materialidad al insistir en ella hasta el hartazgo. De este modo, cabe la posibilidad tanto de acentuar un contenido como de anularlo por la saturación de los elementos: “La repetición de un fragmento hace hincapié de nuevo en el mismo trecho, en el mismo instante (...) La repetición de una palabra, además, desajusta el sentido de esta, lo disuelve y lo deshace” (Ferrando 63). Realizar, por ejemplo, una lectura de *The Bible (alphabetized)* de Rory MacBeth (1997), versión en la cual el autor ha ordenado alfabéticamente todas las palabras presentes en relato bíblico original, sin duda, implica presenciar el abandono de las escrituras sagradas en favor de su desarticulación en meras unidades que, por separado, carecen de valor semántico concreto.

Enfrentarse a un cúmulo de formas o sonidos dispuesto de forma más o menos caótica requiere, necesariamente, de una modificación en la relación entre el receptor y la

obra, debido a que “necesariamente implica una atención distinta a la lectura atenta de un discurso pausado y bien hilado o un libro correctamente diagramado” (Cussen, *La repetición...* 51).

b. Apropiación

La apropiación también es, en cierto modo, una forma de repetición. Aquello que se repite, sin embargo, no lo hace dentro de la misma obra, sino que es extraído de su contexto para ser replicado en uno nuevo. La noción de *intertextualidad* admite que existen redes que ponen en relación, más o menos explícita, unos textos con otros. Este modo de vinculación de los textos adquiere total relevancia si se considera que cada texto es escrito sobre la base de ideas, categorías, géneros y modos de escritura previamente utilizados, por lo que la noción de novedad absoluta permanece en discusión. Genette define la *intertextualidad* en términos de una

relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la cita (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, el plagio (en Lautréaumont, por ejemplo), que es una copia no declarada pero literal. (10)

El límite entre lo que está permitido tomar o no de una obra para utilizarlo con otros fines puede ser, en muchos casos, difuso. Se trata, por lo mismo, de un procedimiento conflictivo puesto que el poeta no participa de la creación original del contenido, sino que se limita a tomarlo desde otra obra o, incluso, desde un espacio ajeno al arte. En el caso

de la poesía sonora, la cual se apropia de sonidos de toda naturaleza –voces, ruidos ambientales, locuciones radiales u otros- la apropiación se entiende en términos de *sample*, es decir, la “representación de la amplitud de una señal de audio en distintos puntos del tiempo (...) permite la reproducción de fragmentos de obras musicales propias o ajenas o de materiales sonoros de cualquier tipo que podrán ser utilizados como base para nuevas composiciones” (Cussen, *Para una poética...* 50). En muchos de los casos, este procedimiento, a nivel literario o sonoro, puede ser entendido como una simple usurpación por parte de quien no posee capacidad creativa propia y se aprovecha del trabajo de otro. Esto ha dado paso a que algunos casos de demandas, que apelan al derecho de autor y a Ley de Propiedad Intelectual, se hayan vuelto icónicas, como aquella que fue realizada a fines del año 2011 por María Kodama en contra de Pablo Katchadjian por la publicación de su obra *El Aleph engordado* (2009), quien, tras añadirle más de 5000 palabras, creó su propia versión de la icónica obra de Borges. También resulta elocuente considerar las bases del Hip-Hop como género musical cuyo procedimiento nuclear fueron los *samplings*.

Lo cierto es que el genio artístico, en el caso de la apropiación, no se relaciona con la autoría del fragmento escogido, sino con la serie de decisiones que acompañan a dicho contenido. En primer lugar, es necesario considerar qué fragmento es el que se está tomando para recontextualizar y cuál es el valor que éste tiene –literario, religioso, político, cultural u otro-. En segundo lugar, se debe considerar qué es lo que el artista ha hecho con ese fragmento. Es en este espacio donde, mayormente, reside su genio. Por último, es necesario comprender cómo esa reescritura dialoga con la versión original. Es

en este punto en el que la apropiación conecta al receptor con dos planos de lectura, puesto que se genera un vínculo automático entre la obra a la que el espectador se enfrenta con aquel referente al que la obra remite: “Un buen *sampling* tiene calidad propia y es también un referente que evoca un eco cultural” (Matt Black en *Copyright Criminals*).

El valor del trabajo del artista experimental, en este caso, se encuentra en el modo en el que lleva a cabo la resignificación de aquello de lo que se está apoderando. Ese gesto artístico de brindar un nuevo sentido a un texto o sonido es el que permite que el artista lo incorpore a su quehacer como algo propio. De todas formas, es extendida la idea de que las obras son propiedad de la cultura en la que se producen y no de un individuo en particular: “Take your own words say to be "the very own words" of anyone else living or dead. You'll soon see that words don't belong to anyone. Words have a vitality of their own and you or anybody can make them gush into action.” (Gysin 132).

c. Fragmentación

Si bien la apropiación se vale de fragmentos de otras obras para incorporarlos en la propia, busca una fusión entre ambas de manera que esta se entienda como un todo pese a las referencias externas. La fragmentación, por el contrario, es un procedimiento donde la ruptura debe quedar en evidencia, puesto que en el hacerla explícita radica su impacto poético. Por supuesto que el fragmento guarda relación con el todo, pero se trata de un vínculo siempre inacabado. Así “más que afirmar, promete decir algo que va más allá de su propia afirmación, pero no lo dice: lo articula, lo esboza y lo mantiene abierto e

inacabado, *mostrando sus aristas cortantes*. Pero todo fragmento brilla por sí mismo y mantiene su propia realidad independiente al dominio del todo” (Ferrando 61).

La fragmentación evidencia que la continuidad no es más que una ilusión, exalta la idea de que la realidad aparentemente secuenciada que en la que la humanidad se encuentra inserta no es más que la suma de diferentes fracciones. La obra, que suele entenderse como una unidad, se presenta como una serie de retazos superpuestos. Estos retazos, en el caso de las obras poéticas de naturaleza visual, utilizan técnicas tomadas de las artes visuales: “Writing is fifty years behind painting. I propose to apply the painters' techniques to writing; things as simple and immediate as collage or montage. Cut right through the pages of any book or newsprint... lengthwise, for example, and shuffle the columns of the text. Put them together at hazard and read the newly constituted message.” (Gysin 132). Aquello que Gysin establece como una clara instrucción para el lector, corresponde a la técnica básica utilizada en las intervenciones poéticas conocidas como *El Quebrantahuesos*, realizadas por Nicanor Parra, Enrique Lihn y Alejandro Jodorowsky en 1952, las cuales podían observarse en *El Naturista* y otros lugares de Santiago (Memoria Chilena). Dichas intervenciones utilizan el *collage* como modo de composición a partir de palabras, frases e imágenes tomadas de la prensa con resultados hilarantes e inesperados. La fragmentación ha sido utilizada también a nivel meramente textual como en la novela *The Naked lunch* que William Burroughs publicó en 1959 tras dar orden a una gran cantidad de anotaciones escritas durante varios años.

En el caso de la poesía sonora, la superposición de fragmentos ha ido de la mano con las posibilidades técnicas, las cuales han permitido a los poetas pasar del corte y pegado de cintas magnéticas al uso de complejos *softwares*. La relación entre la fragmentación y los procedimientos de repetición y apropiación es muy estrecha. Muchos son los casos en que los fragmentos provienen de textos o sonidos encontrados y que estos son repetidos múltiples veces. Así ocurre en los poemas sonoros de Brion Gysin “I am that I am” y “Pistol poem”, ambos de 1960.

Si el vocablo ‘perfecto’ da cuenta de aquello que está *completamente hecho*, el procedimiento de la fragmentación, por el contrario, pone de manifiesto la naturaleza de lo imperfecto y de lo inacabado, y evidencia las relaciones que se tejen entre las diferentes partes que se resisten a ser asimiladas a la totalidad del conjunto (Ferrando 61). Para el poeta resulta evidente que la riqueza de sentidos poéticos que posee cada fragmento es tal, que sin importar la posición o el orden que decida asignarles, logrará generar que entre ellos se extiendan amplios conductos de comunicación y sentido.

d. Combinatoria

Mientras que la fragmentación evidencia los límites, la combinatoria conecta las posibilidades de manifestación con la infinitud. Este procedimiento puede entenderse desde dos ángulos, dependiendo del grado de dominio que se tiene sobre los elementos de la combinación. En primer lugar, la aleatoriedad o permutación. “El término aleatorio lo acuñó Pierre Bouley, a fin de describir las *operaciones de azar más convenientes*, algo que en opinión de Cage cabría denominar *azar domesticado*” (Ferrando 66), lo que implica

que poeta disponga de una cantidad de elementos determinados de ante mano para conjugarlos entre sí hasta agotar las relaciones entre ellos. Es lo que ocurre, por ejemplo, en los sistemas místicos – como el *Sefer Yetzirah* o *Libro de la creación*- que proponen la idea del agotamiento total basado en la noción de que tras la combinación de unos pocos elementos es posible dar vida a todo cuanto existe en el universo (Zweig 20-21). El mismo principio es el que rige a *La Biblioteca de Babel* concebida por Borges hacia 1941.

Dejar las estructuras fijas, señala Bartolomé Ferrando, para someter la obra a un grado mayor o menor de imprevisibilidad “invita y emplaza al otro, al receptor, a adoptar una posición más abierta perceptivamente, y también, en mi opinión, más creativa, dado que se enfrenta a algo parcialmente impredecible e inaudito, ante lo que dispone de menos códigos fijos de lectura e interpretación” (66). Y no solo es el receptor el que goza de esa apertura, sino la obra misma, cuya capacidad expresiva se multiplica, lo que se traduce en decenas, centenas o millares de formas de manifestar una misma idea: “The permuted poems set the words spinning off on their own; echoing out as the words of a potent phrase are permuted into an expanding ripple of meanings which they did not seem to be capable of when they were struck and then stuck into that phrase.” (Gysin 132). Es, precisamente, lo que ocurre en los *Cien mil millones de poemas* que Raymond Queneau publica en 1961, quien, agotando las posibilidades de combinación de los versos de diez sonetos, crea una incontable cantidad de poemas de perfecta estructura y factible sentido.

El segundo modo de realización del procedimiento de la combinatoria, se relaciona con aquel que brinda al poeta un menor control de los elementos de permutación: la

indeterminación. En ella los elementos no están previamente definidos, por lo se obtiene como resultado una obra mucho más abierta. El artista, en este caso, posee dominio de la obra solo en cuanto a las decisiones previas que toma para determinar cómo se llevará a cabo, sin embargo, deja a esta en manos del azar. Lo interesante de este procedimiento es que, pese a que la obra puede ser replicada, el resultado jamás será el mismo. Es lo que ocurre con *Imaginary Landscape No. 4* (1951) de John Cage, obra compuesta a partir del sonido de las diversas estaciones sintonizadas en 12 radios manejadas por 24 intérpretes.

e. Deformación

Un procedimiento que aborda la poesía experimental desde su arista más material es el de la deformación. Someter a la palabra a este procedimiento es tomar conciencia de que la letra es trazo, y que el sonido está compuesto por una serie de vibraciones que pueden ser manipuladas. Implica, en ambos casos, absoluta conciencia y preocupación por la materialidad y sus posibilidades: para deformar se debe entender, primero, la forma. El procedimiento de la deformación sitúa a la poesía en el límite entre lo legible y lo ininteligible tanto a nivel sonoro como visual, debido a que el artista busca que lo informe se apodere de la obra, pero sin que esta se desentienda totalmente de su vínculo con las formas poéticas conocidas. Se preocupa de dejar un indicio que permita relacionar lo que se observa u oye con nociones que para el lector suelen ser familiares.

Al deformar el signo, se toma conciencia de los límites de cada letra y de cada sonido: en qué medida empieza una letra o un sonido como tal y en qué medida deja de serlo. Al final del proceso no queda más que el gesto, el impulso, que remite a algo

conocido pero indescifrable. La “palabra”, la forma más bien, pasa a ser un eco del significante y un vestigio del significado. Dejan de importar las características que le son propias.

Deformar es salirse de los límites de la palabra, es volver al pensamiento antes de ser codificado, al pensamiento primitivo que nace libre en la mente y que, de algún modo, se limita al ser encerrado en la letra o en la palabra hablada, en el signo arbitrario lineal, secuencial y temporal. La obra escritural de la argentina Mirtha Dermisache es muestra de ello. La artista se sitúa juntamente en un límite ambiguo entre el pensamiento y su codificación. No hace uso de la letra, sino de su idea y de su esencia plástica: su ritmo, sus proporciones, su frecuencia, su estructura, el impulso del trazo, el uso de los espacios y de las siluetas textuales que, conocidas por el lector, permiten que este genere una relación entre lo que observa sin poder decodificar y aquello que conoce.

f. Borradura

El último recurso procedimental considerado como materia de análisis de esta investigación es la borradura. Resulta interesante descubrir que existen muchas formas de borrar. Los artistas exploran múltiples posibilidades como borrar digitalmente o con una goma, tachar, hacer garabatos sobre el contenido, dejar los espacios vacíos tras el uso de tijeras, corte láser, o tras rasgar con los dedos, realizar una grabación sobre otra, silenciar. El ejercicio de borrar se ha extendido enormemente en la poesía –y el arte en general- a partir de los cambios artísticos surgidos en el siglo pasado: “From one point of view, these poems of physical erasure exemplify postmodernist poetry’s general tendency toward

“spacciness”, toward attenuation of the verbal text and its progressive infiltration by ever greater volumes of white space.” (McHale 278). Los artistas encontraron en el vacío un fructífero modo de expresión, otorgándole, progresivamente, la importancia que ya ostentaba en la religión. Lo cierto es que, vinculado a la forma en la que el poeta decide realizar la borradura, se encuentra el elemento que, pese a que ha dejado de estar presente, no se aparta de su lugar central: aquello que se ha borrado.

Existe un límite entre la borradura y el vacío total, y es que cuando se borra, es necesario que quede un indicio de que allí hubo algo para que el gesto tenga un impacto sobre el espectador y este padezca la ausencia de aquello que se ha perdido. Resulta sustancial el valor de aquello que ha decidido quitarse, puesto que de ello dependerá qué tan relevante es la ausencia que se produce. De cierto modo, el borrar termina siendo una exaltación de aquello que ya no está, pero sumado al gesto –violento y destructivo por lo demás- de anular su valía de modo tal que es reemplazado por un borrón o un vacío. Conocida es la obra de Robert Rauschenberg *Dibujo de De Kooning borrado* realizada en 1953: una simple hoja de papel en la que se advierte la ausencia de un dibujo que el, por entonces, joven Rauschenberg borró cuidadosamente. El gesto cobra real sentido al considerar que el dibujo borrado pertenecía al ícono del expresionismo abstracto Willem De Kooning.

En el caso de este procedimiento, y como ocurre con la apropiación, la virtuosidad del poeta no se encuentra en lo que crea, sino en el valor de la decisión de aquello que resuelve destruir y la forma en cómo lleva a cabo esa destrucción. Aquello que se borra es,

de un modo u otro, el gesto simbólico de borrar la realidad que representa. No es azaroso que el poeta chileno Carlos Soto Román decida tachar, en su obra *Chile Project [Re-classified]* (2013), los documentos desclasificados por la CIA en el 2000, relacionados con la intervención norteamericana en apoyo del golpe de estado de Pinochet. De este modo logra censurar, de algún modo, la censura que en ellos se hace patente y, a la vez, exacerbarla para hacerla más evidente y absurda (Pérez, *Documentos desclasificados...* s.n).

El foco de la poesía experimental recae en los procedimientos de los cuales los poetas se valen para intervenir la palabra en su dimensión material. Esto se debe a que es un tipo de arte que se preocupa por dejar en evidencia los procesos de creación. Los diferentes procedimientos revisados con anterioridad poseen vínculos estrechos y, muchas veces, actúan en conjunto en la obra. El uso de un procedimiento permite que el artista amplíe sus posibilidades de expresión a formas que la poesía tradicional no le permite. Pese a lo anterior, esa decisión también es acompañada por ciertas restricciones, puesto que cada procedimiento, con sus características, tiene un campo más o menos limitado de acción. Los procedimientos experimentales se han validado en una tradición de varias décadas que abarca diversos puntos geográficos. Pese a la persistencia de su uso, los nuevos poetas experimentales aún ven en ellos la riqueza de su capacidad expresiva y continúan arrancándoles sus secretos, ayudados por los avances de la tecnología que, progresivamente, ha brindado y brindará nuevas posibilidades hasta ahora impensadas.

2.4. Formas de la nada

Toda creación artística se levanta desde una nada previa que ha servido de fundamento el surgimiento de una idea, y sobre la que reposaba dicha idea potencialmente. Algunos artistas han tenido la sensibilidad de percibirla y otros, han ido un poco más allá y han logrado que esa nada permanezca como forma de creación: “The major discovery the Oulipo made, its undeniable contribution to literature, is to realize that the potential of a literary work, that particular silence of language when literature is about to irrupt, could be subjected to meaningful intellectual exploration.” (Ruiz 142). La literatura potencial se mueve en ese punto intermedio entre lo que no ha sido creado, pero cuya forma ya ha sido potencialmente establecida: “First there is nothing, and with this precious material one produces another nothingness, only with form.” (Ruiz 142).

El cuestionamiento acerca de la existencia de la nada ha estado estrechamente ligado a la búsqueda de formas que permitan dar cuenta de ella, la potencialidad es solo una de las respuestas. Este problema se ha resuelto de modos diversos: la mística ha creado símbolos, la filosofía ha levantado teorías, el arte y la literatura han creado formas de representación. La nada para estos últimos no solo se ha transformado en tema, sino que además se ha utilizado como materia y se ha buscado como efecto y resultado (Cussen, *Poéticas Negativas*). Al tratarse de la nada, esto podría resultar paradójal, sin embargo, Chantal Millard señala que “El vacío no es nada, y nada no se puede pintar. Pero esto no significa que no se lo pueda representar o señalar” (93). Efectivamente, a lo largo de la historia de oriente y occidente se han plasmado diversas formas de representación del vacío.

Así es como la nada va adquiriendo diferentes formas y se va apropiando de materiales y procedimientos diversos para lograrlo. Ha estado presente en discursos contradictorios como el poema “Farai un vers de dreit nien” del trovador provenzal Guilhem de Peitieu (1071-1126) o La Conferencia sobre nada de John Cage (1959). Ha estado presente en galerías como en la exposición realizada por Yves Klein en 1958 a la que llamó “El vacío”. Se ha plasmado en cuadros como en el famoso “Blanco sobre blanco” que Kazimir Malevich pintó en 1916. Se ha guardado en frascos como sucedió con el “Aire de París” que Duchamp regaló al coleccionista Walter Arensberg en 1919. Se ha ejecutado sobre escenarios como en las múltiples versiones de 4’33” de John Cage. Ha habitado páginas en blanco –o incluso en negro- como aquellas que sorprenden en medio de la obra de Lawrence Sterne, *Tristram Shandy* (1759), y hasta libros completos como en el caso de *The nothing Book* de Bruce Harris (1974). Ulises Carrión, de hecho, menciona que “El libro más hermoso y perfecto del mundo es un libro con las páginas en blanco, como el lenguaje más completo es el que queda más allá de lo que las palabras del hombre pueden decir” (24). La riqueza de su potencial hace que cobre especial sentido la metáfora mediante la cual Francois Cheng plantea una analogía entre la nada y el valle, el cual “Es hueco y aparentemente vacío, pero hace crecer y nutre todas las cosas” (82).

Sin duda, esta nada que se despliega artísticamente posee diferentes motivaciones que la sostienen, motivaciones que van desde razones espirituales y ontológicas hasta preocupaciones de carácter material. La nada, para José Ángel Valente, se sitúa en esta zona intermedia que él denomina “experiencia abisal” (756), concepto que asocia a la condición humana en la medida en que los individuos vienen de nada y son arrojados al

infinito (756). Este individuo, que se reconoce como ser finito, puede acceder a la nada mediante la experiencia. Esta es, de hecho, la forma más auténtica de acceder a la nada, según Valente, quien propone abordarla “no tanto desde <<la maravilla>> como desde el <<conocimiento>> y desde un tipo de conocimiento que sería, ante todo, un saber no de <<ciencia>> sino de <<experiencia>>” (745). El arte corresponde a una de esas formas de experiencia mediante las que es posible experimentar la nada, además de estar fundamentado en la nada misma considerando la idea de que “La creación de la nada es el principio absoluto de toda creación” (citado en Valente, 758). Donde no hay nada se puede crear todo.

La presencia de la nada en el arte no responde solo a una necesidad existencial, sino que también responde a una búsqueda de nuevas posibilidades de sentido. En el espacio poético, la nada despliega una conexión con el infinito, puesto que la ausencia de palabras permite la apertura y la expansión del sentido de la obra más allá del contenido restringido específico de un significado. En palabras de Victoria Cirlot:

La poesía no se sitúa en el plano del significado. Más bien renuncia absolutamente a él para rebosar de sentido. Me parece oportuno utilizar aquí la distinción trazada por Frege entre sentido y significado (Sinn and Bedeutung), que se podría definir sentido como lo que desconoce lo concreto y se abre en gran amplitud, frente a significado que se refiere a lo restringido, cerrado, determinado. (45)

De este modo, cualquier poema silencioso que desconfía del uso de la palabra y que, por ende, se niega al significado, se niega, a su vez, a doblegarse ante el encierro de los

vocablos que restringen aquello que el poeta quiere decir. Por el contrario, son poemas llenos de sentido, lo que permite su apertura y expansión más allá de un contenido restringido específico, en los que permanece constante la pregunta por las posibilidades expresivas del lenguaje y la necesidad de la escritura.

Existe una larga tradición literaria que, durante siglos, ha situado el valor de la obra a nivel de su contenido, y que a lo largo de la historia se ha ido agotando en sí misma. Ian Wallace hace hincapié en esto al afirmar que, desde el Renacimiento, “Gorged with experience, the "something to say" given by literature is no longer needed, or rather, the preservation and accumulation of "great works" renders contemporary works into pathetic clichés of greatness” (341). Es así como, en un impulso opuesto, surge toda una corriente artística que eludiendo esa saturación, atiende a la necesidad de creación, de escritura en este caso, mediante el vacío. Surge de la necesidad de restarse del poder de la palabra y el negarlo como única forma de significado, para, a su vez, desligarse de dicha tradición contenidística.

Esta saturación del arte en la que parece que todo está dicho pone al artista en una encrucijada con respecto a sus posibilidades de creación, ya que la extensísima cantidad de obras creadas a lo largo de la historia impiden, prácticamente, la creación de algo nuevo en su totalidad. Así,

Al artista le resulta casi imposible escribir una palabra (o producir una imagen o ejecutar un ademán) que no le traiga recuerdo de algo. En algún punto, la comunidad y la historicidad de los medios del artista están implícitas, hasta cierto

punto, en el hecho mismo de la intersubjetividad: cada individuo es un ser-en-el-mundo. Pero actualmente, esta condición normal se interpreta (sobre todo en las artes que se valen del lenguaje) como un problema extraordinario, fastidioso. (Sontag VIII)

La creación comienza desde la frustrante certeza de que todo cuanto el artista haga ya está, de algún modo, hecho. De esta forma, el arte se transforma en un medio hostil para el propio artista “porque le niega la realización –la trascendencia- que desea. Por consiguiente, termina por interpretar el arte como algo que es necesario destronar” (Sontag I). Se genera una suerte de batalla en que el silencio y el vacío terminan por ser el modo de resolución para un artista que “se exalta con el ensueño de un arte totalmente ahistórico, y por tanto no alienado.” (Sontag VIII)

Esta saturación no solo se manifiesta en el plano del arte o de la poesía misma, sino que también abarrotta los demás planos de la sociedad donde el lenguaje se hace presente. Además de la acumulación de grandes obras, la proliferación de mensajes y su permanente disponibilidad y difusión también impactan en la estimación que se tiene del lenguaje. Su uso desmedido termina por desvalorizarlo a tal punto que el vacío es quien cobra valor:

Factores tan diversos como la “reproducción tecnológica” ilimitada y la difusión casi universal del lenguaje y la palabra impresa, así como de las imágenes (desde las “noticias” hasta los “objetos artísticos”), por un lado, y la degeneración del lenguaje público en los ámbitos de la política, la publicidad y los espectáculos, por otro, han producido, sobre todo entre los miembros más cultos de la

sociedad, aquello que los sociólogos llaman la “sociedad moderna de masas”, una desvalorización del lenguaje. (...) Y a medida que disminuye el prestigio del lenguaje, aumenta el del silencio. (Sontag XIII)

Así es como los artistas han optado por las diversas representaciones de la nada. En una apuesta por el abandono del lenguaje, que ha sido manoseado y sobreexpuesto, el silencio surge como respuesta.

En términos concretos, son los espectadores los que se enfrentan a la experiencia de la nada a través de la obra y responden a su estímulo. Esto implica la adopción de un nuevo modo de relacionarse con ella a través de nuevas formas de percepción: “Enfrentados a un arte empobrecido, depurados por el silencio, tal vez entonces podamos empezar a trascender la selectividad frustrante de la atención, con sus deformaciones inevitables de la experiencia. En condiciones ideales, deberíamos poder prestar atención a todo” (Sontag VII). Estas nuevas formas de percepción reclaman, según Sontag, un fijar la vista, más que solo mirar, fijar la vista en los elementos que, pese a tratarse de la nada, reclaman percepción: “Si una obra existe de veras, su silencio solo es uno de los elementos que la componen (...) Asimismo, tampoco existe el espacio vacío. Mientras el ojo humano mire, siempre habrá algo para ver.” (Sontag IV). Los sentidos se agudizan en este enfrentamiento con la nada, de manera que cobran relevancia los componentes de la obra que usualmente eran invisibilizados: Texturas, sonidos externos, paratextos, soportes. El vacío los pone en primer plano.

Ya sea por un deseo de acceder al absoluto, de liberar a la obra del encasillamiento de la palabra, o como un modo de enfrentarse a un lenguaje que tanto las obras como el uso cotidiano han explotado, la nada se hace presente en las obras artísticas contemporáneas con persistencia. El vacío y el silencio adquieren, en manos de los poetas, diferentes formas de representación que obligan al espectador a dialogar con la tensión mediante nuevos métodos y a renovar sus modos de enfrentarse a obra de arte.

3. Multiplicidad de vínculos en la trama poética

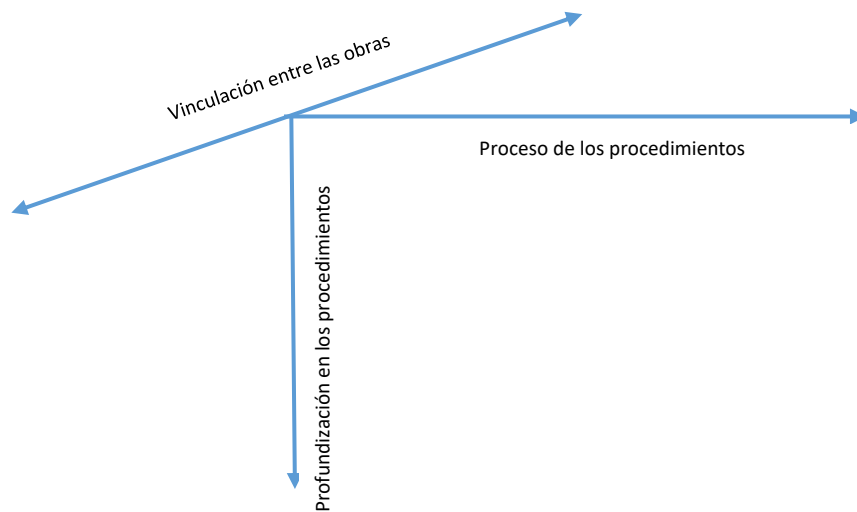
Trazar una progresión en la poética de Martín Gubbins, con el fin de comprender la naturaleza de la exploración que la obra realiza sobre las posibilidades del lenguaje, implica, necesariamente, que el foco de análisis se mueva en tres direcciones. En primer lugar, se pretende develar las múltiples relaciones y complementariedades que poseen las diferentes obras del poeta entre sí. En este sentido, resulta relevante que la reflexión se realice en torno a las redes que estos vínculos conforman, puesto que, en la medida en que ciertos procedimientos poéticos iban tomando fuerza en su ejercicio, otros ya se empezaban a atisbar. Se trata, por lo tanto de modos de creación coexistentes, cuyo surgimiento fue, en muchos casos, de forma simultánea.

En segundo lugar, el foco recae en consideraciones procedimentales, debido a que cada uno de los procedimientos que se han tomado en cuenta para este análisis fue adquiriendo nuevos matices conforme se sometía a la reflexión que resulta de su puesta en práctica. Esto permite desentrañar un desarrollo en la poética que no es tanto un camino trazado hacia adelante, como sí lo es hacia adentro, en tanto el uso de los procedimientos va adquiriendo profundidad tras la aparición de nuevas obras, nuevas materialidades y nuevos soportes. El análisis sitúa esta profundización en diferentes los planos de la poesía experimental -ya sea como verso o como obra visual, sonora o performática- y se mueve por ellos sin perder el foco procedimental.

Por último, ya con una visión más sucesiva de la obra, es necesario tener en cuenta el proceso en el que se ven envueltos los diferentes procedimientos, el cual permite que

muchas de las obras vayan adquiriendo nuevas formas en la medida en que son repensadas desde otros espacios poéticos luego de su publicación inicial.

Así, es posible esquematizar el análisis en tres ejes principales que permitirán la comprensión de la obra en su conjunto.



(Esquema 1)

3.1. Álbum: La captura de los procedimientos

En este sentido, es relevante que la primera obra del conjunto sea *Álbum* (2005), puesto que en ella se reúnen una gran cantidad de procedimientos poético-visuales, los cuales se retomarán con insistencia en las obras posteriores. Como señala Fernando Pérez,

el libro de Gubbins combina el rigor en la búsqueda “verbivocovisual” de los miembros del grupo noigandres (...) cuyas tentativas los han llevado a explorar todos los espacios y combinaciones posibles entre el ámbito visual, el auditivo, y el verbal, con su inevitable carga de significado, y la vitalidad explosiva de, por ejemplo, un Blaise Cendrars y sus poemas de viaje (*Registros de un viaje...s.n*).

Álbum, en su calidad de obra inaugural, funciona como la base desde la cual han de desplegarse las ideas que fundamentan las obras sucesivas. Fue escrito entre enero de 2002 y abril de 2005, y publicado tras el regreso de Martín Gubbins de su estadía en Europa. Había llegado hasta Londres gracias a una beca del gobierno inglés para estudiar un Magíster en Literatura. Su experiencia con la poesía había sido, hasta entonces, aficionada y poco sistemática. Sin embargo, como respuesta ante su evidente interés, sus estudios de postgrado se dirigieron en esa dirección aun cuando ejercía como abogado desde 1996 (Gubbins, *Martín Gubbins*).

En Londres creó el vínculo concreto con el mundo de las letras. Por un lado, se acercó a las formas clásicas de la poesía anglosajona, pero, además, avanzó hacia nuevos modos en el uso del lenguaje. Durante su estadía en la capital inglesa, participó en reuniones del *Writers Forum*, donde conoció la realidad de la poesía visual y sonora bajo la influencia de Bob Cobbing (Gubbins, *Martín Gubbins*). Aunque su interés por la imagen es previo, y ya había sido atendido, en cierta medida, por los estudios de fotografía que llevó a cabo en la Universidad Católica, es en este espacio de creación literaria donde Gubbins encuentra un lugar interesante de experimentación en el que decide atreverse a tomar parte (Gubbins, *Conversación con Martín Gubbins*). Se trata, entonces, de un ingreso más bien tardío a la creación poética, en torno a los treinta años de edad.

Terminados los estudios de postgrado, Europa se abre ante los ojos del poeta, quien decide emprender una travesía por distintos rincones del viejo continente en compañía de su familia. Poetas como Oliverio Girondo, con sus *Veinte poemas para ser leídos en un*

tranvía (1922), Vicente Huidobro, en sus *Poemas Árticos* (1918), o Enrique Lihn en varios de sus poemarios –*A partir de Manhattan* (1969), *Escrito en Cuba* (1968), *París, Situación irregular* (1968)-, han realizado un registro poético de las impresiones que les despiertan los lugares que visitan. Así también *Álbum*, por un lado, recoge las experiencias de ese viaje plasmadas mediante diversos poemas visuales, y por otro, conforma un catálogo en el que se plasman los procedimientos escriturales aprendidos en Londres.

En consonancia con la experiencia vivida en Europa, Gubbins fundó en Chile el Foro de Escritores, donde actualmente se otorga espacio a las creaciones literarias experimentales. Desde entonces sus creaciones se han movido entre los campos de la poesía sonora, la poesía visual y la performance, y se han presentado en soportes que van desde el libro en su forma más tradicional, hasta el libro-objeto, los discos, las instalaciones, el sonido en vivo o las lecturas poéticas en Chile y el extranjero.

Existen algunas obras previas a esta primera publicación que dan luces acerca de los modos en que los procedimientos poéticos iban siendo asimilados. Se trata, principalmente, de *London Poems* (2001-2003) y *London Annotated* (2003), dos obras en las que ya se ve instalada la concepción material de la palabra. La primera de ellas, muestra un marcado uso de la espacialidad de la página de formas diversas para crear poemas caligramáticos, mientras que la segunda recurre al fragmento, en la medida en que se apropia de *graffitis* de algunos barrios de Londres para escribir con ellos un poema, el cual posteriormente deforma, trazando las letras en un mapa, y diluyéndolas en manchas.

Ambas obras permiten entrever que se trata del resultado de algunos ejercicios realizados sin demasiada prolijidad en términos tecnológicos, cuestión que se resuelve en *Álbum*, donde la técnica es mucho más cuidada, el soporte está pensado como parte integral de la obra, y donde los procedimientos, con algo más de reflexión en ellos, están mejor logrados y son utilizados con finalidades estéticas que responden a la temática abordada en el poemario.

Álbum es un libro de cubierta negra de formato horizontal, cuyo título, autor y fecha de creación se encuentran discretamente situados en la cubierta de forma paralela al borde frontal. Se trata de un tipo de soporte utilizado con frecuencia para libros de viaje o de fotografías debido a que su horizontalidad permite la apreciación de paisajes o vistas panorámicas, por ejemplo. Es, además, una remisión al trabajo que realizaba el padre de Gubbins en sus croqueras con dibujos (Gubbins, *Martín Gubbins*). La obra está presentada a modo de itinerario y, como su nombre y forma lo anuncian, funciona como un libro de viaje en blanco sobre el que parece haberse dispuesto una colección de recortes y textos que plasman la experiencia vivida en el viejo continente. Este itinerario, presenta el nombre de los poemas del libro al inicio -como quien traza un recorrido- por lo que el contenido se desarrolla de modo continuo, donde cada poema es una creación aparentemente innominada.

A grandes rasgos, el itinerario comienza en Londres para dirigirse luego a Ámsterdam, realizar un breve paso por Francia y llegar a Italia. Desde Génova, el hablante cruza en barco hasta Barcelona para, finalmente, llegar a Madrid. Si bien no es posible

afirmar que el recorrido haya sido ese, así se presume por el orden general de los poemas. Hacia el final del libro, las distancias parecen importar menos y se rompe la ruta aparentemente trazada.

Cada uno de los poemas visuales del conjunto hace uso de uno o más procedimientos experimentales, en un deseo evidente por transgredir de las más diversas formas las concepciones tradicionales del poema. En palabras de Roberto Cruz Arzabal, “Los textos de Gubbins se mueven con soltura en los límites del lenguaje y evidencian el sustrato material de la escritura, no es posible concebirlos sin antes haber cuestionado los procesos hegemónicos de la poesía tradicional: el libro, la página, el sentido, la palabra” (s.n). Esta transgresión tiene su punto de partida en la concepción de la página como un espacio cuyos modos de uso se multiplican más allá de su lectura tradicional de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, lo cual, a su vez, permite la supresión de los versos lineales y consecutivos. “Mirada renacentista” (47), por ejemplo, es un poema cuyos versos están dispuestos en torno a un centro y cuyas tipografías van disminuyendo su tamaño conforme se acercan al núcleo. La lectura en “Biblioteca británica” (14) tampoco es lineal, es necesario voltear el libro en diferentes direcciones para leer con facilidad los versos que están trazados, indistintamente, de izquierda a derecha, de derecha a izquierda, hacia abajo, incluso, con las palabras volteadas como el reflejo a través de un espejo. Además de lo anterior, muchos son los espacios icónicos de Europa que el hablante replica visualmente a través de la disposición de los versos: la vista aérea del “Ensanche catalán” (50-51), la particular arquitectura de la “Sagrada Familia” (49) y los arcos del “Templo de Saturno” (45).

Las escrituras caligramáticas antes referidas estrechan el vínculo entre lo visual y lo poético, estableciendo entre ambos, diversas conexiones de sentido a partir de las cuales el crítico peruano José Ignacio Padilla afirma “no me parece un poemario visual, sino icónico diagramático” (54), debido a que la semejanza entre la forma del poema y aquello que representa está dada por la relación dialógica que se gesta entre ambos y no por la correspondencia absoluta con la imagen.

Este tipo de poema se basa en un procedimiento que ya estaba siendo utilizado en las creaciones de *London Poems* –producción simultánea a *Álbum*-, por lo que no es azaroso que “Flood” (*London Poems* 15), por ejemplo, se asemeje en cuanto a su forma a “Kew gardens” (*Álbum* 19). En ambos, se plasma el flujo y el movimiento a través de la manipulación gráfica del signo.



Flood” (*London Poems* 15)

Narcissus pseudonarcissus.
En los Kew Gardens repartimos pisadas blandas sobre pasto inglés.
Nos sentamos en bancos inscritos.
Miramos el borde del río, los botes chicos, los caminantes que pasean de un lado a otro.
En los Kew Gardens miramos plantas en construcciones de vidrio.
Ciclistas, remadores, andantes.
Narcissus pseudonarcissus.

“Kew gardens” (*Álbum 19*)

De cierto modo, todos estos poemas pretenden ser, también, fotografías en las que se captura la esencia del momento en el que el visitante se conecta con ese lugar. El hablante sitúa al lector en la escena y, además, pone de manifiesto en ella la subjetividad de sus impresiones, de modo que quien contempla posea algo de la visión de quien escribe. El hablante, en primera persona, afirma en uno de los silábicos versos que conforman una de las torres de la “Sagrada Familia”: “Su/ bir/ a/ quí/ es/ per/ der/ ca/ da/ po/ co/ de/ ai/ re”. No se trata solo de la iglesia, sino de la experiencia del hablante en ella.

Álbum es un doble viaje. Por una parte, implica acompañar al hablante a vivenciar con él los paisajes y situaciones vividas durante el trayecto, mientras que por otra, se trata de un recorrido por la exploración procedimental que la obra evidencia. Sin duda, constituye una travesía que trasciende límites geográficos, pero que, a su vez, evidencia la superación de los límites poéticos.

Los caligramas funcionan solo como un punto de partida a la experimentación y se hacen presentes, únicamente, en estos dos poemarios iniciales. Ya en ellos se aprecia

cómo esta particular forma de disponer los versos es atravesada, a su vez, por otros procedimientos experimentales que enriquecen la exploración que se está llevando a cabo con el lenguaje. Son estos procedimientos los que van a adquirir protagonismo en las obras sucesivas con el fin de hacer uso de sus posibilidades de sentido, pese a que en esta primera publicación aún se utilizan con cierto apego a las formas poéticas más conocidas.

A pesar de que una primera versión de *Alfabeto* ya había sido realizada en el año 2003, en *Álbum* el uso de las repeticiones dista mucho del uso que se le da a este procedimiento en aquella obra. En los poemas “Las campanas de Venecia” (28) y “Playa del silencio” (52) hay presencia de la repetición, sin embargo, aún no se trata de una repetición que satura el significado que, como se verá, ocurre con las letras del abecedario, sino de una repetición que, más bien, complementa el sentido del poema. Las campanas de Venecia repican en el poema gracias a la repetición y al uso de una tipografía que crece con el sonido, que se hace pequeña con su cese y que se superpone como el sonido de las campanadas lo hace. En este caso, el uso de la repetición y las decisiones gráficas que se evidencian en ella, permiten que se enfatice en los elementos sonoros del poema.

repican	canales ríos de tierra
repican	fondamenta
repican	fondamenta
repican	fondamenta
vuelan	de la ventana se ve la torre
resuenan	campanas
en los zócalos	se oyen campanadas
escalas	que resuenan
puentes	que resuenan
las aguas se aquietan	tañen
	suenan
	resuenan

“Las campanas de Venecia” – fragmento (*Álbum* 28)

La combinatoria, otro de los procedimientos que se deja ver en este poema, en este caso es un acceso y una restricción, en tanto permite que el contenido de los versos no sea revelado del todo sino hasta el final: “dos si pa sentir las ola si las ondas”. La repetición y superposición de unidades confluyen para que las olas dibujen su estela sobre la arena al mismo tiempo que dejan oír su seseo incesante. En este caso, la combinación de procedimientos permite un énfasis en el plano visual del poema, lo que enriquece su sentido.

Otros modos de repetición dentro de la obra son más sencillas, se trata de aquellas creadas a partir de la aliteración como en “las llaves allá donde llueve la lluvia se lleva las calles allá donde llamas la lluvia no lleva las calles se llevan la lluvia” (“Lluvia la calle llamas” 18) que además de generar un sonido similar al de la lluvia, replica su forma en el uso repetitivo de las grafías “l” y “ll”.

En muchos de los poemas aquello que se repite coincide con unidades que han sido previamente fragmentadas. “Letras, palabras, postales, cartas” (25) es el caligrama de un sobre cuyas palabras repetidas –las del título, precisamente- han sido fragmentadas en unidades de solo dos letras “le tr as pa la br as po st al es ca rt as”. Son unidades no significativas, por lo que en un primer acercamiento parecieran ser pares de letras sueltas. Un efecto similar ocurre al enfrentarse a los fragmentos que se combinan en “Pasaje” (75), poema que muestra un círculo negro en el que, a modo de collage, están dispuestos los trozos de un pasaje, en negativo, desde Génova a Barcelona a bordo del *Grandi Navi Veloci s. p. a.* un 24 de octubre de 2003.

Como último poema, podría pensarse que se trata de un pasaje de regreso, sin embargo, la obra no busca marcar un punto de cierre, “no relata un itinerario cerrado, sino que propone una serie de puntos que pueden juntarse formando diversas figuras abiertas a nuevas partidas y exploraciones de las relaciones entre el ojo que lee, la mano que vuelve las páginas, la oreja que escucha a la boca que lee en voz alta” (Pérez, *Registros de un viaje... s.n*). La figura del poema en su conjunto juega a confundir en la medida en que se asemeja a una fracción del firmamento mirado a través de un telescopio, una fotografía de esa captura en la que se han puesto etiquetas con los nombres de las constelaciones.



“Pasaje” (Álbum 75)

Al igual que ocurre en este poema, existe en la obra en su conjunto una exhortación permanente al lector para que mire atento, se involucre, encuentre las referencias de los diferentes paisajes que se delinean en las páginas, y decodifique las composiciones utilizando las claves dadas por el libro o las propias. Como lo menciona Clemente Padín en el *Epílogo*:

al cuestionar la poesía tradicional, [Álbum] nos obliga a crear o establecer nuevos módulos de interpretación, lo que nos sitúa como co-creadores pues, aunque Gubbins nos ofrece nuevas formas, parcialmente incomprensibles, también nos brinda, dentro de cada poema, los algoritmos necesarios para su interpretación. Sólo que tenemos que descubrirlos. O, en su defecto, inventarlos. (79)

Para mantener la atención activa, se perturba al lector y su comodidad habitual al poner delante de él formas nuevas que implican un desmontaje del código lingüístico en un deseo por desautomatizar las formas de lectura. Esta descomposición se relaciona, precisamente, con los usos no habituales de la página y de las formas de lenguaje que estas contienen. El lector activo está constantemente generando vínculos entre la imagen, la palabra, los paratextos y las referencias de los poemas.

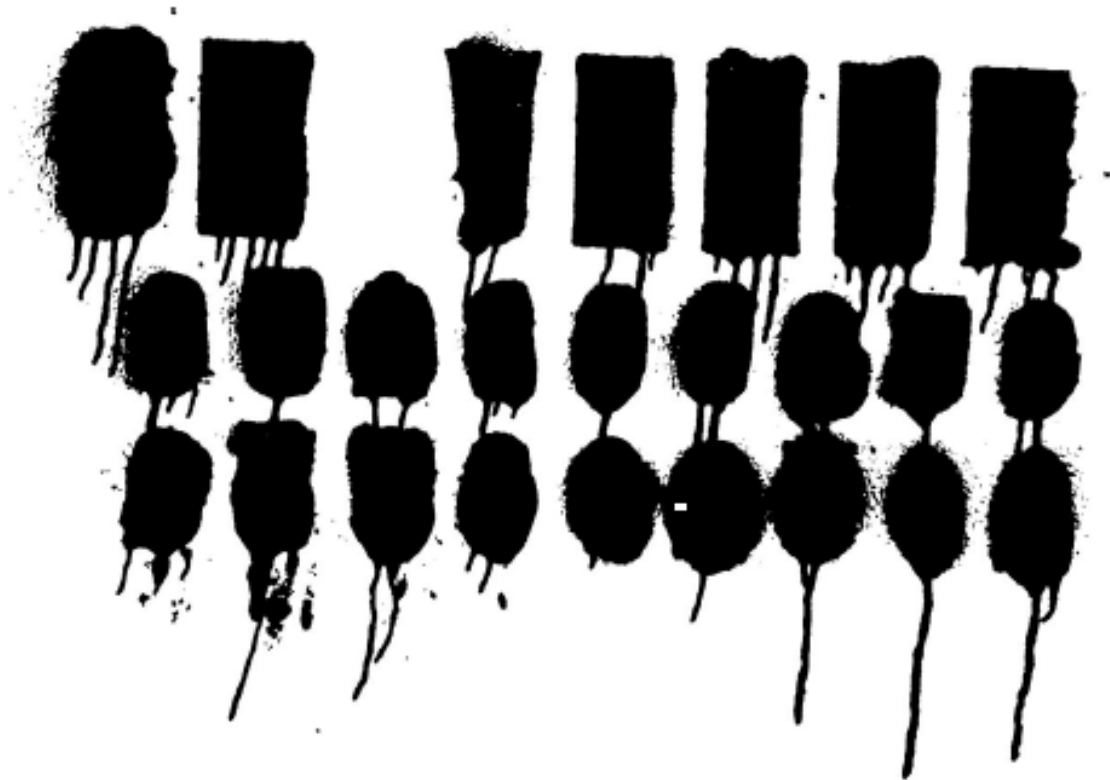
Al final del libro se encuentra una lista de comentarios que sirve para este último propósito, en ella se da cuenta de situaciones relacionadas con una pieza poética particular o se realiza la mención de alguna obra que sirvió de base para alguno de los poemas. La apropiación es un procedimiento que se encuentra bastante presente en este poemario, práctica que se retomará después en la obra *Fuentes del Derecho* (2010) que, como se verá

luego, posee este procedimiento en la base de su construcción. En *Álbum* el hablante se apropia, en gran medida de otros poemas: “En una estación de metro” (20), por ejemplo, contiene un poema de Ezra Pound en el que habla sucintamente del tren subterráneo; “Biblioteca británica” (14) toma el poema de Elizabeth Bishop “El iceberg imaginario”. La apropiación se realiza también en otros planos: canciones, como la pieza folclórica francesa presente en “El Puente de Avignon” (26); sonidos, como los tomados de la instalación *Raw Materials* para el poema “Las bajas presiones de Londres” (64); incluso formas, como la que adopta el poema “El cielo de los Medici” (30) tomando como base, de acuerdo con lo que aparece en las referencias finales, la cúpula de la Capilla de los Príncipes de Medici. Se trata, sin embargo de una alusión errada, puesto que el cielo arquitectónico que se dibuja en el poema no corresponde a la cúpula octogonal a la que remite la nota, sino a la cúpula de la Sacristía Nueva de la Basílica de San Lorenzo. Nuevamente se apela a la astucia del lector.

Por muchas bases que la obra pueda tener en un momento o lugar geográfico concretos del mundo real, el hablante no hace sino recordarle al lector que el contenido de la obra no es sino literario, que jamás deja de ser ficción, y que, en última instancia, no tiene para qué tomarse tan en serio. El lector acepta esas condiciones desde el momento en el que toma el libro, recorre las páginas iniciales, y es desafiado por el primer poema: un conjunto de manchas negras que parecen gotear.

El libro comienza poniendo al espectador frente a la borradura. En *London Annotated* este procedimiento experimental se encuentra mucho más presente. Allí, va de

la mano con la deformación en tanto las palabras del poema están dibujadas siguiendo las calles de los mapas de los barrios de Londres, lo que de por sí brinda a las letras cierta deformidad, debido a la forzosa obligación de seguir el trazado urbano. En las páginas sucesivas estas letras se hacían borrosas hasta quedar solo como manchas en el papel. Pese a esta experimentación previa con la deformación y la borradura, en *Álbum* las formas solo se modifican con el fin de complementar visualmente el poema, sin perder jamás sus particularidades como letras, mientras que la borradura aparece solamente en el poema “Se vende” (9).



“Se vende” (*Álbum* 9)

Esta creación poética muestra la silueta de las palabras que les dan título, permitiendo que, de algún modo, se adivinen –aunque no ocurre lo mismo con las formas

que se encuentran bajo la frase, las cuales pueden ser letras o no-. Resulta imposible permanecer ajeno a la idea de que algo falta, por lo que el gesto de plasmar solo el perfil de un mensaje obliga a padecer su ausencia. Es, precisamente, uno de los efectos que consigue posteriormente *Cuaderno de composición* (2014).

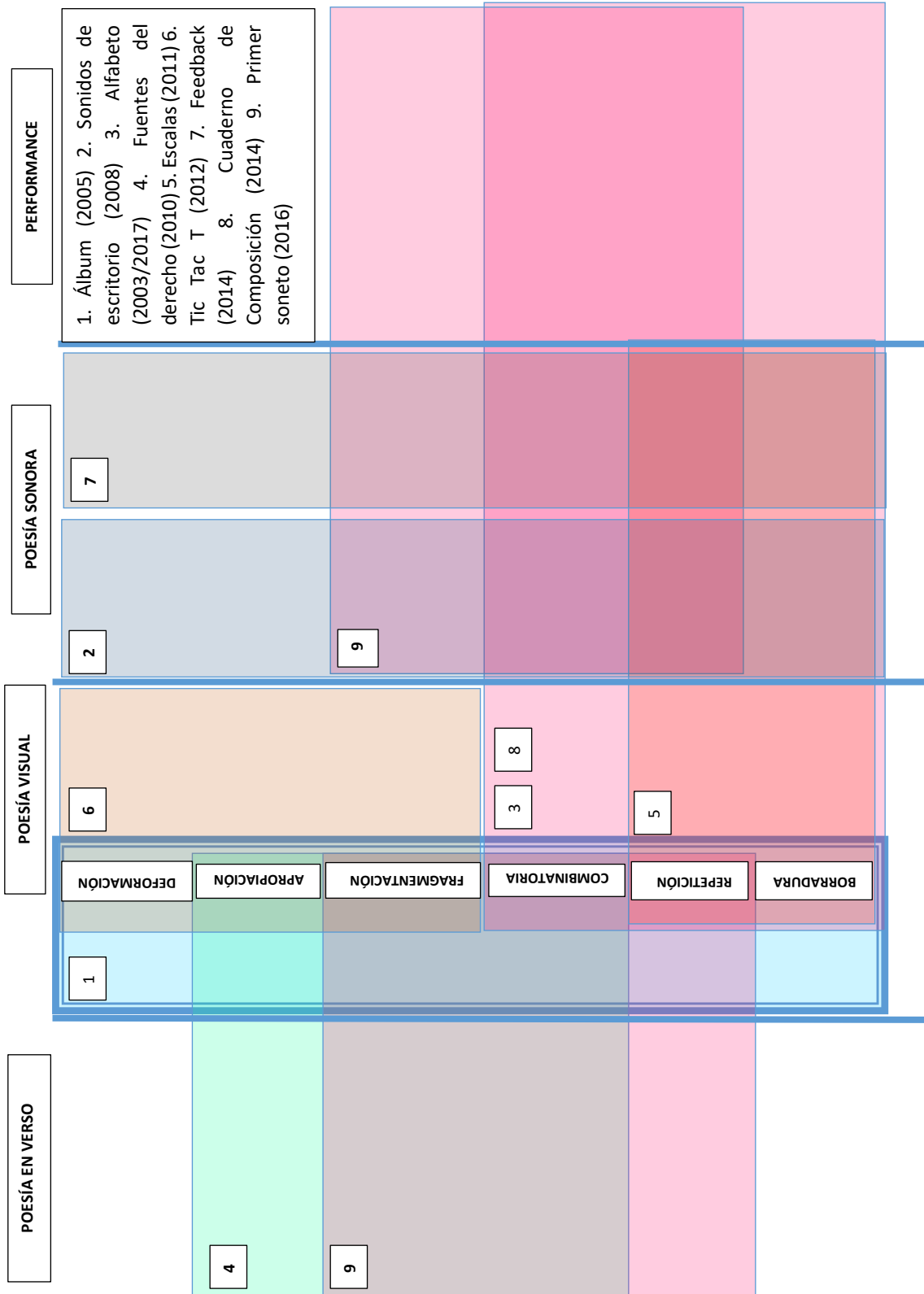
Para Felipe Ruiz el vacío se muestra en cuanto a la visión que actualmente se presenta de Europa a los ojos del mundo:

Una Maja de Goya, la Iglesia de la Sagrada Familia, el Puente de Avignon, son todos ya residuos y trofeos de un tiempo que ha tenido lugar y de una cultura estatuaria, de un fuego convertido en ceniza, y esto Gubbins lo describe, en su visión latinoamericana, como la desintegración del decir, como la atomización del gesto por medio de la ruptura con la palabra diegética. (s.n)

El uso material del lenguaje y el abandono de sus formas tradicionales en la obra se relaciona, para el crítico, con un deseo de demostrar la decadencia de Europa desde la óptica latinoamericana, por lo que cada poema sería la evidencia de un tiempo de esplendor que ya no está. Esta lectura desencantada de la experiencia europea excluye el entusiasmo que el hablante patenta en su contacto con los íconos históricos y en su exploración poética, sin embargo, permite una lectura opuesta: entender el contacto con Europa como un modo de vincularse con el pasado, y, a su vez, pensar los poemas visuales de *Álbum* como la representación de una serie de experiencias a las que el lector no tiene acceso sino a través de la obra.

Álbum es la obra que instaura el uso de los procedimientos en la poética de Martín Gubbins. En ella se presentan las primeras posibilidades de uso de estas técnicas escriturales. Se trata de una obra en la que el énfasis es sobre todo visual, por lo que los procedimientos son utilizados en consonancia con ello. Es por esta razón que funcionan como complemento sobre el sentido del poema, en tanto reiteran de forma material aquello a lo que el poema refiere: el poema visual en su estado más puro y sencillo. Además de lo anterior, el uso de los procedimientos experimentales, en esta obra, permite una deliberada ruptura con la tradición poética en tanto desestabiliza el verso y las formas de lectura. En estos poemas, las técnicas plasmadas no dejan de tener cierto sentido lúdico, traducido en constantes guiños al lector, lo que evidencia una práctica en la que apenas se está llevando a cabo un reconocimiento de los recursos disponibles, en la que aún no pesan las posteriores reflexiones que darán consistencia a las obras que le suceden.

Como se demostró, los principales procedimientos que cruzan la poética en cuestión ya se encuentran presentes en esta primera publicación. Ellos son tomados y profundizados en las obras posteriores de forma bastante más específica que el heterogéneo uso que se puede distinguir en *Álbum*. Además, estas prácticas se mueven por diferentes planos poético-experimentales, que van desde creaciones en verso hasta la performance. La relación de las obras con los principales procedimientos experimentales que las instauran puede resumirse en el siguiente esquema, en el que *Álbum* se yergue como eje inicial.



4. Profundización en los modos de hacer

4.1. Sonidos de escritorio: creación de espacios sensoriales

De forma simultánea al trabajo visual antes presentado, la poética también se fue desarrollando en el plano sonoro. El poema “Año de nieves” (*Álbum* 11) posee su versión sonora en uno de los tracks de la colección *Basement Readings*, obra producida por Gubbins en el año 2003, de forma paralela a *Álbum*, en colaboración con Luna Montenegro y Adrian Fisher. En ella reúne lecturas poéticas realizadas por diferentes artistas pertenecientes al *Writers Forum*. En esta compilación de lecturas se pueden apreciar prácticas sonoras sencillas que involucran el uso de la voz y sus potencialidades con el sonido: uso frecuente de aliteraciones y rimas, superposición de voces, creación de sonidos vocales diversos. En el caso de esta obra, no hay un uso sofisticado de la tecnología, ya que se trata de los efectos de la propia voz y su reproducción, casi sin alteración mediante artefactos.

Esta visión del poema sonoro como registro de una lectura, permanece en la obra realizada en colaboración con Tomás Varas, *En la escuela* (2007), donde las diferentes piezas se limitan al registro sonoro de un texto escrito y leído a dos voces. Allí se pone énfasis en los espacios, se replican los juegos de sonido que el poema incluye en su versión escrita, y se agregan variaciones vocales, tales como la asignación de un sonido a la lectura del paréntesis, como si este fuese la representación de un fonema. Adquieren sentido los dichos de Timo Berguer, quien lee estas obras como “partituras incompletas con signos tomados de una alfabeto que a veces se le parece al que compartimos todos los días, y a veces se aleja tanto que se vuelve pura gráfica o puro ritmo traducido a la

espacialidad de una hoja.” (s.n). En este caso, la lectura de estas partituras se realiza a partir de un uso básico de la tecnología, lo que permite distinguir una primera etapa, conformada por las obras antes mencionadas, en la que el foco está puesto sobre la lectura de un texto poético que, de por sí, posee un componente sonoro esencial.

Existen creaciones simultáneas a la obra *En la escuela*, realizadas entre 2006 y 2008, que se compilan en el disco *Sonidos de escritorio* (2008), donde se utilizan ciertos dispositivos tecnológicos menos rudimentarios como el pedal de *delay* o el procesador multiefectos. Se trata, al igual que los dos discos previos, de una producción colaborativa en la que participan Andrés Andwanter, Martín Bakero y Kurt Folch. Con esta obra se instaure una segunda etapa, no solo por el uso de nuevos dispositivos, sino también porque el foco de los poemas deja de estar en la lectura de un texto para posarse en un nivel mayor de abstracción en el uso de los sonidos.

En general, una resonancia monótona es la base sobre la que se sitúan los *Sonidos de escritorio*: muchos de ellos, plenamente identificables, mientras que otros, algo distorsionados, son difíciles de distinguir. A pesar de la abstracción predominante, la presencia del lenguaje no es borrada del todo, son audibles ciertas frases repetitivas aun cuando los efectos técnicos tienden a la deformación: “La oficina es una s..., la oficina es una, la micro es una” se oye insistentemente en “Sala de espera”. El manejo de la onda sonora como material poético permite la aplicación de procedimientos experimentales que, finalmente, son los que producen los efectos en las diferentes composiciones y que,

además, adquieren nuevas dimensiones significativas luego de trascender al plano meramente escritural.

Es innegable que uno de los procedimientos más fundamentales de la poesía sonora es la repetición. Esto se debe a la importancia que esta práctica posee de por sí en la poesía convencional y por la cercanía de la poesía sonora con la música. Estrechamente ligados a este procedimiento, se encuentran aquellos que se relacionan con la fragmentación y con la combinatoria: las unidades de sonido que se repiten y mezclan en la pieza poética son la base de la conformación de la obra. En “La verdad” el núcleo es, precisamente, la repetición. Es posible oír versos que llevan la iteración un poco más allá de su uso habitual, hasta rayar en la insistencia: “ene, ene, eñe, eñe” innumerables veces y, posteriormente, “la verdad se lee, la verdad se cose, la verdad...”. El poema cierra con los versos aliterativos “nadie dijo nada, nadie, nada, nadie, nada, nadie dijo nada, nadie, nada, nada, nadie sabe nada, nadie, nada, nadie, nada...”. El uso de aliteraciones de forma desmesurada ya se había observado en *Álbum* –“Lluvia la calle llamas” o “Playa del silencio”, por recordar un par de ejemplos-.

Los espacios que se instalan a partir de las diferentes piezas sonoras de la obra, son espacios que tienden al tedio y a la monotonía. Es por ello que el uso del *loop* está pensado también como un modo de contribuir con ese estado. Pese a la cercanía entre la poesía sonora y la música, en el caso de esta producción, el componente musical no es el que quiere ponerse en relieve –con excepción de la composición “Lápices perdidos” en la cual destaca el sonido de la guitarra-, sino que lo que se pretende, más bien, es generar

ciertos estados sensitivos en el oyente que se relacionen directamente con lugares y situaciones específicas. Alethia Alfonso se refiere a este tipo de obras en términos de una experiencia poética: “La materialidad en la poesía permitiría que [casi] cualquier experiencia fuese susceptible de crear una experiencia poética, siempre y cuando se haya trabajado con la materialidad —que puede o no ser lenguaje—, con la interacción entre la notación y el performance, y que culmine con una experiencia.” (342). Pese a que la poesía constituye una experiencia para el lector en cada una de sus formas, Alfonso enfatiza el carácter performático de la obra para lograr dicha experiencia, en tanto trasciende el espacio de la página escrita.

La creación de estados experienciales es lo que se logra, por ejemplo, con el sonido repetitivo de “Día de trabajo”, el cual recuerda el hastío de la labor sin fin en la extenuante faena. En esta obra resuena de fondo el ritmo que obliga a la prisa, y sobre él, la insistencia de las herramientas llevando a cabo su tarea. También se evidencia en los dos poemas de la serie “Pájaros”, cuyos cantos son apagados por el sonido de la devastadora maquinaria pesada para, en el poema dos, dar paso al sonido de un espacio fúnebre.

En la búsqueda por generar estas representaciones sensoriales, el procedimiento de la apropiación emerge como un recurso adecuado. Esta práctica va desde la sencilla acción de apoderarse de sonidos cotidianos, como el teléfono que suena en “Larga distancia”, hasta la reestructuración de obras previamente realizadas o la lectura de poemas anteriormente escritos. *Escalas* es una obra que se publicó en el año 2011, pero que ya en 2008 tenía disponibles algunas versiones previas. Paralela a la edición de

Sonidos de escritorio, *Escalas* se presentaba a modo de instalación en el hall del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes en Valparaíso bajo el nombre de *Esperanza. Chile*, y, en ese mismo formato, en la exposición *Gabinete de Lectura* de la Librería Metales Pesados. Además de ello, el autor había realizado algunas lecturas de estos poemas. En esta coexistencia, *Sonidos de escritorio* toma algunos de los versos presentes en *Escalas*, incluso algunos que ya habían formado parte de las lecturas que acompañan la obra impresa. Tal es el caso de “Quimera” que, del mismo modo en que ocurre con el texto escrito, se oye, “era/ mera/ ira”, aunque posteriormente estas palabras se mutilan para dar paso a un residuo de ellas. También ocurre un enlace explícito entre las obras con el poema sonoro “Gesto de escribir”, el cual incluye los versos “escribir/ es/ ir” y “esto/ es/ eso” de los poemas “Escribir” (15) y “Gesto” (17), respectivamente.

Otro modo de apropiación presente en esta obra sonora corresponde a la adquisición de modos de decir, como ocurre en “Servicio al cliente”. Este poema, junto con “I” y “La verdad”, enlazan *Sonidos de escritorio* con una obra que se publicará dos años más tarde: *Fuentes del derecho*, en la cual se plasma la versión escrita de estas composiciones. Resulta evidente que la reflexión poética respecto de los usos y alcances del lenguaje se realiza de forma paralela en lo sonoro y en lo escritural. En “Servicio al cliente” la apropiación es doble: en primer lugar, se ponen en evidencia las esquemáticas formas de lenguaje adoptadas por los servicios de *call center* “para una mejor atención marque uno cero tres”. La pronunciación lenta y perfectamente modulada, la rígida cordialidad, las instrucciones compuestas por frases breves, precisas y mecánicas. Sumado a esto, y generando una tensión con ello, se da cuenta de las formas de lenguaje religioso

que, sorprendentemente –o no-, comparten las mismas fórmulas antes descritas. Es así como, en este caso, a través de un particular uso del lenguaje, la obra sonora crea una situación e instala al oyente dentro de ella: “si usted tiene cuenta prepago/ Dios te salve María/ llena eres de gracia/ marque uno cero tres/ misericordia de nosotros ten/ misericordia de nosotros”. La tensión y ambivalencia generadas abren la reflexión. Este poema en particular es indisoluble de su versión sonora, debido a que en ella el acto de la llamada adquiere su dimensión más concreta.

Los efectos aplicados a los sonidos -especialmente aquellos que actúan sobre la materialidad de la palabra- tienden a la deformación y a la borratura de la misma, de manera que esta se funde, de algún modo, con el fondo que la sostiene, para luego volver a emerger y volver a perderse en formas de lingüísticas indistinguibles. Se trata de esta doble capacidad del lenguaje que, por un lado se modela a los propósitos de la sociedad asediada por el tedio de los espacios que la componen, pero por otro es una herramienta para volverse contra esa realidad, evidenciarla y denunciarla.

Con el uso de efectos sencillos, más que una poesía del decir, *Sonidos de Escritorio* se instaura como una poesía sensible, que, a través de la repetición, combinación, apropiación y desdibujamiento de sonidos, es capaz de crear zonas en las que el oyente se introduce para experimentar una conexión con diferentes ámbitos de la realidad desde una mirada alerta y reflexiva. Además de lo anterior, es un espacio poético donde algunos de los poemas escritos, presentes obras que se produjeron de modo paralelo, adquirieron una forma sonora.

Para el uso de *hardwares* más sofisticados, hicieron falta varios años más de experimentación que se tradujeron en la publicación de *Feedback* (2014), sin embargo, en el ámbito de las reflexiones en torno al lenguaje y su capacidad de evidenciar realidades, la experimentación ya estaba permitiendo el surgimiento de reflexiones más profundas que posibilitarían un cúmulo de poemas en línea con “Servicio al cliente”, los cuales se reúnen en *Fuentes del derecho* (2010). En palabras de Berguer, “su proyecto de escritura implica una permanente búsqueda a fondo en el campo de la literatura experimental.” (s.n)

4.2. Fuentes del derecho: fórmulas vacías en evidencia

A diferencia de las obras anteriores, en *Fuentes del derecho* las creaciones poéticas están compuestas a partir de una cantidad mínima de procedimientos que actúan sobre la palabra escrita, debido a que no se trata de una obra visual, sino que mantiene la silueta textual de un poema en versos. La base procedimental se encuentra en la apropiación, técnica experimental que adquiere su forma más lograda en este poemario. En *Álbum* se podía distinguir cómo la presencia de algunos poemas, fragmentos de novelas o canciones, pasaban a formar parte de la composición de una creación poética. En *London Annotated* la apropiación estaba dada por las leyendas callejeras fotografiadas en las calles, fragmentos que eran combinados para producir el poema. En las obras sonoras antes detalladas, se asimilaban algunos ruidos familiares, versos y poemas de composición propia. En *Fuentes del derecho*, sin embargo, el procedimiento va más allá de tomar ciertos fragmentos para incluirlos en una unidad mayor. Se trata, más bien, de la apropiación de un tipo de lenguaje, de un modo escritural específico, en otras palabras, se adopta una forma particular de escritura que establece la base de todas las obras del

conjunto. El libro se apropia de las diferentes dimensiones del lenguaje jurídico y, con ello “no tematiza sino que *opera*, pone en acto un esfuerzo de desidentificación y una crítica del poder” (Padilla 59)

En una primera instancia, el hablante utiliza este tipo de registro para dar cuenta del problema que subyace a la legislación y el derecho. Mediante el uso de palabras y locuciones propias del ámbito legal, en un registro estrictamente formal, pone en evidencia que la *verdad* no constituye una realidad autónoma en sí misma, sino que está supeditada al juicio de personas que la establecen mediante decisiones. Estas personas, para el hablante, no poseen más seriedad que un charlatán, de hecho los sitúa en la misma categoría: “Tarotistas/ Adivinos/ Licenciados en derecho/ Tinterillos” (“Hipótesis (b)” 13). La ausencia de la *verdad* y, en consecuencia, el establecimiento de *una verdad* a partir de la aplicación de ciertos códigos –supuestamente- correctos y adecuados para ello, es un problema de lenguaje. Esto se debe a que el juicio está pensado de modo tal que el cruce de discursos y su posterior ponderación son el acceso a la construcción de una *verdad formal*: “La verdad se decide/ La verdad se establece/ La verdad se declara” (“La verdad (a)” 16). Lo anterior, pese a que “El juez no sabe/ Cómo ocurrieron los hechos” (“La verdad (d), 18).

Posterior al establecimiento de la problemática, el hablante hace uso del lenguaje jurídico para ponerlo en evidencia. De este modo, agrupa conceptos en torno a ejes temáticos y crea poemas a partir de los listados de palabras. Con ello se asienta la monotonía y el vaciamiento de la palabra: “Lo ideal/ Empírico/ General/ Abstracto/

Concreto/ Valórico/ Arbitrario/ Histórico” (“Razonamiento” 28), debido a que se trata de términos que han sido establecidos para categorizar y definir cada uno de los aspectos en los que se mueve el ser humano, con el fin de poder ejercer un control sobre ellos, pero que por sí solos carecen de un real significado. En esta misma lógica, ciertos poemas destacan, precisamente, esa categorización, mediante la presencia listas en las que los versos están plagados de tipificaciones. Así ocurre con “Ley” (33) donde se enumeran los términos que diferencian sus categorías: “Presupuesto/ De la silla/ Indígena/ Fundamental/ Del tránsito/ Consumidor” y un largo etcétera. Nuevamente se evidencia el tedio de la nomenclatura y, de paso, revela la naturaleza verborreica del lenguaje legislativo.

Resulta particularmente perturbador cuando el vaciamiento proviene de la Declaración Universal de los Derechos Humanos: “De razón y conciencia/ Toda persona tiene/ No se hará distinción alguna/ Todo individuo tiene derecho a/ Nadie estará sometido a/ Nadie será sometido a/ Todos tienen derecho al/ Todos los seres humanos son” (“Declaración universal” 35). Expuestas nada más que las fórmulas, las cuales no anteceden ninguna afirmación concreta, el verso truncado evidencia una ausencia, la inexistencia de tales derechos, los cuales no alcanzaron a enunciarse. De este modo se advierte “una riqueza poética que no sólo está en el perfectamente configurado ritmo, sino en la denuncia –desde el punto de vista humano– de la gran hipocresía social y cultural que constituiría el entero sistema de las leyes en nuestro mundo.” (Santiváñez s.n)

Del mismo modo, otras creaciones prescinden de los datos concretos para poner en primer plano solo las estructuras repetitivas de los documentos legales. Es lo que

sucede en “Fallo” (46): Primero: “Que don/ Deduce/ A fojas/ Siguietes/ Casación/ Apelación/ En contra/ De la sentencia/ De fecha/ Fojas/ Por estimarla/ Dictada/ Con infracción/ Agravio/ Naturaleza Jurídica”. Se trata de fórmulas que expuestas de este modo pierden todo el poder que poseen en la práctica para declarar verdades absolutas ante los ojos de la ley, lo que demuestra que son solo estructurales, pero absolutamente vacías.

En una tercera parte de la obra, el hablante establece un sinnúmero de preguntas que apuntan a desestabilizar la noción de objetividad en la aplicación de la ley. Según el artículo 19 del Código Civil “bien se puede, para interpretar una expresión obscura de la ley, recurrir a su intención o espíritu”. En consonancia con este punto, son preguntas que están relacionadas, directamente, con aquellas variables que no pueden ser contenidas por la ley, y que, por lo mismo, dependen del criterio de quien se enfrente a ellas: “¿Puede una fórmula medir y compensar el dolor del/ alma humana? ¿Qué método existe para calcular el daño? (...) ¿Cómo sabemos que nuestra intuición es correcta y la/ de nuestro vecino equivocada? ¿Hay culturas enteras/ moralmente erradas? ¿Existen intuiciones colectivas defectuosas?” (51-52). El hablante respalda todo esto mediante el uso de varias citas de entrevistas en los diferentes epígrafes que dividen la obra, donde destacan grandes personalidades jurídicas: “¿Cree usted, sinceramente, que su idea de lo justo siempre coincidirá con la mía?” (Bárbara Quintana Letelier, Jueza del Quinto Tribunal Oral de Santiago (2007), revista *La Semana Jurídica*).

Posterior a las preguntas establecidas por el hablante, se presentan una serie de poemas en los que predomina un discurso negativo. “Prevención de la delincuencia” (56) comienza con esa premisa y sigue el camino del razonamiento lógico para, en último término afirmar que la delincuencia no se la previene, sino que se la enfrenta y se la castiga simplemente: “Cuántas situaciones ocurren/ Hurtos,/ robos,/ asaltos/ En público/ Mientras la comunidad tiene una visión/ Para enfrentar los problemas propios/ De la delincuencia” (57). “Zona de precaución” (58), “Caso de emergencia” (59) y “Servicio al cliente” (60) toman el lenguaje árido de las leyes y lo trasladan a otros contextos en los que las frases monótonas, la ausencia de interlocutor, y el discurso vacío se hacen presentes. En el poema “Declaración” (68) la negación es explícita y repetitiva: “No recuerdo nada/ No/ No puedo mentir/ No/ No es cierto/ No/ Que quede/ No/ Si fuese cierto/ No/ Yo no me acuerdo/ No/ Que quede claro/ No/ No andaba en nada/ No”. Este discurso negativo, en el que todo es desmentido, en el que nada se afirma, al mismo tiempo que se vocifera “¡Que quede claro!”, posee fragmentos tomados de la última entrevista que dio Augusto Pinochet, por lo que posee una gran carga simbólica en tanto se trata de una negación históricamente relevante.

El poemario finaliza, por el contrario, con una afirmación. Esto se lleva a cabo a partir de la fotografía de una “Declaración jurada de supervivencia” (74) fechada el 6 de febrero de 2006, en la que se establece, mediante dos testigos, que Martín Gubbins Foxley “se encuentra vivo a la fecha”. Una vez más el recurso jurídico es puesto en evidencia a partir una afirmación que, por innecesaria, resulta absurda. Roger Santiváñez relaciona la ironía que se desprende de esta obra con una influencia directa de Nicanor Parra en tanto

“la revolución coloquial que practicó Parra partió en dos la historia de la modernidad poética. A partir de él, todo fue posible en poesía en los términos de la oralidad sometida al trabajo de los creadores.” (s.n)

Es así como el poemario se instala como una dura crítica mediante la constatación del vacío de las fórmulas jurídicas, aquellas que constituyen la base para establecer la verdad en el ámbito legal. El lenguaje que, por un lado, posibilita la existencia del código legislativo es vuelto en su contra en la medida en que es utilizado, a su vez, para demostrar su vaciamiento. Pese a que el poemario posee una estructura tradicional en cuanto a la disposición de los poemas y versos, es el uso del procedimiento de la apropiación el que le otorga el carácter experimental.

5. Remediaciones poéticas

5.1. Escalas: restricciones y posibilidades de la palabra

El uso de la tecnología en el plano escritural había estado limitado al empleo de las herramientas tradicionales, como el procesador de textos o *Photoshop*, sin embargo, en las obras posteriores a *Álbum*, la experimentación se volvió interesante en otro plano, puesto que comenzaron a utilizarse herramientas que habitualmente se ocupan con otros fines, para realizar tareas que no les son propias. Este tipo de intervenciones ya se aplicaban en las lecturas en vivo, donde, por ejemplo, el pedal de *delay*, que en general es utilizado para la guitarra eléctrica, era conectado en el micrófono. En cuanto a las herramientas de escritura, se presenta una innovación en el uso del programa Excel, diseñado para hacer cálculos, como instrumento de escritura poética. Mediante su uso, se compuso el poemario *Escalas*, el cual, como se expuso anteriormente, ya había estado dejándose ver en forma de instalación, y dejándose oír en las composiciones de *Sonidos de escritorio*.

Escalas fue publicado por la editorial Mangos de Hacha en el año 2011. Se trata de una obra dividida en tres partes –Abecedario, Eduardo Scala y Calendario- donde se plasman poemas sonoro-visuales en los que, a partir de una palabra principal, se desprenden otras hacia abajo a modo de escalera. Cada una de las letras que van conformando las palabras se encuentra separada de las otras por corchetes y en mayúsculas. Como se infiere a partir del título de la segunda parte de la obra, estos poemas constituyen un homenaje al poeta visual Eduardo Scala, cuyo nombre se revela como acróstico. El poeta español fue quien adoptó esta forma de escritura a modo de redes

semánticas en la búsqueda de nuevos códigos y sistemas poéticos, luego de quemar su obra creada entre 1967 y 1973. *Escalas* se apropia, a su vez, de este modo de composición.

Para la conformación los poemas, se han establecido -de modo oulipiano- una serie de restricciones específicas. En ellos, la distribución de las palabras en el espacio se encuentra en consonancia con las dimensiones sonora, visual y conceptual. En el ápice del poema, una palabra da comienzo a la trama. Hacia abajo se desprenden otras conformadas exclusivamente por las letras de aquella que dio inicio a todo. Así, se van formando columnas a partir de las letras que se repiten hacia abajo. Cada poema está situado en una página completa y forma, con las letras y los espacios que lo componen, diversos tejidos. La estructura de las palabras que se desprenden de la principal, siguen el orden de sus grafías sin importar los espacios en blanco que se generen bajo las letras no utilizadas.

[P] [E] [R] [S] [O] [N] [A]

[E] [S] [A]

[P] [E] [N] [A]

[P] [E] [S] [A]

“Persona” (*Escalas* 27)

El procedimiento de la repetición mantiene el protagonismo del que ha gozado en los poemarios anteriores, sin embargo, adquiere en este una nueva dimensión. Se lleva a

cabo a nivel visual, en tanto la estructura de los poemas mantiene una silueta más o menos regular: la misma tipografía, el uso de los corchetes y las mayúsculas, el tamaño del texto. También las columnas presentan una sistematicidad visual en la repetición de las grafías. Lo anterior se replica en el plano sonoro, tanto en cada uno de los grafemas repetidos como en la evidente aliteración que resulta de su lectura. Los espacios en blanco que surcan el poema también constituyen una forma de repetición.

Los conceptos se encuentran dispuestos en cada página en la red que anteriormente se ha descrito, sin embargo, la relación entre ellos está lejos de ser explícita. No hay una pauta para la lectura de los textos poéticos de *Escala*, por lo que es el lector el que realiza los vínculos de acuerdo con las posibilidades dadas por los conceptos y su propia subjetividad. Así, “La escritura se muestra como una productora de sentido además de ser un medio de comunicación o un lenguaje.” (Cruz Arzabal s.n). El poema [C][A][M][B][I][A][R]/ [M][A][R], por ejemplo, remite –aunque de forma indirecta- a la idea del movimiento constante de las olas y la renovación de las aguas que llegan hasta la orilla, también alude a la marea que sube o baja según la atracción de la luna o el sol. El mar cambia en las tormentas y tras ellas, cambia su nivel como consecuencia del cambio climático, es distinto en la superficie y conforme se viaja más profundo en él. También resulta interesante el ejercicio en el poema [G][E][S][T][O], del cual se desprenden las palabras [E][S][T][O]/ [E][S]/ [E][S][O], lo que traslada al lector a la idea de interpretación, inseparable del gesto en la medida en que cada uno de las expresiones que el ser humano observa, como es propio del lenguaje no verbal, comunica algún estado

emocional inconsciente o un mensaje consciente por parte de quien lo realiza y debe ser descifrado por quien lo ve.

El valor que adquiere la figura del lector en este tipo de poesía es fundamental, pues pasa a ser uno de los elementos del proceso de creación literaria. La obra se crea en función de la recepción que el lector tendrá: cómo se hará cargo de ella, cómo va a interactuar con el soporte en el que la obra se ha dispuesto, de qué modos el autor se sorprenderá y cómo responderá a esa sorpresa. En *Escalas*, por lo tanto, será el lector quien complete el campo conceptual que el autor está proponiendo. Esa es su labor. Siempre resulta interesante la forma en cómo el lector se enfrenta al libro en lo concreto: si lee los poemas en voz alta y juega con la musicalidad de los fonemas, si lo lee en orden o abre una página al azar. La preponderancia del lector en este tipo de creaciones permite al autor la libertad de suspender el sentido de la obra. Se prescinde de una significación preconcebida, pues la creación poética es solo una propuesta que el lector hará suya de las más diversas formas.

Escalas ha puesto el sentido, literalmente, entre paréntesis, ha aislado cada una de las grafías que componen la palabra para acentuar su sonoridad y para ponerlas a prueba en una lucha por liberarse de las significaciones preconcebidas: en su conjunto las letras son *esa* palabra, pero aisladas son solo signos que puede formar cualquier otra. Es por ello que José Ignacio Padilla considera que el significado queda desplazado de esta obra al afirmar que “Gubbins se acerca al umbral de la significación pero decide no atravesarlo, se queda de este lado: pronuncia sílabas y letras reconocibles, pero no atraviesa por completo los

fonemas para ahondarse en el ruido” (58). No es posible asignar una sola vinculación en el poema. Las grafías del poema **[J][U][L][I][O]** se desprenden para formar más abajo **[L][Í][O]**: ¿Cuál es el embrollo que se genera en ese mes del año? ¿o qué elementos ata el lector en julio? ¿Será que el *lío* del poema *julio* es, precisamente, entenderlo?

El juego de las palabras y sus significaciones aleja a la poesía de los referentes extraliterarios para enfocarse en los significantes y sus potencialidades de sentido. Cada poema pretende llevar el uso del lenguaje al extremo tras el gesto de derivar una palabra de otra y dejar total libertad para el resto de las infinitas vinculaciones. En el poema **[O][L][V][I][D][A][R]** las relaciones que se gestan, aunque paradójicas, son algo más evidentes. De él se desprenden **[O][L][Í]/ [O][Í]/ [V][Í]/ [L][A]/ [V][I][D][A]/ [I][D][A]**. Más que una relación con el olvido se trata de una relación con el recuerdo. Se recuerda aquello que no se ha olvidado, o que se olvida a ratos. La mención que se realiza a los sentidos: oler, oír, ver una vida que ya se fue, se relaciona con la idea de que estos tienen cierto tipo de memoria evocativa del pasado.

Algunos de los grafemas logran ser expresivos por sí solos. El poema **[W]**, a diferencia de la mayoría, no presenta una palabra, sino solo la letra, la cual deriva en **[V]/ [V]**. Ingenioso, a lo menos. La vuelta al lenguaje permite, incluso que, en algunos casos, el poema sea la palabra misma: **[S][E][G][U][N][D][O][S]/ [U][N]/ [D][O][S]/ [U][N]/ [D][O][S]**.

Los espacios juegan un rol fundamental en la composición de los diferentes poemas del conjunto. En primer lugar, son uno de los elementos centrales que componen

la estructura, por lo que, en ese sentido, poseen tanto valor como las grafías/fonemas que constituyen la otra mitad. En segundo lugar, la estela vacía que se va formando en la trama del poema es signo de la borradura y evidencia cómo la palabra inicial va desapareciendo, se descompone, y con ella, se va desdibujando su significado. Las consideraciones en torno al vacío ya se estaban estableciendo en la poética tanto en las obras anteriores como en las que recién empezaban a gestarse: *Cuaderno de composición* tiene su primera versión en 2011. Los espacios en blanco separan letras dentro de la misma palabra para recordarles que no son más que grafemas sueltos que, en tanto se distancian, pierden su valor. Notabilísimo es lo que ocurre, en consonancia con esto mismo, en el poema asignado a la letra [S] del abecedario, donde el silencio es elocuente:

[S] [O] [L] [O] [S]

[S]

[S]

“Solos” (*Escalas* 30)

Pese a la aparente simpleza del modo de composición de este poemario, en el que solo basta un par de procedimientos sumados a ciertas restricciones, es innegable que las posibilidades en términos de lenguaje se amplían de igual modo. La desarticulación lingüística en pequeñas unidades, funcionan a modo de piezas de un juego a las que hay

que acomodar en un pequeño tablero. El lector vincula los diferentes campos semánticos dados para completar el sentido, al mismo tiempo que observa cómo la palabra inicial se va desbaratando conforme desciende los niveles de la escala poética.

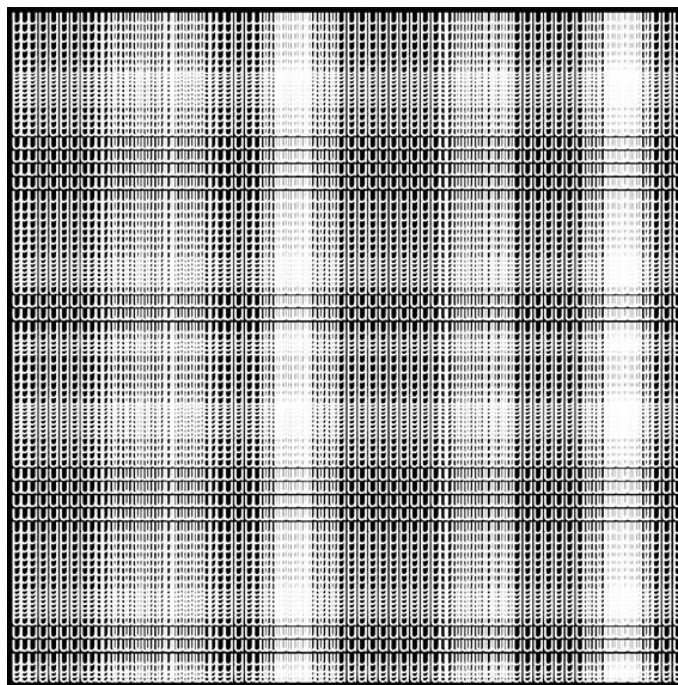
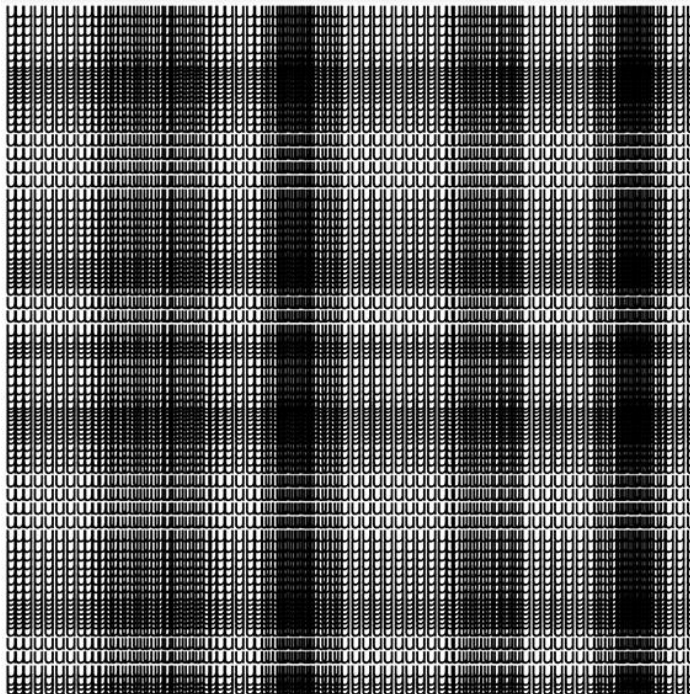
5.2. Alfabeto: el tejido que atraviesa los soportes

Las posibilidades de la repetición y de la borradura siguieron estando en el ojo de la experimentación como lo habían hecho hasta entonces. Además de estos procedimientos, otro elemento sobre el que se ha trabajado con obsesión es el alfabeto. No hay que olvidar que en los inicios de esta poética ya se había gestado una versión de abecedario que ha seguido trabajándose por más de una década.

Alfabeto (2017) es una obra que, como lo indica su nombre, presenta las veintisiete letras del abecedario español representadas a partir del procedimiento de la repetición. En este poemario, la repetición adquiere una nueva dimensión en la medida en que es llevada a su forma más extrema. Cada una de las letras, en tipografía Helvética, en minúscula, es repetida innumerables veces hacia abajo y hacia el lado de modo que, la observación del conjunto genera un patrón confuso en el que la unidad mínima se pierde. Cada trama se muestra dos veces, una frente a la otra: las letras negras dispuestas sobre el fondo blanco, por un lado, y su negativo, por el otro.

Las letras del alfabeto sometidas al arte combinatorio, y repetidas inagotablemente, se enlazan de modos diversos -reunidas, superpuestas, espaciadas- hasta urdir una intrincada red. En la insistencia de esta red, se dibuja una regularidad, de modo tal que la página se transforma en un tejido, ligado punto por punto, letra por letra. La letra

como materialidad se encuentra en su estado más puro, ya que es gracias a su morfología que la trama va adquiriendo forma.



Letra 'u' (*Alfabeto s.n*)

Con vista en lo anterior, y considerando el hecho de que las letras del alfabeto se encuentran situadas en la página al servicio de una totalidad, es que el signo gráfico pierde su contenido, de modo que su función potencialmente comunicativa se disuelve para abrir paso a una experiencia meramente visual. La repetición contribuye enormemente a este propósito, sobre todo en aquellas zonas del entramado en las que la superposición es tal que se plasman franjas totalmente negras o blancas. El hecho de repetir un contenido hasta la saturación, como sucede con cada una de las composiciones de *Alfabeto* en particular y con el poemario en general, traslada la letra a un extremo no significativo que raya en lo absurdo. Es así como la borradura se hace presente como una consecuencia de la práctica repetitiva antes descrita.

Sin duda alguna, enfrentarse a *Alfabeto* se transforma en una particular experiencia sensorial. Se trata de un abecedario que no espera su lectura, sino su experimentación a través de los sentidos. Ayudado por los contrastes, cada poema sobreestimula y desestabiliza la visión, lo que permite la sensación de movimiento, de efecto óptico. De hecho, la relación con los poemas ópticos de Jiří Valoch es muy cercana. De este modo, la obra está proponiendo, como es propio de un alfabeto, un nuevo sistema de lectura. No se trata, sin embargo, de un sistema que pasa a través de la racionalidad, donde la unión de los diferentes signos permitirá concebir imágenes mentales, sino que, por el contrario, se trata de un sistema que pasa a través de lo sensorial, donde las letras solo se experimentan en cuanto a su forma.

El uso de la Helvética tampoco es casual. Esta tipografía, creada en 1957 por Max Miedinger, ha sido una de las más utilizadas por los diseñadores en todo el mundo (Hustwit). Se caracteriza por su claridad y legibilidad, debido a que se deshace de los detalles manuales que poseían los tipos anteriores. Este rasgo la hace una tipografía limpia en la que predomina la simpleza de las formas. Es ampliamente utilizada en publicidad, debido a que parece ser directa en el mensaje y transmite, a su vez, la imagen de una compañía confiable y transparente. Esta letra, de absoluta inteligibilidad, es utilizada de modo indescifrable en este poemario. La tipografía se subvierte al poema y se doblga a él para obedecer propósitos que le son impropios de acuerdo con la función para la que fue acuñada. *Alfabeto* demuestra que el papel que juegan los distintos elementos en la poesía –sobre todo en el ámbito experimental- no tiene que responder, necesariamente, a un rol establecido, sino, por el contrario, todas las realidades son susceptibles de ser trastocadas de algún modo.

La obra se ha movido por diversos formatos, por lo que los diferentes procedimientos han sido sometidos, como en otras de las obras, a un proceso de adaptación del soporte. La primera publicación de *Alfabeto*, autoeditada en Londres en 2003, a modo de panfleto artesanal, fue de baja circulación. Posteriormente, en 2010, la obra fue transcrita a formato digital. En 2015, la editorial Canibaal de Valencia lo incluyó en una antología titulada *ABCDario*, junto con otros poetas visuales que tenían creaciones del mismo tipo. Solo en 2017 la obra se consolidó como un libro autónomo en una publicación llevada a cabo por la Editorial del Pez Espiral.

En comunión con la obra escrita, el poemario fue llevado al público a partir de lecturas en las que el propio poeta, proyectando una a una las composiciones de *Alfabeto*, leía una definición detallada de cada una de las letras, mientras sonaba la repetición del nombre de la grafía en el fondo. Así, por ejemplo: “‘g’: representa ante las vocales ‘e’, ‘i’ un fonema consonántico fricativo velar y sordo igual que la ‘j’, y ante ‘a’, ‘o’ y ‘u’ su articulación es velar. Para que tenga delante de esas vocales el mismo sonido que en los demás casos hay que intercalar en la escritura una ‘u’”. Esta versión, también fue leída acompañada de efectos de sonido realizados en vivo.

Surge un desafío a nivel sonoro con la lectura de esta obra. En las creaciones sonoras previas, las lecturas de poemas eran acompañadas de ciertos efectos –dos voces, sonidos del ambiente, repeticiones, variaciones vocales- para lograr homologar el sonido al texto escrito, con sus juegos de letras y uso de signos gráficos. Sin duda, la versión escrita de las obras, funciona como una partitura, a partir de la cual, el intérprete tomará una serie de decisiones con el fin de ser fiel a ella. La lectura se complejiza en una obra como *Alfabeto*, aparentemente ilegible. El poeta, basado en una premisa de Bob Cobbing, sostiene que todo puede ser leído (Gubbins, *Pensar es clave*), por lo que sólo debe buscarse el modo. De ahí que la forma de hacerlo sea a través de repeticiones, definiciones y efectos de sonido en vivo. Es debido a esta faceta performática de la obra que Timo Berguer considera al poeta chileno como “un maestro de ceremonias que se sirve de distintos medios y recursos a la vez para forjar una comunión con su público.” (s.n).

Muchas de las obras de la poética sufrieron un proceso de *remediación*, entendido, en este caso, a partir de la definición propuesta por Bolter y Grusin quienes lo plantean en términos de “el proceso por el cual un medio de comunicación se apropia de técnicas, formas y/o significación social de otro medio con el cual persigue rivalizar o redefinirse” (45). Este ejercicio permitió que se efectuara sobre ellas una relectura desde una nueva perspectiva medial, lo que dio como resultado un cambio de soporte, con el fin de abrir la obra hacia nuevas materialidades y posibilidades. En general, el soporte en este tipo de creaciones es indisoluble de la obra que contiene, ya que esta es concebida desde el germen para ser contenida por un soporte en particular. Ello obliga a resolver una serie de cuestiones –como se evidenció en la lectura de *Alfabeto*- que obligan a que la obra mute con el fin de que los procedimientos se adapten al nuevo soporte, sin perder la coherencia con la obra original.

El proceso de *remediación* es, en su mayoría, desde el texto escrito hacia el poema sonoro, como ocurre con algunos poemas de la obra *Escala* o con la lectura contenida en *En la escuela. Alfabeto*, sin embargo, es una obra que va más allá del salto de lo escrito a lo sonoro, debido a que, además de estos dos soportes, la obra interactúa con otros. En primer lugar es una obra que se traslada al ámbito de la performance. En diciembre de 2017, durante el lanzamiento del libro, en el salón Ercilla de la Biblioteca Nacional, el Coro Fonético –agrupación vocal experimental fundada en 2010- irrumpió con una intervención performática en la que sus miembros repetían, uno a uno y en orden, los sonidos de las diferentes letras del abecedario mientras avanzaban por los pasillos de la Biblioteca seguidos por el público asistente. De este modo, la obra fue arrancada de su

soporte en el libro y las páginas que contenían sus poemas, para trasladarse a la materialidad del sonido y del cuerpo de los miembros del Coro. El cambio de materialidad, a su vez, implicó una apertura, debido a que la voz poética se hizo parte de varios sujetos, quienes realizan la lectura-interpretación en conjunto. Además, la lectura individual de la obra pasó a ser una participación colectiva en el que el lector-espectador se multiplicó por decenas, y en la que formó parte en tanto dejó el salón, bajó escaleras, avanzó por los corredores, se trasladó con el sonido.

La repetición de sonidos puros, carentes de referencialidad, permite transportar al oyente hacia un tiempo prelingüístico en el que predominan el balbuceo y la producción de iteraciones que aún no logran diversificarse. Sumado a ello, el espectador se transporta a un espacio ritual, debido a que el sonido adquiere características mántricas en tanto himno repetitivo.

El abandono de la página para instituir el cuerpo como soporte de la obra, tiene como consecuencia la pérdida de la regularidad que el poema, como trama, posee. Esto, por un lado, debido a la imposibilidad del cuerpo de reproducir un sonido exactamente igual al otro, como sí se reproduce la letra de modo digital o un mismo fragmento sonoro en la versión grabada; por otro lado, considerando que la interpretación es realizada por un colectivo, la diferencia anatómica de sus miembros marcará una disparidad con respecto a la producción de los sonidos.

En el año 2018, el poemario *Alfabeto* nuevamente es sacado del libro, pero esta vez es trasladado a la galería. Se presenta, en primer lugar, el conjunto *Vocales* en la Galería Die Ecke a propósito de la muestra colectiva *Escrituras visuales*. En aquella ocasión, es exhibido aquel fragmento de la obra que corresponde a las vocales, en una serie de cuadros instalados uno junto a otro.



Vocales, Galería Die Ecke (2018)

Evidentemente, el foco en esta muestra, está puesto sobre la obra en su dimensión visual. El conjunto deja de ser página para transformarse en un cuadro, en una imagen que representa un modo de escritura que, atendiendo sólo al plano material de la letra, ha sido desprovista de un significado posible. En esta obra, nuevamente el lector pasa a ser

colectivo, a pesar de que cada una de las personas que asiste a la muestra genera sus propias impresiones al enfrentarse al cuadro. El cambio de soporte, en este caso, implica, a su vez, un distanciamiento con la obra. El libro es un dispositivo con el cual se establece un diálogo privado, al cual se accede directamente, lo que permite un alto grado de interacción con él, y una experiencia directa a través de diversos sentidos –vista, tacto, olfato-. En el caso del cuadro, es el espectador el que debe acercarse o alejarse de la obra sin tener contacto con ella directamente. Se trata de un acto mucho más solemne, que se realiza en público y en un espacio en el que existen ciertos códigos de acción. El único contacto con la obra es el visual.

El segundo montaje de *Alfabeto* se realizó en Galería Casa Uno a partir de la muestra colectiva *Partitura Textil*. En esta exposición, se presentó el fragmento titulado *T.X.T.* plasmado sobre tres lienzos dispuestos a lo largo de tres paredes en un corredor. En ellos, las letras ‘t’, ‘x’ y ‘t’ realizan el vínculo clave entre *texto* y *tejido*, términos que comparten la raíz etimológica ‘*texere*’, la cual, a su vez da origen a ‘textura’ (Diccionario Etimológico Español). En esta instalación, el eje está dado por la intrincada posición de las letras que forman la trama y el modo en cómo la repetición de las formas permite la constitución de un tejido. La obra excede absolutamente la página del libro en la que se compuso en un inicio: fue desbordada como si a partir de ella se hubiese continuado tejiendo para multiplicar su tamaño hasta el infinito. Surge un inevitable vínculo con la figura del telar y los icónicos trabajos textiles de los pueblos indígenas en Chile y Latinoamérica.



T.X.T, Galería Casa Uno (2018)

Nuevamente la interacción con la obra difiere de las anteriores. Quedó de manifiesto que una instalación dista mucho de la experiencia del libro, pero, además de ello, no se trata de una muestra en la que la obra se encuentra a la altura de la vista del espectador, sino que se extiende hacia arriba y hacia abajo, por lo que quien se enfrenta al entramado se ve excedido por el poema. Al no existir un vidrio que medie entre obra y el lector, la relación se estrecha. Es por ello que el público puede escudriñar de cerca la naturaleza del tejido al que se enfrenta, y puede experimentar con las distancias, desde aquella que solo permite distinguir un patrón de blancos y negros hasta aquella que revela las letras superpuestas formando los vínculos de la imagen.

La repetición y la borradura adquieren nuevos rasgos. La primera vuelve a tomar una forma extrema, ya que el mismo patrón que anteriormente constituía una página del libro, ha sido a su vez repetido para dar forma al tejido infinito de *T.X.T.* La borradura se hace presente en cuanto se pone en primer plano la condición textil de la obra, quedando relegada su condición textual. Como se mencionó, en este punto cobra especial significación la distancia con la que la obra sea apreciada.

El proceso de *remediación* que se hace parte de la obra *Alfabeto* resulta imprescindible en la apertura de las diferentes dimensiones que los procedimientos son capaces de abarcar. En este caso, los procedimientos de repetición y borradura, no sólo adquieren profundidad respecto de las obras anteriores, sino que, además, son parte de un proceso de en el que la técnica, pese a ser la misma, muta sobre los distintos soportes, lo que repercute en su recepción. De este modo, sus efectos sobre la materialidad y sobre el lenguaje acaban por multiplicarse. *Cuaderno de composición* (2014) y, posteriormente, *Sonetos* (2015) también adquirirán estos rasgos.

6. Anticipaciones a la nada

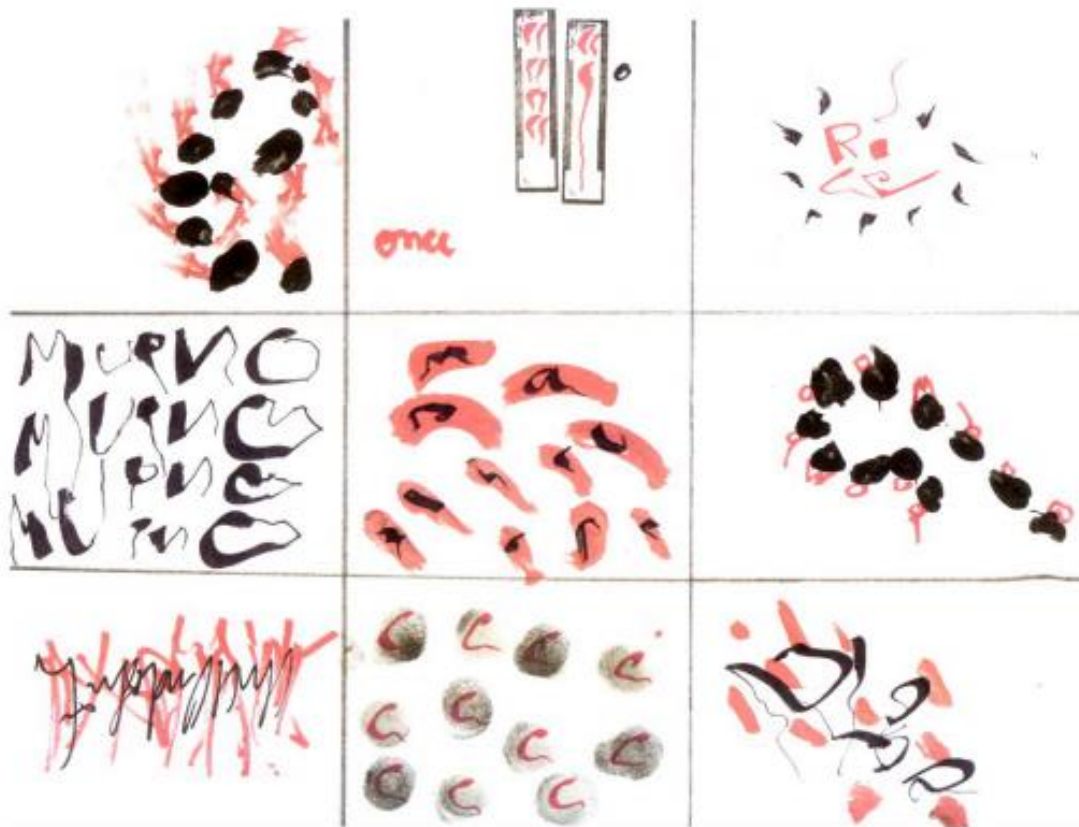
6.1. Tic Tac T: la colaboración como eje creativo

Como se ha podido observar, en varias de las obras analizadas, es indispensable el trabajo colaborativo para el proceso de creación. Ya sea por una breve intervención o por el nacimiento de una idea conjunta, la experimentación también se concreta en la idea de que el impulso creador no debe provenir, necesariamente, de una única fuente. Las lecturas registradas en *Basement Readings*, los diferentes fragmentos de *En la Escuela*, varias piezas sonoras de *Sonidos de escritorio*, y la interpretación performática de *Alfabeto* por parte del Coro Fonético son ejemplos de ello. Tales ejemplos se multiplican en las lecturas en vivo, performance y obras posteriores.

La participación del poeta experimental estadounidense John M. Bennett como colaborador en dos proyectos artísticos en esta poética también evidencian la importancia de este ejercicio. El primero de ellos fue *30 diálogos sonoros* (2009), que comprende sesenta piezas de un minuto. Como lo insinúa el título, cada uno de los poemas grabados por Bennett posee su contraparte creada por Gubbins. Las obras comparten el mismo nombre –en español e inglés-, que, además, se instaure como la base de la composición, debido a que mediante el procedimiento de la repetición, este se reitera a lo largo de toda la pieza. Pese a que se trate del mismo procedimiento, los resultados entre los dos poemas de igual título, son del todo diversos. “NG”, por ejemplo es una obra en la Bennett opta por repetir el fonema, mientras que Gubbins prefiere plasmar la iteración del nombre de las letras. Las irregularidades propias de la voz humana generan variedad en la composición.

La segunda obra en la que Bennett colaboró fue *Tic tac T* en el año 2012, de escasos 75 ejemplares, cuyos originales se encuentran en la *Avant-Garde and Visual Poetry Collection* de la Ohio State University en Estados Unidos (M. Gubbins, Tic tac T). Se trata de una obra postal puramente visual, compuesta sobre la base del juego *tic tac toe* –en Chile conocido como *gato*-. Cada página está dividida en nueve espacios de 3x3 que sirven como el soporte del conjunto. La obra en sí no entrega mayores antecedentes, sin embargo, es posible dilucidar que cada uno de los poetas completaba una casilla del juego antes de enviarlo por correo de vuelta al otro artista para que respondiera a su vez. Se genera entonces una especie de diálogo similar al de la obra sonora antes expuesta. Cada cuadro del juego, así como los nueve cuadros en conjunto conforman una pieza visual en la que interactúan diversos materiales y formas: trozos encontrados de papel, tintas, sellos, letras sueltas o palabras completas. En esta obra cobra especial sentido el procedimiento de la deformación, debido a que muchos de los trazos realizados en ella simulan la escritura pese a su ilegibilidad, como ocurre, por ejemplo en la obra de Arnaldo Antunes o Mirtha Dermisache. Además de ello, el uso de los colores negro y rojo, mayoritariamente, recuerdan a la caligrafía oriental, escritura de trazos rápidos que busca captar el instante a través de la tinta y el pincel.

Hacer uso de las escrituras ilegibles es llegar a la borradura a través del camino de la deformación en un acto de evidente resistencia al significado, en el que el trazo está presente, sin embargo solo como forma y no con un fin referencial. Así, la palabra queda atrás, en tanto el gesto de la escritura se aleja del código para acercarse al dominio de la idea abstracta, del impulso mental previo a ser codificado.



Sin nombre (*Tic Tac T s.n*)

Además de mostrar una visión del proceso creativo más allá de lo individual, esta obra explicita la idea de la experimentación como aquello que se realiza sin tener certeza de su apariencia final, situándola en diálogo con las formas combinatorias del azar. El foco no está puesto en el resultado, sino en los procedimientos que dan vida a la obra. Es

por ello que el hecho de tomar un juego como base transfiere, a su vez, el carácter lúdico al acto mismo de la experimentación.

6.2. Feedback: circundando el vacío

Otra de las obras en las que se manifiesta con fuerza la colaboración como principio creador es *Feedback* (2014). Como en los discos de poesía sonora previos, en este intervienen otros artistas como Andrés Anwandter o Felipe Cussen, sin embargo, el trabajo colaborativo va un paso más allá. Gregorio Fontén es quien produce el disco y, como productor, realiza una serie de intervenciones a las piezas relacionadas tanto con la corrección como con la edición y el montaje (Gubbins, *La experimentación requiere...* s.n). Su intervención en la obra lo sitúa como un cocreador (Gubbins, *Feedback*).

Esta antología de obras sonoras muestra una clara diferencia a nivel tecnológico con las creaciones previas de este tipo. *Feedback* ha sumado una gran cantidad de artefactos –sintetizadores, secuenciadores, cajas de ritmo, *samplers*- que permiten que los efectos de sonido se amplíen enormemente. El uso de procedimientos experimentales ha sido una constante a lo largo de toda la poética, sin embargo, el modo en cómo estos se llevan a cabo en las distintas obras se relaciona, entre otras cosas, con las potencialidades técnicas a las que dichos procedimientos se sometan.

Lo anterior implica que el disco presente un sonido menos rústico, más cercano al *synthpop* o al *techno* –géneros que utilizan, precisamente, tecnología similar en la composición-, y, por cierto, mucho más musical (Gubbins, *La experimentación requiere...* s.n). Esto queda en evidencia en piezas como “Kaossilaciones” y “Aerosol”.

En la primera de ellas la influencia de los géneros mencionados es evidente. La obra posee la resonancia de una guitarra eléctrica que se suma a un sonido espacial que recuerda mucho a la música de los juegos de Arcade. Es el efecto propio del kaossilador, herramienta base de esta composición y que, obviamente, le da el nombre a la pieza. La segunda, es más bien rítmica. Sobre la base de una percusión constante, se realizan variaciones sonoras que incluyen interferencias, ecos, deformaciones y otros efectos mientras se oye “sol” repetidas veces. Durante algunos momentos, la pieza se hace ruidosa y caótica, para luego recuperar el golpeteo base.

La apropiación, en esta compilación sonora, destaca como procedimiento. Varias de las piezas, están atravesadas por algún texto o referencia capturada por esta técnica experimental. La primera composición, “Lo mismo”, tiene como base el texto de John M. Bennett creó con ese nombre para los *30 diálogos sonoros*. En una doble apropiación se toma la pieza de ese disco y, a su vez, uno de los diálogos del poeta estadounidense. Desde allí se extrae un pequeño fragmento, donde la voz se distorsiona ligeramente –ya no parece la voz de Bennett- y se repite sobre una base melódica. Cobra sentido, como ya lo hacía en el diálogo, que “lo mismo” sea lo único que se repita en toda la pieza, de modo que aquello que se está manifestando, además se materialice en la obra, como ocurre en la conocida composición sonora de Dirk Huelstrunk, *Repetition*.

Asimismo, otras obras del conjunto se componen de apropiaciones. Nuevamente se añaden creaciones sonoras en base a los poemas de *Escalas*. Tal es el caso de “A más atas matas” y “Escribir”. Este último poema ya había sido sonorizado en sesiones

anteriores. Se incluye, además, una pieza titulada “Sonidos de escritorio” donde es posible oír una compilación de sonidos tomados de esa obra sonora, incluyendo fragmentos de “La verdad”, poema que en el 2008 ya había sido sonorizado antes de su publicación en *Fuentes del Derecho*. Lo anterior demuestra que es posible realizar constantes relecturas y reinterpretaciones poéticas de obras que se podrían pensar concluidas.

Además de este tipo de apropiaciones, existen aquellas que corresponden a referentes extraliterarios. Tal es el caso de los fragmentos incluidos en “Bombardeo” y en “Tenemos que dar explicaciones”, a través de la inclusión de registros sonoros de las fuerzas armadas durante el Golpe de Estado y de frases icónicas de personajes de la política chilena, respectivamente. En este último caso, se juega con la deformación de las voces —el tono, la velocidad- en un gesto evidentemente satírico.

Al igual como ocurre en *Sonidos de escritorio*, algunas de las piezas en *Feedback* también buscan establecer espacios sensibles mediante el manejo de los sonidos y sus potencialidades. “Larga distancia” es una obra que logra generar un ambiente, que a veces raya en lo silencioso, en el que prima una sensación de lejanía. Para ello, los sonidos están dotados de mucha profundidad y resonancia. Es posible realizar un vínculo entre esta obra y *Vibrespace* (1963) de Henri Chopin, la cual provoca un efecto similar, donde el sonido —a ratos imperceptible- parece que se abre hacia un espacio incommensurable. En ambas, se añaden susurros, resoplidos, jadeos y vibraciones vocales que complementan la composición.

La pregunta que se ha venido instalando en las obras anteriores, que tiene que ver con el vacío y con cómo la borradura se establece como un procedimiento que permite que el signo se resista a significar, se concreta en *Feedback* mediante la aparición de varias piezas que hacen referencia, de algún modo, a ese vacío. Se trata de un vaciamiento que se ejecuta de varios modos distintos. En “La mancha palabra”, por ejemplo, donde se oyen las voces de Ricardo Pivke y Jorge Restrepo, hay un primer momento en el que se distinguen, con bastante claridad, los diálogos que componen la pieza: “Yo investigo las palabras y la evolución de un lenguaje dentro de la mancha”. En un segundo momento, el énfasis de la obra recae solamente en las palabras “y” y “entonces”. Ambos términos cumplen, en este caso, la función de conectores, es decir, establecen relaciones lógicas entre dos ideas, sin embargo, estas ideas ya no están claramente presentes, se desdibujan en el fondo. Aquellas palabras que poseen el valor de meras marcas textuales en el discurso cobran relevancia, mientras que las que componen el discurso mismo, desaparecen.

Otras de las piezas de la obra hacen referencia a la ausencia. En “Olvidar” se reitera la idea de soltar aquello que retiene la memoria. “Bombardeo”, se vincula con la destrucción –de un sistema de gobierno, de un ideal, de un espacio físico, de los cuerpos-. “Variaciones del silencio” realiza un enlace con el vacío mediante la enumeración de términos que se relacionan con él. Esta conexión se lleva a cabo a través de dos grupos de palabras, aparentemente, contradictorias. Por un lado, están aquellas cuyo nexos con el silencio es innegable: “afonía”, “calma”, “confidencia”, “incógnita”, “laguna”, “mudez”, “sigilo”, entre muchas otras. Por otro lado, están aquellas que hacen referencia al ruido:

"alboroto," "bulla", "detonación", "estrépito", "explosión", "estridencia", "griterío", "zumbido". Resulta necesario considerar que allí donde el sonido alcanza niveles abrumadores, la posibilidad de escuchar algo en concreto es tan difícil como lo es en un lugar vacío. La saturación de los sentidos es, a su vez, una forma de anulación. Por otro lado, el silencio nunca es un absoluto, por lo mismo es susceptible de tener "variaciones". Es posible distinguir grados de silencio, sin embargo, tras él siempre se percibe algo –un algo que la atención decide ignorar, poner en segundo plano-. Su totalidad resulta imposible de captar para el ser humano. Conocida es la experiencia de John Cage en la cámara anecoica, quien, pese a su deseo por experimentar el silencio absoluto, no pudo dejar de oír las palpitations de su propio cuerpo.

Feedback es una obra que enuncia el contacto con el vacío y, a ratos, permite que el oyente lo experimente mediante las variaciones de sonido, la utilización del lenguaje y el uso de procedimientos experimentales. El cuestionamiento por la posibilidad de la nada y cómo llevar a cabo esa nada a través del lenguaje está latente. Lo anterior se logra por diversos mecanismos, muchos de los cuales no se relacionan directamente con la experimentación de esa nada, sino que ocurren a través de la intervención de un lenguaje todavía presente. Este lenguaje se funde con estructuras musicales generadas a partir del uso de nuevas herramientas sonoras.

7. Representaciones de la nada

Ya sea mediante la aplicación directa sobre el lenguaje o a través de otros procedimientos que permiten acceder a ella como efecto, la borradura se ha desarrollado como una constante en la poética. Pese a las diferentes formas que la obra es capaz de adoptar en sus diversas etapas, a los variados soportes sobre los cuales se plasma, o la multiplicidad de respuestas que los espectadores pueden experimentar, la pregunta por el lenguaje y su naturaleza continúa siendo transversal. Dicha pregunta se sitúa en la dimensión material de la palabra, en su forma o en su calidad de onda sonora, y desde allí se somete a la experimentación para la adquisición de nuevos sentidos. Es así como la palabra podía romper con las formas tradicionales de lectura, situándose en lugares no acostumbrados de la página; podía superponerse para generar una respuesta sensorial; podía deformarse hasta volverse casi ininteligible; podía ser arrancada de otro discurso para ser resignificada en un nuevo contexto; podía configurar el diálogo entre dos o más impulsos creadores, podía salir del libro y situarse en escenarios, paredes, cuerpos, entre otras múltiples posibilidades. La tensión a la que el lenguaje se somete a través de procedimientos experimentales que le permiten configurar nuevos modos de decir, es también una tensión que, mediante tales mecanismos poéticos, arrastra al lenguaje a su negación, situándolo en una posición en la que se resiste al significado.

Antes de que la obra sea partícipe de ese vaciamiento, se le ha visto en un constante diálogo con esa resistencia. Cada uno de los procedimientos experimentales que se han podido analizar es, en algún punto de su desarrollo, susceptible de acceder a ese vacío. La apropiación tuvo su punto de vaciamiento mediante el contacto con las fórmulas del

lenguaje legal, en *Fuentes del derecho*. A través de la deformación los trazos caligráficos se hacen ilegibles en *Tic Tac T* o las voces se tornan lenguajes indescifrables en *Feedback*. Las composiciones fragmentadas se transforman en un discurso incompleto al que es imposible penetrar del todo como sucede con las fotografías de *graffitis* tomadas en los barrios de Londres en *London Annotated*. La combinatoria y la repetición entretejen las letras del abecedario hasta que estas se pierden en la trama de *Alfabeto*.

La obra en su totalidad ha generado una red que se expande en diversos sentidos abordando la reflexión en torno al lenguaje. Las exploraciones se han movido a través de los procedimientos, a través de los soportes y a través de los diferentes planos de la poesía con el fin de encontrar nuevas formas de significar y de no significar. El vaciamiento al que se ha estado accediendo desde diferentes puntos, y que se ha ido extremando conforme la práctica ha permitido su reflexión, logra su concreción y su forma más acabada en la obra *Cuaderno de composición* (2014).

7.1. Cuaderno de composición: concreción del vacío

Cuaderno de composición es un libro cuyo aspecto se asemeja, precisamente, al de una libreta de apuntes de cubierta marmolada en blanco y negro. En su interior, es posible encontrar las inconfundibles líneas paralelas dispuestas en forma horizontal que, lejos de permanecer sobre las hojas como les es propio, van dando paso a la creación poética en la medida en que, conforme se avanza en la “lectura” de las páginas, van jugando con el tamaño de los espacios que distancian unas de otras y van desapareciendo hasta dar paso a una página en blanco. Los procedimientos de la repetición, la

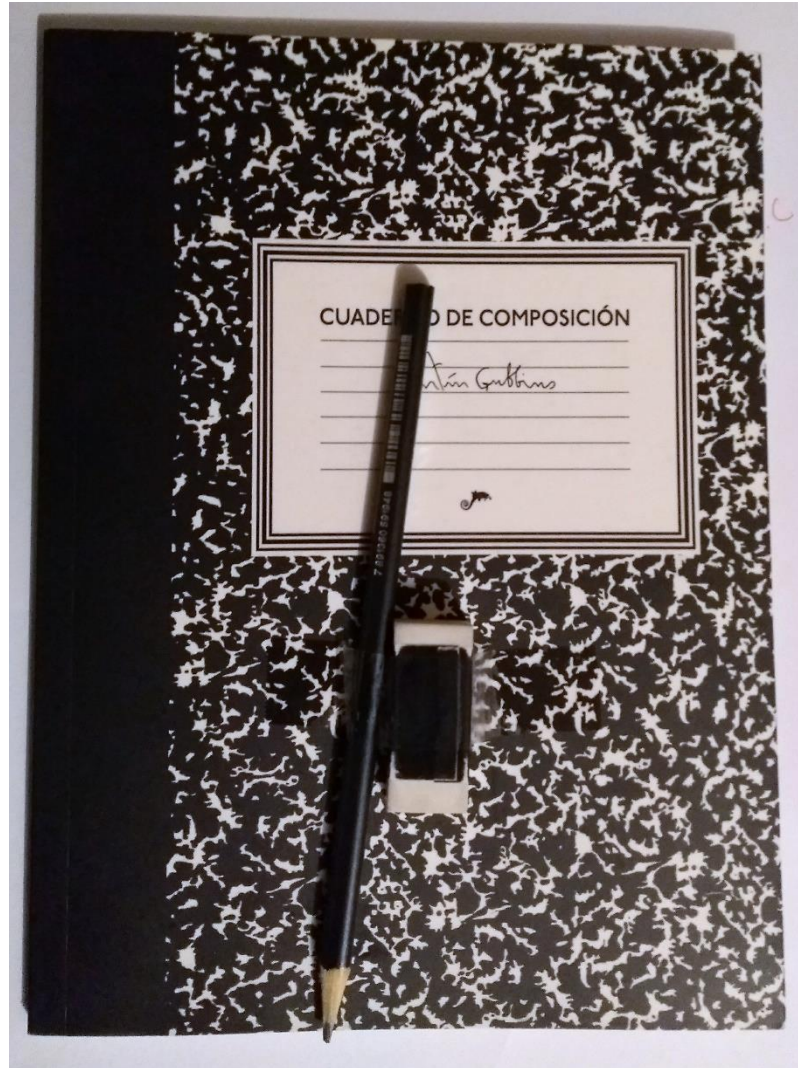
combinatoria y la borradura adquieren nuevas formas en esta obra. La primera está dada por la presencia de la línea, la cual se repite a lo largo de la página y, además, su conjunto es reiterado en las páginas sucesivas. Esta repetición no es idéntica gracias al procedimiento combinatorio al que estas líneas se someten: los renglones se barajan formando diversos patrones conforme avanza la obra. La borradura, en su sentido más simple, está representada en esa línea que desaparece con cada página.

Página s.n (*Cuaderno de composición*)

Se genera un vínculo estrecho entre esta obra y *Alfabeto* debido ya que, al abordar *Cuaderno de composición* y avanzar por sus páginas, también es posible experimentar un tipo de movimiento generado por el juego entre las líneas y los espacios. En esta ocasión, el lector cae en un efecto óptico similar al de una animación casera –conocidas como folioscopio o *flipbook* en inglés-, dibujada en un taco de notas o en la esquina de un cuaderno, que avanza al pasar las hojas a gran velocidad con ayuda del pulgar. Esta especie de secuencia animada muestra una suerte de relato breve sobre la huida de las líneas.

Para quien se enfrenta por primera vez a un libro objeto o para quien tenga escasa experiencia en ellos, el primer encuentro con *Cuaderno de composición* será, al menos, inquietante y desorientador. Y es que, sin duda alguna, se trata de una obra que desestabiliza las nociones tradicionales de lo que se conoce como libro. Desde un primer acercamiento, el título se encarga de dar una pista confusa al lector, puesto que nomina al libro como un objeto distinto de su naturaleza. Y luego está la pregunta por el contenido: ¿Por qué un poeta se molestaría en “escribir” un libro que en no dice -aparentemente- nada? Lo anterior “casi se podría interpretar como una abdicación del escritor de su tarea” (Bogliione 259)

En un libro convencional, el foco de atención suele estar en el contenido del texto, por lo que el material que soporta ese contenido y la forma en la que ese material se dispone, se invisibilizan, y no suelen ser de interés para el lector. Por el contrario, ante un libro como este, en el que el contenido dista mucho de ser transparente, “lo que se dice” pierde su usual relevancia, mientras que el foco se traslada hacia los elementos materiales que conforman la obra debido a que estos no son un mero soporte, sino que son la obra misma.



Portada (Cuaderno de composición)

Basta prestar atención a la portada y la contraportada, cuya apariencia permite materializar la idea de un cuaderno de composición al plasmar en sí las características que le son propias: el uso de los colores, la adición de la etiqueta frontal en la que se dispone el espacio y las líneas para la identificación del contenido y el propietario. A lo anterior se suma el gesto de incluir el nombre del autor con su propia letra manuscrita en la etiqueta frontal, marca que remite directamente a la acción de la escritura por parte de un sujeto en concreto.

Es preciso, en este punto, tomar en consideración la importancia que cobran las decisiones del autor en conjunto con el editor, puesto que en un libro en el que la materialidad es tan relevante es necesario poner especial cuidado en que no haya elementos que interfieran con el formato. Esto queda de manifiesto en el uso del logo de la editorial, en lugar de su nombre, en un tamaño pequeño tanto en la cubierta como en el lomo o en el hecho de que la página legal del libro esté puesta al final para permitir una continuidad entre lo que la portada está proponiendo y el encuentro inmediato con las páginas del libro. Es posible considerar este trabajo, dada su importancia en la materialización de la idea, como una forma más de colaboración, de las muchas presentes a lo largo de la poética.

Con este mismo afán de continuidad, sumado a la idea de que el libro se desentienda casi totalmente del uso de la palabra, es que el autor suprimió los epígrafes que había incluido en las primeras versiones de la obra, previas a su publicación. En 2011, aquel compuesto por dos versos del poema “El estanque de los nenúfares (1899)” de David

Bustos, presentes en el poemario *Jardines Imaginarios* (2011): "...el pulso que huye/ de la línea y se concentra en la cascada". Y aquel que se sumaba de José Ignacio Padilla en la versión de 2013: "Conviene hacer, de vez en cuando, un elogio de la ilegibilidad, abrazar lo ilegible como motor de la experiencia". En ambos fragmentos, se enfatizaba la posibilidad que la poesía tiene de ir más allá de su concepción tradicional: del orden métrico, en el primer caso, de su capacidad de decir algo, en el segundo. Quitar ambos epígrafes permitió a la obra evidenciar ambas ideas sin la necesidad de usar palabras.

En la última página, se plasma el colofón que corresponde al único texto de la obra. En general, el colofón incluye fecha, lugar y nombre del impresor, sin embargo, en este caso se prescinde de ello, es irrelevante para la obra, por lo que se limita a ser utilizado para afirmar lo evidente "Este libro se terminó de imprimir". Si el libro hasta ahora parece que no dice nada, no aportar información nueva, no mencionar una idea relevante o afirmar lo que es obvio ante los ojos de cualquiera es otra forma de no decir.

Generar una tensión en la que la palabra se resiste al significado implica, a su vez, desvincularse con la tradición poética cuyo foco ha estado por mucho tiempo puesto sobre el contenido y que, de algún modo, se ha ido agotando en sí misma. Poner en el centro la materialidad de la obra y desplazar el contenido es un gesto que permite eludir dicha saturación para abrirle paso a la obra mediante modos de creación ligados al vacío.

Cuaderno de composición plasma, precisamente, una forma de representación del vacío: posiciona al lector frente a una de las configuraciones de la nada y lo enfrenta a una tensión con ella. Este vacío de las hojas no es un vacío total donde se produce el

enfrentamiento con una ausencia absoluta de signos, sino que se trata de un vacío que se agrupa de las formas más diversas posibilitado por el encuentro con la línea, unión que se plasma como símbolo. Como señala Chantal Millard “El vacío es ese espacio que separa las cosas y permite que las haya, pues donde no hay separación no hay cosas” (95). Así, la línea, en comunión con el espacio, posee una gran carga simbólica en este contexto, ya que es una figura que se encuentra “en lugar” de lo que se esperaría como el contenido de la obra, no solo provocando la desarticulación de la noción de libro, sino que también ofreciendo una posibilidad totalmente ajena a él en la medida en que se vuelve un soporte para la escritura.

En esta obra permanecen los cuestionamientos por el lenguaje y las formas de escritura que han atravesado la poética en su totalidad. Esta vez, esas reflexiones se trasladan hacia el soporte de la escritura, lo que permite poner de manifiesto, a su vez, el extrañamiento que produce el hecho de arrancar la escritura de su lugar habitual. El lector no pasa por alto el vacío al que se enfrenta, sino que padece la ausencia debido a la incertidumbre que significa sacar la escritura de su sitio para poner en su lugar el material sobre el cual se escribe. Como consecuencia de lo anterior, la pregunta por el lenguaje está tan presente como en el resto de la poética.

Cuaderno de composición se articula como una experiencia en la que se comienza desde nada, desde el vacío que representan las líneas y los espacios que las posibilitan, para luego avanzar hacia la posibilidad de lanzarse al infinito en la medida en que esos mismos elementos son la base de algo nuevo. En el espacio vacío todo está potencialmente

creado. La negación del significado es, al mismo tiempo, la resistencia a las limitaciones que este impone.

La obra no solo propone la creación como una posibilidad, sino que la consiente e insta a ella en tanto es acompañada de un lápiz y una goma –entregados durante el lanzamiento-. Se materializa, así, una forma de experiencia, en tanto que la obra, el soporte y el lector forman un triunvirato indisoluble. La acción que el libro realiza solo está completa en la medida en que el lector se ve enfrentado, por un lado, a la experiencia de la nada y, por otro, a la posibilidad infinita de la creación. A partir de esa materialización, es posible plantear que el ejercicio “daría como resultado muchos libros, personalizados por los susodichos escritores, nunca el mismo libro.” (Vidal s.n). En palabras de Ricardo Boglione:

Cuaderno de composición agujonea el/la lector/a para que rellene su interior, le niega cualquier “horizonte de expectativa”, le reclama acción, porque el/la lector/a es invitado/a a crearlas él/ella mismo/a o a hundirse en su silencio (tornándose, al revés, un objeto que excluye a su público): es un libro que rehúsa cualquier género, pero alienta la “generación” de escritura y reescritura, una vez superado –si se logra superar– el rechazo que el abismo de la página virgen, o el amor bibliómano por el objeto-libro, siempre provoca. (258)

La actividad propia del lector se concreta, entonces, en forma de experiencia, la cual, pese a incluir acciones de amplia gama como contemplar, hojear, manipular, seleccionar, tocar, incluso oler, no puede dejar fuera el ejercicio de leer. Al igual que con

otras lecturas poético-experimentales realizadas en esta poética, *Cuaderno de composición* sugiere un desafío en este aspecto. En el lanzamiento del libro, realizado en la Academia Chilena de la Lengua, esta lectura, que parece imposible, se llevó a cabo con el uso de un oscilador. Una vez más el uso de la tecnología permite concretar acciones para las que el cuerpo es una herramienta limitada. Mediante las vibraciones que genera el aparato se van decodificando las líneas, aumentando o disminuyendo su frecuencia conforme estas se disponen en la página, y mediante el vacío que representa el sonido de la interferencia se materializan los espacios. Este perfil performático de la obra activa en ella su dinamismo, lo que demuestra que *Cuaderno de composición* es, al mismo tiempo, tanto un pasivo recipiente de la infinitud de las ideas existentes, como un flujo activo de sonidos y movimientos.

Como se ha constatado, muchas de las obras que han sido parte del análisis han sido objeto de una relectura que les ha permitido ampliar sus posibilidades en cuanto se trasladan a otro soporte y a otras formas de recepción. Al igual que *Escalas* o *Alfabeto*, *Cuaderno de composición* ha sido repensada desde la perspectiva de la instalación, por lo que, a partir de esa relectura, está en proyecto –para fines del año 2018- trasladar las líneas y espacios de sus páginas a las paredes de una sala en un museo de Santiago.

En definitiva, *Cuaderno de composición* es una obra que pone su foco en la materialidad del libro –y del sonido, en su versión performática- que pone a la vista la importancia de la creación colectiva, en tanto el trabajo editorial es tan importante como la idea que da vida a la obra, y que, además, modifica y amplía el rol del lector, quien es

empujado a completar las acciones emprendidas por la obra en términos de escritura, lectura y contemplación del objeto-libro.

La obra se ha propuesto demostrar que la nada se puede experimentar, que existe una experiencia de la nada, y que en un contexto en el que los discursos parecen haberse agotado, vale la pena atreverse a “no decir”. *Cuaderno de composición* enfrenta al lector a una nada que, si bien no es absoluta en tanto un espacio y líneas como elemento simbólico, sí lo es en el contexto tradicional del libro: un libro que no dice nada. Pese a la ausencia de lenguaje, este no es abandonado totalmente, el vacío que ocupa su lugar pone sobre la mesa, más que nunca, la pregunta por su naturaleza.

8. Sonetos: el retorno a la palabra

Hacer referencia a *Sonetos* es abordar un proyecto, más que una obra en particular. Él se establece como una creación vinculante que propicia el encuentro simultáneo entre las diferentes formas de la poesía experimental. La obra, en su conjunto, es muestra del dinamismo que posee el poema cuando es sometido a los diferentes procedimientos y soportes. Si bien en 2014 nace como una obra escrita, adquiere nuevas características de modo tan vertiginoso, que no se publica sino hasta 2016.

El fundamento del poema es la apropiación y la combinatoria de rimas extraídas de los sonetos de Luis de Góngora. Cada una de las palabras tomadas del poeta español corresponde a un verso y forma, con otras, un soneto con sus correspondientes cuartetos y tercetos. A su vez, los diferentes sonetos del conjunto se reúnen en dos grupos de cuatro sonetos y dos grupos de tres. La obra publicada en 2016, cuyo formato es el de una especie de folleto, plegado a modo de acordeón, incluye dos obras poéticas llamadas *Primer Soneto* y *Segundo Soneto*, ambas compuestas por catorce poemas formados por versos de una palabra distribuidos como se explica más arriba. En el *Primer Soneto*, todas las palabras utilizadas –con excepción de la palabra “soneto”, precisamente- son bisílabas, en tanto que en el *Segundo Soneto*, han sido utilizadas solo palabras trisílabas.



Sonetos – fragmento (2016)

Debido a su evidente componente sonoro, dado por el uso exclusivo de rimas, la obra trasladada, rápidamente, su soporte hacia la voz de la lectura en vivo. Allí es acompañada, en una primera instancia, por la proyección de una animación simple en la que las palabras, sobre un fondo negro, se mueven -cambiando de lugares entre sí- al ritmo de la lectura. Para este propósito, es tomado el *Primer Soneto*, debido a que las rimas paroxítonas que lo componen le otorgan a la manifestación sonora un ritmo básico constante. Este ritmo permite la adición de un tercer elemento a la lectura: una muestra coreográfica. Con ello la obra muta de sonora a performática.

Esta performance ha sido presentada en diferentes escenarios y a propósito de diversos eventos desde el año 2014 –incluyendo una realización en Bremen en 2016-. Como es propio de la presentación en vivo, cada muestra contiene variaciones con respecto a las anteriores, sin embargo, en todas ellas existen ciertos elementos básicos. El primero de ellos es la lectura en vivo, realizada por el propio poeta, en compañía de una

percusión que marca la base y de una flauta que es utilizada en momentos en que la lectura cesa. El segundo componente es la proyección, la cual, en las primeras presentaciones, mostraba las palabras moviéndose rítmicamente, pero que posteriormente, en 2016, fue reemplazada por una elaborada animación digital, realizada por Juan Carlos Vidal, en la que se materializan las vibraciones de la ejecución sonora a través de líneas, ondas y figuras. El tercer elemento es la danza que, pese a ser llevada a cabo por diferentes compañías, mantiene como base un patrón de movimientos de ocho tiempos.

Sin duda, de las muchas versiones de *Primer Soneto*, la que denota una mayor reflexión –y que termina siendo la mejor lograda- fue aquella que se llevó a cabo el 14 de octubre de 2016 en el Planetario de Santiago. Esto, debido a que la animación fue proyectada en toda la extensión del cielo del salón, mientras que la danza era ejecutada por las bailarinas de la compañía Temporáneadanza uniformadas con overoles blancos y provistas de linternas frontales. Estos poderosos elementos visuales, sumados a la lectura y el ritmo, propiciaron un espacio que permitió trasladar a la audiencia a través una experiencia sensorial poderosa en la que, a partir de los sentidos, el cuerpo lograba desplazarse más allá del lugar físico.

Este viaje del espectador, que bajo el cielo del Planetario de Santiago, se vuelve cósmico, es un viaje que se encuentra de modo intrínseco en esta composición poética. La base rítmica del poema está creada a modo de pulso, el cual se acentúa por la rima y que se replica en la percusión performática: “Nado/ Vida/ Vida/ Nado// Nado/ Vida/ Vida/ Nado// Mudo/ Soneto/ Vano// Mudo/ Soneto/ Vano”. Este latido que subyace en la pieza

le da a esta un carácter monótono y repetitivo que otorga a la composición su naturaleza mántrica y, a su vez, la vincula con su condición ritual. La repetición, presente tanto en la iteración rítmica como en la reiteración sonora dada por la rima, adopta, así, una gran relevancia en la obra.

Los movimientos ejecutados en la performance poseen una relación estrecha con las danzas ceremoniales realizadas en estado de trance, en las que el cuerpo es completamente abandonado a merced del movimiento. Los bailes *chinos*, surgidos en el norte de Chile como muestra de devoción a la Virgen María, son el fundamento de estas composiciones coreográficas (Gubbins, *Sonetos*), no solo debido al baile mismo sino también al uso de la flauta y la percusión. Debido a toda esta condición ritual que se erige durante la puesta en escena de la obra, es que el público se ve envuelto en una atmósfera solemne que, finalmente, lo hace tomar parte dentro del rito que se está llevando a cabo. En sincronía con las palpitaciones musicales, no puede resistirse al dominio del trance colectivo.

Luego de la supresión del uso de la palabra en la que derivaron las diferentes formas de resistencia del significado presentes en la poética, *Sonetos* marca un retorno hacia ella. Este retorno, sin embargo, no implica, en absoluto, un abandono de las reflexiones que se han estado llevando a cabo en torno al lenguaje, sino que corresponde a una nueva forma de posicionarse frente a dichas reflexiones. Lo anterior, debido a que la palabra presente en los *Sonetos* sigue siendo una palabra utilizada en cuanto a su materialidad, desprovista de su capacidad significativa. Cada uno de los versos extraídos

de los poemas de Góngora ha sido suprimido casi en su totalidad, hasta ser reducidos a su mera condición sonora. El contenido de las creaciones poéticas ha sido borrado junto con las palabras que componían el verso. El remanente que permanece, replica la forma, pero resulta absolutamente insuficiente para dilucidar el fondo de la composición que le dio origen. En ese sentido, *Sonetos* es una obra en la que se retorna a la palabra, sin duda, pero no una obra en la que se retorne al significado. El lenguaje permanece ocupado de sí.

Se oye con insistencia, en las representaciones performáticas de la obra, el uso de tres versos en particular: “Mudo/ Soneto/ Vano”, lo que no es sino otra forma de evidenciar lo anteriormente expuesto. La obra de Góngora ha sido vaciada y enmudecida: ha sido reducida a su sonido y a su forma, despojada de todo contenido. La elección de los poemas gongorinos no es, en ningún caso, al azar, debido a que se trata de uno de los poetas más significativos del Siglo de Oro español y uno de los más importantes en la historia de la literatura española. Los poemas de Góngora han sido, durante siglos, símbolos de perfección poética, por lo que enmudecerlos mediante la mutilación de sus versos –sin dejar de afirmar que se trata de las creaciones del reconocido poeta- es una transgresión en la que queda de manifiesto un férreo deseo de emancipación respecto de los cánones de la poesía tradicional.

A pesar de la supresión que sufre la poesía gongorina en *Sonetos*, el poeta español no desaparece del todo. Se enuncia que es el elemento fundamental de la composición, por lo que sigue presente de algún modo. Esto demuestra que el gesto al que se someten los poemas no se realiza como una forma de oposición a la tradición poética, sino que se

asume que esta sigue teniendo un origen común con cualquier experimentación cuyo eje sea la palabra. *Sonetos* evidencia que este germen literario no tiene por qué encadenar la creación poética a las formas tradicionales, sino que mientras permanezca la preocupación por el lenguaje, la poesía puede adoptar las más diversas formas.

Es así como, junto con las obras antes descritas, la poética en su totalidad se desarrolla de modo complementario con otras que, pese a que comparten el soporte del escenario, se configuran de un modo diferente a las performances revisadas con anterioridad. Son aquellas que se gestan a partir de la improvisación, y que ocupan un lugar tan importante dentro de la poética como las mismas obras de carácter más premeditado.

Las lecturas en las que el poeta chileno lleva a cabo la creación experimental en tiempo real sobre el escenario son cuantiosas, y han sido parte de festivales realizados en diversas partes del mundo como Berlín, Bremen, Buenos Aires, Córdoba, Lima, Londres, Madrid, México D.F, New York, París, Ohio, y otros tantos lugares en Chile. Se trata del uso de los procedimientos experimentales sobre diferentes materialidades de la palabra, mediante la utilización de elementos tecnológicos que permiten la manipulación y reproducción de sonidos en vivo. El performer se instala sobre el escenario y se sitúa frente a una mesa con distintos aparatos tal como si se tratase de un laboratorio donde la experimentación va a llevarse a cabo.

Detrás de estos ejercicios poéticos se deja ver, mediante el impulso de poner en común, un artista que desea trasladar las operaciones de descubrimiento literario hacia el

ámbito público. Esta poesía en la que *el hacer* está puesto en relieve se desnuda completamente sobre el escenario. El artista ve surgir, a partir de estas prácticas, creaciones que potencialmente pueden convertirse en grandes proyectos artísticos. Asimismo, transparenta las formas de creación de obras que pueden resultar algo herméticas si se accede a ellas una vez efectuadas, por lo que es, también, un modo de acercar, seducir y capturar a un público.

Los festivales y eventos en los que se llevan a cabo las lecturas basadas en la improvisación, contribuyen a que las creaciones experimentales se mantengan visibles en la escena literaria y, de este modo, conserven su vigencia. Además de ello, se transforman en espacios en los que se tejen redes de contacto con otros artistas que trabajan en la misma línea, lo que permite un fortalecimiento del círculo poético experimental, mediante el cual se hace posible que este crezca y persista. Se trata de la instalación de un lugar, aunque aún aislado, desde el cual el arte y la poesía experimental se desarrollan. Es el rol que, en Chile, cumple el Festival de Poesía y Música, organizado por el mismo Gubbins junto con otros artistas.

La participación de personalidades de varios lugares del mundo, así como también las lecturas realizadas por Gubbins en el extranjero, permiten establecer una red global a través de la cual la poesía experimental circula y se hace visible. Esto se patenta en los referentes que se pueden desprender de las diferentes obras analizadas, influencias que no se limitan al medio nacional. Este circuito es el que ha instaurado un soporte fructífero

para la recepción del poeta chileno en el extranjero, acogida que se dio allí con mucha más fuerza que en Chile, sobre todo en un inicio.

Con este mismo afán de difusión, es que el poeta instaura en 2018 su página web, en la cual es posible acceder a todas sus obras, entrevistas y recepciones críticas de la poética. De este modo, el material artístico se encuentra a total disposición del público, en tanto la plataforma estrecha cualquier distancia que impida el acceso a la obra. Este acercamiento suprime el intercambio comercial –que, en algún punto, puede ser un impedimento para acceder a ella-, como un modo de democratizar la experiencia poética y lograr un mayor alcance en términos de su apreciación.

El hecho de incluir los textos críticos publicados a propósito de la obra refleja una visión de la poesía en la que su constitución se realiza a partir de un diálogo constante entre las prácticas poéticas y su recepción. Asimismo, demuestra que se trata de un proyecto que está siendo objeto de análisis y consideración. El sitio web da cuenta de una poética que ya adquirió sistematicidad y que se mueve por impulso propio, a partir del cual solo cabe esperar la aparición de nuevas y constantes formas de reflexión sobre el lenguaje.

9. Conclusiones

La experimentación dentro del ámbito artístico posee múltiples e importantes referentes que han estado cuestionando los modos de representación en las diferentes épocas históricas, en una apuesta por la renovación de las prácticas artísticas. Para ello, se han valido de variados procedimientos, los cuales han aplicado sobre las más diversas materialidades, transgrediendo los límites disciplinarios y las concepciones artísticas tradicionales con resultados desconcertantes. El traspaso de dichos límites ha permitido regresar a un tiempo no categorizado en el que existía un único impulso creador.

Este modo de creación en el que los procedimientos actúan sobre las diversas materialidades, es una apuesta por un tipo de arte en el que el foco no se encuentra sobre la obra acabada, sino que se pone en relieve el gesto procedimental. A pesar de las posibilidades que entrega la transgresión de las diferentes disciplinas artísticas, el uso de los procedimientos también implica un conjunto de restricciones que son propias de sus limitaciones. La materialidad de la obra, que, en general es obviada, estando bajo las técnicas procedimentales y sus posibilidades, adquiere preponderancia. Comprender el modo en el que el procedimiento actúa sobre la materia, es comprender, a su vez, la obra en su totalidad.

En el caso de la poesía experimental, la materialidad sobre la cual se ejercen los procedimientos es la palabra. La palabra, en este caso, es forjada desde la multiplicidad de valores que se relacionan con su forma y con su sonido. Desde la intervención de dichos

valores, la palabra adquiere diversos sentidos. Se trata, por lo tanto, de un tipo de poesía en el que la reflexión sobre el lenguaje está siempre presente.

Lo anterior es, precisamente, uno de los fundamentos que atraviesa toda la poética de Martín Gubbins. Se trata de un proyecto artístico en el que la pregunta por el lenguaje se evidencia en las diferentes reflexiones que surgen en torno a la palabra tras la aplicación persistente de cada uno de los procedimientos, y en la que estas técnicas van adquiriendo profundidad guiadas por dichos cuestionamientos. Cada una de las creaciones artísticas – en verso, visual, sonora o performática- está atravesada por una potente curiosidad lingüística que insta a la palabra a revelar sus posibilidades significativas y no significativas.

La poética se instaura movida por un deseo de presentar los recursos con los que la poesía visual y sonora cuentan, rápidamente el uso de esos recursos se hace individual y prevalece en ellos un afán profundizador. Así, la repetición se transforma en seguida en el recurso más utilizado tanto a nivel sonoro como visual, con realizaciones sencillas cercanas al uso que tiene, en general, en poesía, hasta composiciones complejas en las que se lleva a un nivel excesivo. La apropiación, por su parte, va más allá del texto para actuar sobre modos de realización del lenguaje, canciones, o estructuras arquitectónicas. Si bien cada procedimiento va adquiriendo sus rasgos, las diferentes técnicas experimentales a las que la palabra se somete, de un modo u otro, confluyen en un punto en el que se niega el poder de significación del lenguaje. Entre las diversas formas que la palabra adquiere en esta búsqueda experimental, permanece un impulso latente que tiende a la borradura, a la

no significación. Ya sea por la saturación de la repetición, por lo extremo de la deformación, por lo indescifrable del uso del fragmento, por el sinsentido de la combinatoria o por el absurdo de la apropiación, todos los procedimientos –por sí solos o en vínculo con otros- tienden a evidenciar la materialidad desnuda de la palabra desprovista de significado.

La poética en su totalidad se mueve en esa dirección y, a través de las diversas obras y poemas, logra configurar modos de no significación mediante el uso de los procedimientos sobre la palabra. Con ello queda de manifiesto que existen varios modos de no decir. *Cuaderno de composición* se configura como el resultado de la poética en cuanto a que esa negación del significado a la que la obra se ha inclinado desde su inicio, tiene su forma más lograda, más definitiva, en dicha obra. En ella la pregunta por el lenguaje está presente pese a su ausencia, con lo que la abstracción lograda se levanta como la respuesta a aquel vacío que se venía rodeando desde las obras anteriores.

La representación de la nada, en esta obra, responde en primera instancia a este mismo cuestionamiento por el lenguaje, su materialidad y sus posibilidades de no significación. Existe un deseo por no encasillar el poema en las restricciones que imponen el uso de los significados, y de responder ante una tradición literaria que ha fijado su vista en el contenido hasta saturarse de él al punto de, como plantean algunos autores, haberlo dicho todo. La nada se presenta aquí como un todo potencial, que podría materializarse en el cuaderno, pero que permanece vacía después de todo.

A pesar de que los procedimientos utilizados en la poética sí confluyen en *Cuaderno de composición*, lo hacen solo en términos del resultado de esta búsqueda de formas no significativas de lenguaje. En él, la repetición, la combinatoria y la borradura presentes responden a la misma exploración. La palabra, atravesada por los procedimientos, sin embargo, puede tomar otras formas que no necesariamente se relacionan con ello, como ocurre en *Álbum*, por ejemplo, donde algunas formas de poesía visual contribuían a dar énfasis al contenido del poema. *Cuaderno de composición*, en ese sentido, no implica una confluencia absoluta de los procedimientos.

Al igual que las obras precedentes, *Sonetos* también responde, aunque a su modo, a un vaciamiento del lenguaje. Esto es llevado a cabo pese a que se retorna al uso de la palabra. La poética, de esta forma, no continúa sus indagaciones en las posibilidades de la página en blanco, por lo que el nivel más profundo de abstracción logrado es *Cuaderno de composición*. Marca, de cierto modo, un límite que aún no ha sido cruzado y que, tal vez no lo será. Ese límite, de todas formas, no impide que puedan seguir desarrollándose cuestionamientos en torno al vacío o en torno al silencio a partir del uso de la palabra.

La poética en cuestión no puede ser concebida en términos lineales, debido a que las exploraciones surgieron en varios planos a la vez, y muchas de las obras fueron concebidas en formas casi paralelas. Es por ello que se generan vínculos relevantes que permiten plantear una visión más abarcadora acerca de las formas de exploración procedimental y escritural que se estaban llevando a cabo. Esto cobra especial relevancia cuando existen obras que son repensadas en diferentes momentos de la poética lo que

implica un cambio de soporte y la apertura de una nueva dimensión en términos materiales, de soporte y receptivos. Es lo que ocurre con obras como *Escalas*, *Alfabeto*, *Cuaderno de composición* y *Sonetos*.

No se trata de algo menor si se tiene en consideración que el soporte es parte esencial de la obra. El proceso de *remediación* que esta sufre debe tener en consideración las adaptaciones necesarias, de manera no cambien los valores de la obra, sino que se aporten nuevos. La importancia del soporte también se puede apreciar en la obra *Cuaderno de composición* en la que el formato y el uso de paratextos son indisolubles de la obra misma.

La relevancia de la materialidad que se instaura como contenedora también radica en que es el modo en el que el espectador accede a la creación poética. Cada una de los poemarios del conjunto tiene una apuesta diferente en este sentido, y va desde aquellos cuya lectura es tradicional, hasta los que merecen un contacto distinto con el libro, que enfrentan al lector a un libro-objeto, que requieren de un dispositivo de audio, o que pueden presenciarse en vivo.

Sin duda, la poética adquiere diferentes dimensiones al ser plasmada en las formas que ofrece la poesía experimental. Se trata de una experiencia sensorial distinta con cada una de las posibilidades de interacción con la obra. En esta poética, la apuesta por los sentidos también es relevante y actúa desde la creación de estados visuales o la configuración de espacios auditivos hasta la participación en dimensiones rituales como ocurre con la versión performática de *Sonetos*.

Las posibilidades de creación, en los diferentes soportes que la obra adopta, poseen una relación de dependencia con el manejo en el uso de las tecnologías. Esto adquiere mayor relevancia en el caso de las obras sonoras que dependen, casi exclusivamente, de las herramientas que se utilicen para la composición. Es posible vislumbrar una mejora tecnológica en la producción de las obras, debido al uso de aparatos más sofisticados, lo que también ocurre a nivel visual. Algunas de las tecnologías utilizadas en el proceso de creación también participan del traspaso de límites en tanto son utilizados para fines que no les son propios, como en el caso del uso de Excel para la composición de *Escalas*.

Así es como la obra poética va ajustándose a nuevas concepciones, mucho más amplias de lo que es poesía, de cómo esta puede realizarse y cómo puede leerse. Además, desestabiliza las formas de lectura y escritura en general, en tanto estas dejan de ser lineales y en una sola dirección. Las obras *Alfabeto* y *Cuaderno de composición* utilizan estos elementos como base –el abecedario y el soporte de la escritura–, precisamente, para ponerlos en tensión y desestabilizar las nociones que se tienen al respecto. Los cuestionamientos se realizan también en cuanto a la autoría. El poeta, ese individuo que se vuelve relevante para la obra en la medida en que *está haciendo*, también adquiere nuevos rasgos, los que se relacionan con el hecho de realizar labores que no domina del todo o trabajar colaborativamente en la creación de una obra. Esta poética posee grandes muestras de trabajo colaborativo tanto a nivel visual, con *Tic Tac T*, por ejemplo, como a nivel sonoro y performático. El trabajo colaborativo es posible, en gran medida, gracias a la existencia de una gran red de artistas que poseen intereses en exploraciones similares. A partir de estas conexiones en la que se evidencian vínculos a nivel nacional e

internacional, es que la poesía experimental se sostiene, se desarrolla y se difunde. Estos nexos han constituido el soporte para la acogida de la obra de Martín Gubbins en el extranjero tanto por la crítica como por el público.

Las manifestaciones artísticas aquí desplegadas no son, en absoluto, creaciones que se dan de forma aislada, sino que se relacionan con prácticas que se están llevando a cabo a nivel global y que han tenido sus cimientos en exploraciones precedentes del mismo tipo. Se trata de creaciones poéticas que, en respuesta a un deseo por encontrar nuevas formas de decir o no decir, seguirán en la escena, por lo que resulta particularmente importante dirigir hacia ellas la mirada crítica y establecer categorías de análisis como lo ha pretendido esta investigación.

La poética de Martín Gubbins se ha establecido a partir de fundamentos claros y líneas consistentes que aportan a la exploración poética gran coherencia. Si bien comenzó a gestarse desde la inexperiencia, rápidamente adquirió rasgos sólidos que se traducen en cada uno de los poemarios, los cuales son propuestas que dialogan con otras creaciones artísticas al mismo tiempo que toman un riesgo interesante. Cada una de las obras es como un salto al vacío donde la posible recepción se transforma en una incógnita, pero que, con los avances del proyecto artístico se realiza cada vez sobre más certezas. Es así como la creación poética de Gubbins deja ver que el aprendizaje constante que se desprende de las prácticas escriturales y el diálogo permanente con la recepción de la obra, han permitido consolidar las bases reflexivas que, pese a la multiplicidad de formas que adquiere, continúan brindando un sentido íntegro al quehacer del artista. Este es uno de los puntos

que hacen de esta poética un conjunto que revela agudeza y genio, pero también estudio y trabajo intenso lo que se ha traducido en una acogida cada vez mayor.

Quien se acerca desde el extrañamiento que la obra produce, inmediatamente encontrará tras ella fundamentos consistentes que permitirán ir más allá de la idea del juego caprichoso para adentrarse en reflexiones más profundas. Luego de ese contacto inicial inocente, la poética se vuelve aguda y permite desestabilizar las nociones literarias tradicionales para acceder a nuevas experiencias que, sin duda, son un aporte en la apertura hacia nuevos modos de concebir el lenguaje, la escritura, la lectura y la poesía.

Bibliografía

Fuentes primarias

- Gubbins, Martín. *Basement Readings*. De Martín Gubbins, Luna Montenegro y Adrian Fisher. 2003. CD. Disponible en línea URL [<https://martingubbins.cl/basement-reading/>]
- . *Álbum*. Santiago: Ediciones tácitas, 2005. Disponible en línea URL [<https://martingubbins.cl/album/>]
- . *Alfabeto*. Santiago: Libros del pez espiral, 2017. Disponible en línea URL [<https://martingubbins.cl/alfabeto/>]
- . *Conversación con Martín Gubbins*. Entrevista. Carla Rivera. 17 de febrero de 2015. Disponible en línea URL [<http://mulablanca.com/conversacion-con-martingubbins/>].
- . *Cuaderno de Composición*. Santiago: Pez Espiral, 2014. Disponible en línea URL [<https://martingubbins.cl/cuaderno-de-composicion/>]
- . *Escalas*. México: Mangos de hacha, 2011. Disponible en línea URL [<https://martingubbins.cl/escalas/>]
- . *Feedback*. Ed. Fontén, Gregorio. 2014. Disponible en línea URL [<https://martingubbins.cl/feedback/>]
- . *Fuentes del derecho*. Santiago: Ediciones tácitas, 2010. Disponible en línea URL [<https://martingubbins.cl/fuentes-del-derecho/>]

- . *La experimentación requiere cierta desfachatez*. Entrevista. David Bustos. s.f. Disponible en línea URL [<http://www.laboratoriodeescrituras.cl/la-experimentacion-requiere-cierta-desfachatez-entrevista-a-martin-gubbins/>]. 28 de mayo de 2017.
- . *London Annotated*. Londres: Editorial digital cumshot.cl, 2003. Disponible en línea URL [<https://martingubbins.cl/london-annotated/>]
- . *London Poems*. Londres: Writers forum, 2003. Disponible en línea URL [<https://martingubbins.cl/london-poems/>]
- . *Martín Gubbins*. Entrevista. Ernesto González Barnet. de 2007. Disponible en línea URL [<http://www.letras.mysite.com/egb190607.htm>].
- . *Pensar es clave*. Entrevista. Federico Sánchez. 31 de julio de 2018. Disponible en línea URL [https://www.youtube.com/watch?time_continue=2&v=X7lQL-kP9sM].
- . *Sonetos*. Santiago: Libros del pez espiral, 2015. Disponible en línea URL [<https://martingubbins.cl/sonetos/>]
- . *Sonidos de escritorio*. 2008. CD. Disponible en línea URL [<https://martingubbins.cl/sonidos-de-escritorio/>]
- Gubbins, Martín y John M. Bennett. *Tic Tac T*. Santiago de Chile, Columbus Ohio: Foro de escritores, Luna bisonte prods, 2012. Disponible en línea URL [<https://martingubbins.cl/tic-tac-t/>]

—. *30 diálogos sonoros*. 2009. CD. Disponible en línea URL
[<https://martingubbins.cl/dialogos-sonoros-30/>]

Gubbins, Martín y Tomás Varas. *En la escuela*. 2007. CD. Disponible en línea URL
[<https://martingubbins.cl/en-la-escuela/>]

Fuentes Secundarias

Aira, César. «La nueva escritura.» 12 de abril de 1998. *La Jornada Semanal*. 17 de
Febrero de 2018.

Alfonso, Alethia. ««Roundabout I-VI» de Martín Gubbins o dos lecturas de lo ilegible.»
Desde el sur, vol. 8, número 2 (2016): 339-351. Disponible en línea URL
[<http://revistas.cientifica.edu.pe/index.php/desdeelsur/article/view/255/pdf1>].

Arenas, Rodrigo. «Encuentros esperados: diálogos entre poesía y performance.» *Nueva
revista del Pacífico* n° 67 (2017): 25-39.

Barthes, Roland. «La muerte del autor.» 2009. *Teoría Literaria*. Disponible en línea
URL [[https://teorialiteraria2009.files.wordpress.com/2009/06/barthes-la-muerte-
del-autor.pdf](https://teorialiteraria2009.files.wordpress.com/2009/06/barthes-la-muerte-del-autor.pdf)]. 10 de Junio de 2018.

Berguer, Timo. *La poesía venidera*. 30 de 11 de 2016. Disponible en línea URL
[[https://www.eternacadencia.com.ar/blog/libreria/poesia/item/la-poesia-
venidera.html](https://www.eternacadencia.com.ar/blog/libreria/poesia/item/la-poesia-venidera.html)]. 12 de agosto de 2018.

- Black, Matt *Copyright criminals*. Dir. Benjamin Franzen. 2009. Disponible en línea URL[https://www.youtube.com/watch?v=I5XhJ_OrUnU].
- Boglione, Riccardo. «Cuaderno de Composición de Martín Gubbins & Explicit Content de Felipe Cussen.» *Tenso Diagonal* (2016): 257-261. Documento web.
- Bolter, J. D. y Grusin, R. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology. 2000.
- Campos, Augusto de. «Muerte y vida de la vanguardia: la cuestión de lo nuevo.» Aguilar, Ed. Gonzalo. *Galaxia Concreta*. Ciudad de México: Universidad iberoamericana/ Artes de México, 1999. 134-137.
- Carrión, Ulises. *El arte nuevo de hacer libros*. Buenos Aires: Imprenta rescate, 2017.
- Cheng, Francois. «El vacío en la filosofía china.» *Vacío y plenitud: el lenguaje de la pintura china*. Madrid: Ediciones Siruela, 2012. 75-100.
- Cirlot, Victoria. «Acerca de la Nada de Farai un ver de Deit Nien de Gulhem de Peiteu.» *Revista de Filosofía* 24/25: *Nada, mística y poesía* (1999): 35-48.
- Cruz Arzabal, Roberto. *Los poemas de Martín Gubbins o la atención en el lenguaje*. 27 de febrero de 2014. Disponible en línea URL [<https://lleom.net/2014/02/27/los-poemas-de-martin-gubbins-o-la-atencion-en-el-lenguaje/>]. 10 de agosto de 2018.
- Cussen, Felipe. «La repetición como liberación.» *Revista 180* (2014): 46-53.

- . «Para una poética de la repetición.» *Meridional: Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos* (2015): 41-58.
- . *Poéticas Negativas*. (2016). Leído en el Congreso Chile Transatlántico, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Diccionario Etimológico Español. *Etimología de Texto*. julio de 2016. Disponible en línea URL [<http://etimologias.dechile.net/?texto>]. 12 de agosto de 2018.
- . *Procedimiento*. s.f. Disponible en línea URL [[etimologias.deChile.net/?procedimiento](http://etimologias.dechile.net/?procedimiento)]. 15 de junio de 2018.
- Ferrando, Bartolomé. «Del frangmento, la repetición, el ritmo, la permutación, la aleatoriedad y la indeterminación en la poesía fonética y sonora.» *Bellas Artes* n°6 (2008): 59-67.
- Garramuño, Florencia. *Mundos en Común: ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Genette, Gerard. «Cinco tipos de transtextualidad.» *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989. 9-16.
- Gysin, Brion. «About the cut-ups.» Ed., Jason Weiss. *Back in no time: The Brion Gysin reader*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2001. 125-135.
- Hegel, Georg Wilhelm. «Introducción. Tercera parte.» Hegel, Georg Wilhelm. *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal, 1989. 451-462.

Helvética. Dir. Gary Hustwit. 2007. En línea URL

[<https://www.youtube.com/watch?v=FF51nuwH21k>].

Jait, Alelí. *Poesía experimental argentina y políticas de la lengua: "Xul. Signo viejo y nuevo". "Paralengua. La otra poesía"*. Argentina: Postypographika, 2017.

Jofré, Manuel. «Don Quijote como novela moderna y la conjunción de géneros altos y bajos.» *Alpha (Osorno)* (2006): 27-41. Disponible en línea URL

[https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22012006000100003].

Maderuelo, Javier. «Libros de artista.» Lafuente, Archivo. *¿Qué es un libro de artista?* La Bahía, Santander, 2014. 23-61.

Magris, Claudio. «Prefacio.» *El infinito viajar*. Barcelona: Anagrama, 2008. 10-27.

McHale, Brian. «Poetry under erasure.» ed., Eva Müller Zettelmann, Margarete Rubik. *Theory into Poetry: New approaches to the lyric*. Amsterdam - New York: Rodopi, 2005. 277-297.

Memoria Chilena;. *El Quebrantahuesos*. s.f. On line URL

[<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-96849.html>]. 15 de Mayo de 2017.

Memoria, Chilena. *Poesía visual en Chile*. 2016. 30 de mayo de 2017.

Millán, Fernando y Jesús García Sánchez. *La escritura en libertad*. Madrid: Alianza, 1975.

- Millán, Gonzalo. «3 Arlequines del DNA.» Mistral, Galería Gabriela. *3 poetas visuales*. Santiago de Chile, 1997. 4-9. PDF.
- Millard, Chantal. «Apuntar al blanco: el vacío y su representación.» *Contra el arte y otras imposturas*. Valencia: Pre-textos, 2009. 93-119.
- Muñoz Zárate, Patricio. ««Textualidad de lo visual, visibilidad de lo textual.»» *Gabinete de lectura*. 2005. 95-115. Catálogo.
- Padilla, José Ignacio. *El terreno en disputa es el lenguaje*. Iberoamericana/ Vervuert, 2014.
- Pérez Villalón, Fernando. *Documentos desclasificados de la CIA; borradura, censura, revelación reversa, poética gráfica y concreta*. 2016. On line URL [<https://www.librosdelpezespiral.cl/chileproject>]. 30 de junio de 2018.
- Pérez, Fernando. *Registros de un viaje del ojo y la oreja*. 11 de marzo de 2010. Disponible en línea URL [<http://www.letrasenlinea.cl/?p=591>] 28 de mayo de 2017.
- Preminger, Alex y Brogan, T. V. F. *The new Princeton encyclopedia of poetry and poetics*. New Jersey: Princeton University Press, 1993.
- Queneau, Raymond, y otros. *Oulipo: Ejercicios de literatura potencial*. Buenos Aires: Caja Negra, 2016.

- Ruiz, Felipe. *A partir de Álbum, de Martín Gubbins*. 13 de noviembre de 2005.
Disponible en línea URL [<http://www.letras.mysite.com/fr131105.htm>] 28 de mayo de 2017.
- Ruiz, Pablo M. *Four Cold Chapters on the Possibility of Literature. Leading Mostly to Borge and Oulipo*. Champaign: Dalkey Archive Press, 2014.
- Sontag, Susan. *Estética del silencio*. 20 de octubre de 2016. Disponible en línea URL [<https://laboratoriodemusicalibre.wordpress.com/2016/10/20/estetica-del-silencio-por-susan-sontag/>]. 17 de mayo de 2018.
- Taylor, Diana. «Introducción.» Sel. Taylor, Diana y Marcela Fuentes. *Estudios avanzados de performance*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2011. 7-30.
- Valente, José Ángel. «La experiencia abisal.» *Obras Completas*. Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, 2006. 744-758.
- Vidal, Juan Carlos. - Vol +. *Cuaderno de composición de Martín Gubbins*. 10 de julio de 2014. Disponible en línea URL [<http://www.lacallepassy061.cl/2014/07/vol-cuaderno-de-composicion-de-martin.html>]. 13 de agosto de 2018.
- Wallace, Ian. «Literature- Transparent and Opaque.» Kostelanetz, Richard. *The Avant-Garde Tradition in Literature*. New York: RK Editions, 1982. 341-343.
- Zweig, Janet. «Ars combinatoria: Mystical Systems, Procedural art, and the computer.» *Art Journal* (1997): 20-29.