

De hongos a la radicalidad en la poesía de Bob Cobbingⁱ

Bob Cobbing's poetry: considering mushrooms and radicality

Autora: Alethia Alfonsoⁱⁱ

Filiación: Universidad Iberoamericana (UIA), Ciudad de México, México.

Email: alethia.alfonso@ibero.mx

Resumen

El artículo responde cómo el nominalismo y la crítica de British Poetry Revival contribuyen a entender las consecuencias para el lector-audiencia que la materialidad del lenguaje en la poesía sonora y escrita de Bob Cobbing (1920-2002) tiene. Dichas consecuencias son tanto estéticas como éticas.

Frases clave: materialidad del lenguaje, nominalismo, Cobbing, poesía sonora, estética-metaética.

Abstract

The current article explains how nominalism and some British Poetry Revival critics contribute to understand the positive consequences that the materiality of language in Bob Cobbing's sound and written poetry has for the reader-listener. Said consequences are both related to aesthetics and ethics.

Keywords: materiality of language, nominalism, Cobbing, sound poetry, aesthetics-metaethics.

Existen dos maneras opuestas que he detectado hasta ahora en la caracterización de la materialidad del lenguaje. Por un lado, la versión de la fisicalidad y búsqueda formal: cuando por materialidad se entiende el lenguaje del texto impreso o enunciado—por ejemplo fijarse en cómo están repartidas las grafías en los caligramas de Apollinaire—. En esta vertiente se observa y analiza la forma de impresión, el tipo de tinta, la fuente empleada, las imágenes dentro del texto o hechas con el texto, el tipo de papel, los espacios en blanco, las versiones digitales, las versiones sonoras o audiovisuales, el performance, la ejecución (individual o colectiva). Por otro lado, la materialidad también se entiende como las condiciones materiales de producción del libro, del poemario y más interesantemente de la enunciación. En ese último sentido es relevante para este artículo el nominalismo que David Bleich emplea para denunciar el uso jerarquizado que se hace del lenguaje académico en las universidades (*The Materiality of Language: Gender, Politics, and the University*. 2013). Su importancia para este artículo estriba en que ciertos rasgos del nominalismo de Bleich ayudan a entender las consecuencias político(-ético)-estéticas del performance sonoro en la poesía contemporánea. Las características que Bleich considera relevantes sobre el lenguaje y que retomo son: entender el lenguaje como práctica de habla y sobre todo como un fenómeno que depende de la semejanza familiar y del performance. Ambos rasgos se detallan a continuación.

Definiciones: nominalismo y semejanza familiar

David Bleich marca cuatro características del lenguaje, a partir de su entendimiento de Ludwig Wittgenstein. Por principio de cuentas el lenguaje no parte de un estándar ni se considera *universal* y *único* para una cultura o país. Por el contrario, el lenguaje es una práctica de habla, que por lo mismo se parcela en comunidades. *Práctica de habla* se entiende como un ejercicio continuo que logra comunicarnos más por las relaciones semióticas comunes—incluso por la vía de la resemiotización, es decir, la resignificación que ciertas comunidades le otorgan a ciertos vocablos—que por el aprendizaje de las reglas gramaticales y de vocabulario fijo. Dichas prácticas

generan prácticas discursivas, una vez que se encuentran con la política—y el debate sobre cómo se perfila y ejerce la subjetividad en un sitio determinado—, y a su vez gestan formas de enunciar conocimiento.

Además de práctica de habla, el lenguaje es tanto un performance como un juego. En términos Wittgenstein-Bleichianos es un *Sprachspiel*: en cada práctica de lenguaje hay una interrelación que espera reciprocidad y una ejecución o respuesta que parece ensayada, porque sigue convenciones, esto es, la asunción de un rol para que tal interrelación sea posible. El ejemplo más simple es la convención de decir “buenos días” si alguien enuncia el mismo vocablo frente a nosotros, aunque no conozcamos a la persona.

Bleich también menciona que el lenguaje es una forma viva que describe y no explica. Aunque estas características son relevantes para el estudio de las prácticas de habla en la academia, me remito a referir el libro de Bleich para mayor ahondamiento. Más importante para este artículo resulta la característica denominada *Familieähnlichkeit* o semejanza familiar. Este rasgo evita que los interlocutores caigamos en la imposibilidad de comunicación. Porque aunque cada hablante creara su propio cúmulo de términos y expresiones, la familiaridad y relación cotidiana entre miembros de una misma comunidad permitirían tener descripciones comunes, incluso tropos—siendo las sinédoques las más usuales, por ejemplo cuando al recordar una anécdota, basta mencionar una frase para que los participantes en ella comiencen a reaccionar ante el recuerdo y la enunciación—. Queda patente entonces que es posible entablar interlocución y participar en el rol de hablante durante un acto de habla, sin que esto indique voluntad por estandarizar el lenguaje. El siguiente punto será entender la poesía sonora como acto de habla y las consecuencias de esto en su análisis y crítica.

I: De la práctica de habla a la materialidad (y fisicalidad) de la poesía

Reconocer las características de juego y performance, además de la semejanza familiar en las prácticas de habla permite ver la práctica poética como una posibilidad de práctica de habla. Alejaría a la crítica poética de la materialidad, vista

exclusivamente como recuento del uso del espacio (impreso y del performance) y uso de la voz (en la enunciación grabada y accesible a través de YouTube, por ejemplo). O bien, le otorgaría al análisis mencionado un lugar secundario, para dejar el protagonismo al entendimiento estético y a la toma de postura (política, enfatizaría Mark Jackson en su tesis doctoral) que realiza Cobbing en *The Sacred Mushroom*. Todo parece factible, pero ¿a qué me refiero con una *posibilidad* de la práctica de habla?

Acordemos que en tanto parte de las prácticas de habla, cualquier poema puede ser un ejemplo de tal práctica. Para distinguirlo diría que es *peculiar* porque a las características de Bleich enunciadas brevemente, se le agrega un componente común en toda la poesía—sea vanguardista, experimental, sonora o *neoclásica*, como identifica Eric Mottram en *Towards Design in Poetry* (2004) a las prácticas convencionales—: esto es, un uso estético del lenguaje. Esto significa hacer que ese hipotético y genérico poema tenga como consecuencia la percepción de *algo* por parte de quien lee, escucha u observa la ejecución del mismo. Hasta aquí las semejanzas con cualquier poema. Sucede además que la práctica poética de Cobbing se separa de la poesía más convencional porque las referencias impresas (no siempre escritas en grafías legibles, a veces ni siquiera escritas sino dibujadas), no son necesariamente la transcripción a pie juntillas de lo que sucede en la ejecución sonora. En pocas palabras: lo que se ve o lee en un poema, no es lo que se escucha y ve en el performance. A esto se suma que cada acto de enunciación por parte de Cobbing tendría una variante de la ejecución anterior. En pocas palabras, el reto en la poesía de Cobbing es el extrañamiento constante de la relación entre poema y lenguaje, el performance y el texto.

Eric Mottram explicaba, desde el primer frente de experiencia en el British Poetry Revival (BPR), la diferencia entre texto impreso y ejecución en *Towards Design in Poetry*. Mottram asumía que el texto impreso era una partitura que se interpretaba libremente al momento de enunciar o ejecutar el performance de la obra en cuestión. Describía por lo mismo la escritura y la ejecución de un poema como si se tratase de diseño: “[and] design in many cases is completed by the performer: publication is not complete in the ‘text’” (11). Esto realzaría la característica de semejanza

familiar porque la constante acumulación de lecturas de poesía entablaría la semiótica común, que permitiría al espectador u oyente no desesperar y tener una experiencia estética. Para retomar el título de Mottram: comprender la semiótica planteada en el diseño de un poema entronca con la noción contemporánea de poesía sonora. Entendida como una ruptura de la convención, con usos sónicos y de grabación que se alejan de la lectura estándar de un texto en alfabeto occidental. Mottram también acepta que debido “a continual mediation on the possibilities of connection... the work is subjected to constant changes, speculation, rejections, reformation and pattern grows through a series of physical modes” (18). Mottram cita a Colin Jones en el libro *Systems*; y emplea la analogía del poema como sistema complejo para ayudarnos a comprender, la (entonces nueva) forma de hacer y ejecutar poemas: vista como diseño de sistemas complejos, la poesía apela a crear nuevas mediaciones entre el emisor y el receptor. Tales mediaciones, dentro de una posibilidad de conexiones, hacen que el resultado de la experiencia poética sea volátil. Estaría sujeta a cambios: ninguna enunciación o ejecución de poesía sería idéntica; a especulaciones y rechazo cuando la experiencia poética no comparte la semejanza familiar del receptor o viceversa; a reformas y patrones que crecen y se modifican cuando el ejecutante (que puede ser el poeta u otra persona) lo decida. En palabras de Robert Sheppard, “the link between the physical signifier and the conceptual signified of other kinds of language is problematized, a particular kind of the suspension of the naturalization process (...) another way of literally emphasizing the saying of language as against its said” (215). La suspensión de la *naturalización* entre significado y significante, texto y performance, poema y espectador invitan entonces a que la semejanza familiar salte al primer plano. Las consecuencias como se verán más adelante serán no solo estéticas sino éticas (y Jackson diría, decididamente políticas).

Hasta este punto, dos de las aproximaciones, la una teórica (Bleich), la otra crítica (Mottram), convergen para explicar que la poesía sonora—al menos aquella de la segunda ola de vanguardia a la fecha, en particular la poesía de Cobbing que parece caminar entre la poesía concreta y la poesía semántica (Sheppard 217)—es una

práctica de habla donde la arbitrariedad de su enunciación se entiende como un llamado a la semejanza familiar. Esta es la condición para que la experiencia estética tenga lugar. Es una práctica, enfatizaría Mottram, donde los patrones acordados de entendimiento sobrepasan el lenguaje escrito: “the sign is fast replacing the word... Semantics is giving way to semiotics” (38). Por lo tanto, en lugar de fundamentar su análisis exclusivamente en la semántica y la interpretación hermenéutica, lo hacen también en la semiótica. La unidad de sentido, el signo, deviene cosa escrita, impresa, enunciada, actuada, imagen, y también movimiento corporal, funciones corporales, modos de usar la voz, los componentes en un escenario, improvisado o preparado; todo en modo interdialogico. En suma signo es algo que contribuye a la ejecución del sentido de un poema pero no depende de reglas gramaticales, y es cambiante. Por ejemplo: reunir cuatro personas para gritar a todo pulmón en canon una interpretación de *Emotional Poetry* (basta buscar en el navegador el video de los *Four Horsemen*, un grupo de poesía sonora canadiense de los setenta para corroborar). Y por supuesto otro ejemplo es el poema que da nombre al artículo: *The Sacred Mushroom* de Bob Cobbing.

El poema está conformado por 6 cartulinas realizadas en 1980 e impresas en 2002 por Writers Forum bajo el título *The Sacred Mushroom*. A este respecto, Robert Sheppard diría que la impresión y la producción seguían el ethos de Cobbing: “high standard of innovative work, inexpensive material production and rapid distribution to a reading public who wished to buy poetry but had restricted budget” (217). Una entrevista a Adrian Clarke, incluida en *Boooooook: The Life and Work of Bob Cobbing*, complementa la visión de Cobbing sobre la producción e impresión. Para Cobbing eran importantes todos los métodos, “from typewriter—both dirty and clean—to calligraphy, handwriting, hand-drawn letters, pressed-on lettering, and other means ... and its misuse. ... It was a matter of openness, of encouragement, of having fun with himself” (Clarke). Esto explica la impresión, la diversidad de usos que Cobbing otorga a las grafías en este y otros poemas. Explica también la apertura que tenía no solo para sus poemas, también como editor para los textos ajenos.

En *The Sacred Mushroom*, una de las cartulinas sin título se compone de 33 líneas, con términos que se repiten. A menos que el lector entienda un poco de

zoroastrismo o haya leído los Vedas (o tenga un navegador a mano), será difícil comprender que las líneas se refieren en algunos casos a hongos silvestres, en otros a bebidas rituales, en otros a textos védicos y en otros más a textos zoroastristas. La posible anécdota detrás es el ritual de iniciación donde los involucrados (humanos usualmente) beben soma o haoma para tener cualidades de dioses. Sin ahondar mucho en los textos sagrados, basta saber que algunos se refieren a la inmortalidad y otros a la luz y fuerza de los dioses.

El componente material (sin consideraciones de teoría crítica todavía) resulta peculiar por las cartulinas en que están hechos y por la grafía que claramente alude al uso de máquinas de escribir para darle forma al poema. El manejo de sonidos es armónico en la impresión, porque el uso de las mismas palabras—no siempre en el mismo orden—crea una sensación de tener acordes, entendidos como sonidos simultáneos o bien seguidos uno de otro, que crean familiaridad con el sonido que emiten por estar situados en diferentes posiciones del poema. Sería lo opuesto a la monotonía, como sucede con las canciones comercializadas masivamente. Esta fisicalidad habla, en retrospectiva, de algunos elementos de ruptura con la convención poética. La impresión es artesanal por el uso de papel y de las fuentes, propio todavía hoy de las editoriales independientes, lejanas a los apoyos y subsidios—justo como rezaba el ethos de Cobbing. Hasta aquí el breve análisis sobre la materialidad (ajena a la política todavía) del poema.

Paréntesis temático

Antes de continuar con el análisis se debe destacar el tema. La relación entre poesía y rituales con drogas no es nueva. El tema sale de las lindes occidentales y urbanas—los anteriores ya eran tópicos comunes para 1970—. Quizá, hoy para un sector de autores y críticos, la poesía de lo sagrado ajena al monoteísmo es ya un tema común: pongo como modelo las investigaciones realizadas por Jerome Rothenberg desde Estados Unidos, en particular *The Book, Spiritual Instrument* (1996), por ser de los primeros que tratan las mesas de Eduardo Calderón a la par de otros fenómenos culturales como la Torah, que se relacionan con la lectura, lo sagrado y la poesía.

Entre los ejemplos contemporáneos más conocidos, están obviamente Jerome Rothenberg y su extenso trabajo sobre etnopoésía, Allen Ginsberg, Gary Snyder; en Latinoamérica el trabajo poético de Cecilia Vicuña e incluso de María Sabina, entre otros. Sin considerar modos y lugares de producción del sentido de sus obras, el común denominador sería el tratamiento hacia lo ritual. Es decir, por lo menos en lo estudiado, hay ciertos poemas que aluden a rituales con drogas, porque enfatizan la búsqueda de lo sagrado sin la institucionalización impuesta por las religiones organizadas.

En el filme *Ayahuasca: vine of the soul* (2010), el etnobotánico Dennis McKenna argumenta que los rituales de ayahuasca (un té preparado con plantas consideradas alucinógenas) permiten a la gente *común* tener acceso a experimentar el “tremendo misterio que significa estar conectado con el universo” (McKenna). Hay una experiencia de lo sagrado sin la institucionalización, sin los condicionantes que la organización en religiones tiene—como estar bautizado, haber nacido dentro de la religión, respetar votos, vivir en claustros—. La poesía que tiene ancla en lo sagrado—como ciertos poemas de Jorge Eielson, por ejemplo—, con drogas o sin ellas, es ciertamente otra manera de acceder a eso que llamamos sacro sin necesidad de pertenecer a círculos privilegiados.

No dejo de lado que la comercialización de lo étnico y de lo sagrado no-occidental (que va desde kabbalah, budismo tibetano, hinduismo, yogasanas, ayahuasca, cantos en zapoteco, nudos incaicos, galerías de arte *étnico*, hasta consumo de hongos) invitan cuestionar la validez de lo dicho por McKenna. Pues si bien intentan evadir la institucionalización de países occidentales, no reparan en la institucionalización y jerarquización que esas importaciones pudieran tener en los lugares de origen. Tampoco reparan en el comercio que ya se da de estas prácticas *anti-occidente*.

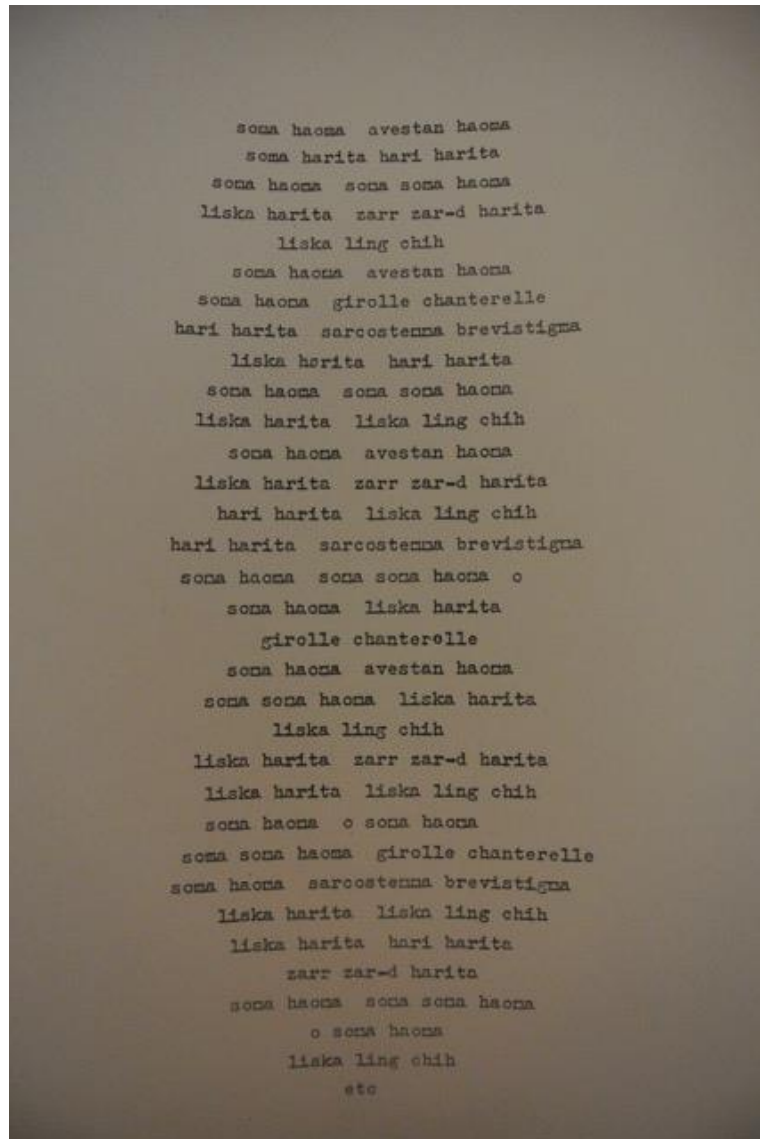
Era de todas maneras pertinente que se supiera: poesía y drogas es un tópico común para quienes investigan etnopoésía, poesía y lo sagrado, y poesía fuera de los ámbitos urbanos. También es un tema común para las comunidades que buscan/buscaban contrarrestar las prácticas sacras de las religiones monoteístas.

II: La materialidad y el discurso detrás de la poesía de Cobbing

Por peculiar que se vea o escuche, la poesía no es sino un producto de su tiempo. La poesía de Cobbing es denominada radical y definida en cuanto a su pérdida por Mottram (quien a su vez emplea un fragmento de Herbert Marcuse en *Counterrevolution and Revolt* impreso en 1972):

Radical literature which speaks in formless semi-spontaneity and directness loses with the aesthetic form the political content ... with (the re-emergence of the form) we find a new expression of the inherently subversive equalities of aesthetic dimension, especially beauty as the sensuous appearance of the idea of freedom. (28)

Esto es: la forma cuidada aleja a la práctica poética del gesto radical—y por lo tanto aleja a la misma práctica del contenido político implícito en un gesto radical—. Por radicalidad Mottram, Cobbing y otros miembros del BPR entendían la revisión y el cuestionamiento de las características fundamentales de la poesía, por ejemplo la univocidad que existía entre texto impreso y enunciación de este. Transmitir algo deja de ser escribir un mensaje en grafías legibles con rima y tropos, porque lo fundamental es entablar una relación entre el receptor del poema, el poema mismo y el emisor, a fin de crear una experiencia. Los del BPR asumían como fundamental la relación entre sujetos y objetos. Primaba también la idea de distanciarse del lenguaje (convencional) para ser conscientes de éste. Maggie O'Sullivan (poeta y también participante del BPR) detalla en el homenaje a Cobbing que extrañarse del/frente al lenguaje, permitía a Cobbing adquirir fuerza porque abría la posibilidad de ser consciente de lenguaje y replantear la relación de este con los receptores y enunciantes: “[there’s] absolute strength to become aware [of language]” (O'Sullivan). La separación y *desemejanza* entre el texto impreso o texto base y el performance o ejecución sonora del poema refuerza la relevancia de esta relación por demás arbitraria. Para muestra, baste escuchar a Cobbing:



<https://www.youtube.com/watch?v=2VNW5wiFE4M>

<https://www.youtube.com/watch?v=2VNW5wiFE4M>

Bob Cobbing. *The Sacred Mushroom*. YouTube. 2013.

Respecto a las consecuencias para el análisis y la crítica de la diferencia entre texto impreso y grabación sonora, Charles Bernstein enfatiza que “the audio text may be one more generally discounted destabilizing textual element, an element that undermines our ability to fix and present any single definitive, or even stable, text of the poem” (281). La cita de Bernstein refuerza la idea de arbitrariedad al

presenciar la diferencia entre texto impreso y grabación. Va incluso más allá cuando intuye que pueden existir otras ejecuciones del mismo texto con otras variantes, y por lo tanto la creencia de la fijación y univocidad del texto impreso sería obsoleta. Bernstein va más allá y argumenta que la edición, modulación de sonidos y grabaciones también expone otra variante contra la idea de unicidad de la voz del poeta declamante. Un ejemplo de esto es audible en una versión de *Worm*, otro poema de Cobbing que se grabó en el homenaje y lanzamiento de *Boooooook* (para detalles ver referencias al final del artículo).

En la grabación de *Sacred Mushroom* disponible en YouTube se escucha la voz de Cobbing enunciar palabras presentes en el poema impreso, no en el mismo orden. Aunque estos elementos se repiten, la variación de Cobbing consiste en cantarlos con su voz enunciando en registros diferentes: a veces el canto es abierto y en el tono cómodo para el intérprete, en otros momentos el casi trance de escuchar sonidos semejantes se transforma en sonidos guturales o gruñidos—similares al de culturas mongola y tibetana cuando interpretan cantos sagrados—. La raíz sagrada, orientada a los cantos y libaciones de humanos que buscan el acercamiento con los dioses del poema impreso, no se traslada *verbatim*. Queda la posibilidad de hacer audible la experiencia de lo sagrado con la emulación de los modos de interpretar asiáticos. En este sentido, la interpretación registrada no *trata de* lo sagrado, sino que intenta encarnar la parte ritual e iniciática implícita en el consumo de hongosⁱⁱⁱ.

Todavía más a favor de la poesía y de la actitud anticolonialista: esta grabación y esta temática entroncan con lo expresado por Marcel de Lima Santos, siguiendo a Jerome Rothenberg sobre poesía, contracultura y shamanismo. La etnopoética de Rothenberg evita las dicotomías de civilización vs. barbarie, porque nota que la poesía experimental de la época moderna se relaciona con algunas búsquedas y prácticas de grupos otrora considerados salvajes o no civilizados. La investigación de Rothenberg y de Lima Santos nota que:

the issues present in the conceptual representations of ethnopoeitics are indeed far ranging and, likewise those found in the representations of

shamanism at large ..., resemble those of a human, rather than primitive,
poetics. (de Lima Santos)

La poesía sonora de Cobbing pone énfasis en la similitud entre las prácticas poéticas occidentales del siglo XX y las prácticas poéticas no occidentales, mal llamadas exóticas, bárbaras o primitivas. Aunque es de esperarse que a la vuelta del siglo XXI, tal dicotomía ya no sea tópico de debate, admiro que el gesto poético y político de Cobbing sea similar a la etnopoética de Jerome Rothenberg y de Lima Santos, e incluso similar a los estudios de Walter Ong sobre oralidad y escritura. Para esta clase de poesía sonora, como para los estudios de Ong, la oralidad es vista como *natural* y la escritura como *artificial*, términos que si bien suenan anticuados constituyeron un parteaguas para los estudios literarios y lingüísticos de culturas consideradas ágrafas en *Orality and Literacy: The Technologizing of the World* (2002).

Ahora bien, si las variantes en la enunciación son posibles, el texto impreso no es la única posibilidad de darle sentido al poema y la noción de lenguaje es la de una práctica de habla, el segundo gesto político se centra entonces en la comunidad que acoge el poema de Cobbing. Los lectores, la audiencia y los enunciantes del poema requieren no solo de la semejanza familiar que ya había mencionado. También se necesita admitir que la actividad del lector y del receptor de la grabación debe ser más activa. ¿En qué sentido o para qué? Para que el poema tenga sentido, los lectores, la audiencia y el emisor establecen un punto de partida común, la semejanza familiar: es decir, el reconocimiento de que el poema tiene una lógica propia sin que eso implique que todo el poema se entienda, sea legible o sea audible para un público que no creció escuchando a Cobbing y que no perteneció al BPR.

La participación más activa, siguiendo al nominalismo, sería: (1) Notar la arbitrariedad implícita en esta práctica poética. (2) Aceptar la arbitrariedad y participar conscientemente en este juego de habla—esta característica Bleich la trata también—. (3) Lo anterior convierte la práctica de habla en un performance también, porque la respuesta es la ejecución (verbal o no) de la experiencia

asimilada: el performance de Cobbing y su devenir familiar conforme avance el video, o conforme re-escuchamos y releemos. (4) Identificar las consecuencias de este ejercicio en la práctica poética—sea como receptor o como emisor—. Cobbing, Mottram y parte del BPR tenían claro que la intención iba contra la asimilación simple del poema, como si se tratara de un bien de consumo. Es decir, *The Sacred Mushroom* apelaba a la experiencia irrepetible—que ciertamente fue después comercializada por las galerías y museos de arte, pero en ese entonces, era una búsqueda legítima de libertad creativa y libertad en la asimilación de tal experiencia—. (5) Identificar o al menos cuestionar si esa arbitrariedad y consenso de sentido(s) se da en otras prácticas de habla, por ejemplo en los discursos políticos o en la enseñanza de los derechos y obligaciones de un ciudadano. Con lo esquemático que parezca, debo aclarar que Cobbing no veía su trabajo como “academic demonstration but a practical demonstration”, tal como lo expresa en *Changing Forms*.

La esperanza para un proyecto de izquierda—del cual no pocos miembros del BPR fueron adeptos—sería que al notar conscientemente la arbitrariedad misma en las relaciones entre emisores y receptores de las prácticas de habla cuestionaría la semiótica de la vida diaria de los ejemplos citados—por fijar un comienzo de la ruptura con miras al cambio—. Lo cierto es que no deviene necesariamente en gesto político con miras al cambio de sistema ni de ideología. Es decir, no deviene una acción o petición de acción que altere el rumbo de un gobierno. Lo que sí se logra sin embargo es un gesto cuestionador sobre la libertad de acción y pensamiento del ser humano, relacionada a las prácticas de habla (y discursivas en un siguiente plano de análisis) que permiten expresarse pero que también limitan. Jackson refuerza esta idea cuando explica que:

Formal innovation is a means by which to achieve a loosening of the poem's hold on the subject. A liberated subjectivity, according to *The Aesthetic Dimension*, is revolutionary because it transforms the social context of individuals in their historical moments. (173)

En su tesis doctoral, Jackson continúa la argumentación sobre la radicalidad y el gesto político, con Marcuse en mano. Es cierto, la radicalidad estriba en la capacidad para transformar el contexto social en un momento histórico determinado. La diferencia entre el argumento de Jackson y el mío consiste en que él ve el gesto político como un paso que transforma, dada la influencia marxista de su interlocutor Marcuse.

Yo me detengo en el gesto ético o metaético, porque considero importante la distancia figurada que existe entre el involucramiento del receptor (sea lector o audiencia) en un poema y el involucramiento del mismo receptor en otras prácticas de habla y/o entre los discursos establecidos, fundamentadas en algunas de esas prácticas.

La lección de Cobbing es sobre libertad: libertad para cambiar o reaccionar contra aquellas reglas del juego que parezcan absurdas—o insostenibles—. La lección se funda en la capacidad para notar las reglas del juego metatextual: ese aceptar la arbitrariedad y aun así entrar en el juego—lo anterior constituye una condición requerida para comprender el discurso detrás de los productos estéticos, culturales y de otras índoles—.

Se lee con una simplicidad exquisita, pero es crucial: la apuesta va por la capacidad humana. Contraria por ejemplo a la lógica consumista de comodificación de la vida—una lógica que prefiere ahorrarnos el esfuerzo de pensar o replantear las reglas del juego, los modos de vida o de experiencia estética—la apuesta de Cobbing va por la capacidad para cuestionar, para apelar, para entrar conscientemente en un juego semiótico y en un último momento en un juego que transparente los discursos.

O'Sullivan añade en su participación en el homenaje a Cobbing: “[the poet] becomes the medium of the herd” (O'Sullivan). Lo devenir médium no es gratuito: ese es el gesto más radical de todos. La arbitrariedad ya comentada, la asunción de la semejanza familiar y aceptar las reglas de juego donde el receptor del poema se esfuerza un poco más que en las lecturas de poesía regulares otorgan al poeta un rol potencialmente similar al de shaman^{iv}.

Si bien en contextos sagrados, la noción de médium era un mediador entre lo

sagrado y la comunidad, en este ejemplo cercano a 1980, el poeta media entre el receptor y la experiencia poética, que puede devenir en experiencia estética si todas las condiciones para asumir el rol de receptor se cumplen (condiciones o pasos enumerados en los párrafos anteriores). El gesto estético sueña con convertirse en gesto político y logra definitivamente asumir un gesto (meta)ético: que sacude no solo la noción de poesía y poesía sonora. También altera al receptor de esta, en tanto ente viviente que descubre o confirma una capacidad para cuestionar lo que tiene en frente: la poesía más tradicional para empezar, y las reglas de juego de la vida cotidiana para seguir.

Cierro con la intención, los gestos y con el parteaguas que significó poner en duda la otrora inmediata relación entre texto y enunciación. Cambió no solo la manera de ejecutar poesía sonora, también ayudó a cuestionar a otros poetas y lectores. Jackson resumiría que Cobbing “by creating an event where radical form meets the engaged perceiver, transfiguration of the perceiver becomes posible” (249). La poesía sonora en *The Sacred Mushroom* es índice del gesto, casi esperanzador, albergado en las expresiones posteriores a la primera vanguardia.

The Sacred Mushroom encarna su referencia primaria, de una manera no concluyente ni cerrada. Emplear el nominalismo y sus características (Bleich), al igual que el entendimiento contemporáneo o afín a Cobbing sobre la poesía y su radicalidad (Mottram, O’Sullivan; Bernstein, Rothenberg, de Lima Santos, Sheppard, Jackson, Clarke) permiten notar el gesto que transita la estética y culmina en (meta)ética. ¿Qué sigue después de esto? En el entendido de que la poesía y la literatura no son líneas de progreso sino relaciones constelares de tiempos, espacios, poetas y poéticas, quedan al menos dos aspectos donde ejercer esta nueva relación entre receptor, práctica poética y emisor o autor. (1) Otros poetas, en particular sería interesante saber qué entienden por práctica poética y qué tan capaces consideran a su público o a los otros emisores o ejecutantes del poema. (2) Comprender cómo se mira o entiende ese gesto estético-ético ahora, 40 años después, cuando la comodificación de las artes parece haber absorbido procesos de producción y materialidades como los que

Cobbing y compañía asumían anti-comercializables. La tesis doctoral de Mark Jackson actualiza la lectura de Cobbing y constituye un gran inicio para el punto dos.

La esperanza quizá no apunta al cambio político: se vuelve propia, porque es posiblemente en la individualidad (que se entiende y asume parte de una comunidad) donde se gesten y acuñen los cambios más radicales. Siempre y cuando, siguiendo a André Gorz en *Farewell to The Working Class*, se entienda que “individual existence can never be entirely socialised” (90) y que las necesidades y los temores más íntimos aunque sean susceptibles a comercializarse, no podrán ser satisfechos enteramente por un producto asequible en el mercado. Justo los argumentos anteriores hacen del potencial ético y estético de *The Sacred Mushroom* una experiencia que si bien no está hecha para todos, sí está disponible para quien decida tomar esta ruta tan peculiar.

Referencias

- Ayahuasca: vine of the soul*. Dirigido, producido y escrito por Richard Meech. Gravitas Ventures, 2010.
- Bernstein, Charles. “Making Audio Visible: The Lessons of Visual Language for the Textualization of Sound.” *Text*. Vol. 16. 2006. 277-289. Jstor.
- Bleich, David. *The Materiality of Language: Gender, Politics, and the University*. Indiana University Press, 2013. ProQuest ebrary.
- Bob Jubilé*. Bobjuble.org. Web, 2016.
- Boooooook Laaaaaaunh*. Institute of Contemporary Art, London. 5 noviembre 2015. YouTube, 2016.

Clarke, Adrian y Arnaud Desjardin. "Conversation about Writers Forum". *Booooook: The Life and Work of Bob Cobbing*. Occasional Papers, 2015. Walkerart.org. Web.

Cobbing, Bob. *The Sacred Mushroom*. Writers Forum, 1980.

_____. *Changing Forms in English Visual Poetry: The Influence of Tools and Machines*. Writers Forum, 1988.

_____. *The Sacred Mushroom*. YouTube. 2013.

De Lima Santos, Marcel. "From The Poetics of Shamanism." Jerome Rothenberg. *Poems and Poetics*. Blogspot. 17 octubre 2013.

Gorz, André. *Farewell to The Working Class: An Essay on Post-Industrial Socialism*. Pluto Press, 1997.

Jackson, Mark Anthony. *The Making of Radical Poetics: Modernists Forms in The Work of Bob Cobbing. Elements for An Exegesis of Cobbing's Art*. Tesis Doctoral. Birkbeck College, University of London, 2016.

Mottram, Eric. *Towards Design in Poetry*. Veer, 2004.

O'Sullivan, Maggie. "Roundtable discussion of the life and work of Bob Cobbing". *Bob Cobbing*. Pennsound, 2007.

Ong, Walter. *Orality and Literacy: The Technologizing of the World*. 2nd edition. Routledge, 2002.

Rothenberg, Jerome and David M. Guss. *The Book, Spiritual Instrument*. Granary, 1996.

Sheppard, Robert. "The Ballet of The Speech Organs: The Poetry of Bob Cobbing 1965-2000". *Poetry of Saying: British Poetry & Its Discontents, 1950-2000*. Liverpool University Press, 2005. pp. 214-232.

Fecha de recepción: 29/09/2017

Fecha de aceptación: 16/11/2017

ⁱ Este artículo no habría podido escribirse ni documentarse sin la ayuda de la Universidad Iberoamericana Ciudad de México y del Research Fellowship otorgado por el Institute of Latin American Studies de la School of Advanced Study, University of London (2017). Este artículo es parte de una investigación comparativa entre poéticas anglosajonas y latinoamericanas.

ⁱⁱ Obtuvo el Doctorado en Estudios Ibéricos y Latinoamericanos en Birkbeck College, University of London (2013). Actualmente labora como Coordinadora de la Maestría y el Doctorado en Letras Modernas de la Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, donde también es docente de tiempo completo e investigadora. Ha publicado artículos y libros en colaboración con *Poesía actual y política*, un grupo de investigadores de universidades de todo el mundo, encabezado por el Prof. Burghard Baltrusch de la Universidad de Vigo. Ha dictado conferencias en Reino Unido, Francia, España, Alemania, Estados Unidos y México. Actualmente investiga poesía contemporánea y ecocrítica.

ⁱⁱⁱ Ante de continuar, soy consciente del berenjenal colonialista que esta idea puede reflejar. Baste decir que la experimentación, el arte concreto y la búsqueda de vías no occidentales para entender, escribir e interpretar poesía llevaron a Cobbing a grabaciones como esta. Lejos estaba de afanarse en fijar identidades culturales para propósitos colonialistas.

^{iv} En el sentido contemporáneo del término, que quizá como bien lo señalaban en el grupo Poesía y Política (Universidad de Vigo) al que pertenezco, es una denominación que debe resemiotizarse, al ser impuesta por antropólogos que comenzaron a investigar culturas en territorios rusos y chinos.