

Contra el inglés: la escritura conceptual y el poema multilingüe¹

Zoë Skoulding
(Bangor University, Gales)²

Resumen: El trasfondo multilingüe de la escritura conceptual se refleja en el trabajo de poetas contemporáneos que utilizan métodos conceptuales, documentales, de investigación o, para citar a Michael Leong, “documentales”³ que crean fricciones y disonancias entre el inglés y otros idiomas. La poesía multilingüe revela la importancia de la lectura como práctica crítica materializada [embodied] ya que en ella la presencia de diferentes idiomas hace menos fácil “asimilar” un texto, provocando una lectura que reconoce la diferencia en lugar de borrarla. Una frontera lingüística dentro del texto puede entenderse a la luz de la respuesta de Lyn Hejinian a Theodor Adorno en la que afirma: “Poetry after Auschwitz must indeed be barbarian; it must be foreign to the cultures that produce atrocities.” Esta afirmación de que la poesía es una zona fronteriza que está “addressed to foreignness” se hace eco de la doble cara de la muy citada declaración de Walter Benjamin: “There is no document of civilization which is not at the same time a document of barbarism.” Si bien la palabra “documento” tiene una aptitud especial para el uso de textos existentes por parte de la poesía conceptual, “barbarism” es una palabra onomatopéyica relacionada con el sonido de una lengua desconocida o extranjera; está asociada con el habla, la auralidad y el cuerpo. A través de discusiones de poemas de los poetas norteamericanos Harryette Mullen, M. NourbeSe Philip y Don Mee Choi, este artículo muestra cómo el sonido y el multilingüismo se utilizan para poner en primer plano la encarnación estratégica y para afirmar el papel de doble cara del poeta-traductor como elemento central de la documentación y la lucha contra la barbarie, especialmente la barbarie asociada con el idioma inglés y su implicancia en las relaciones coloniales y neocoloniales del pasado y el presente. El artículo considera las formas en que dicho trabajo interrumpe las relaciones de poder y cómo, como ha sugerido Evie Shockley, las formas materializadas de “concebir” (con su implicancia de parir físicamente) podrían reemplazar aproximaciones de “conceptualización” más abstractos para resistir la apropiación extractivista o colonizadora.

1. Traducción del inglés de Rachel Robinson.

2. Zoë Skoulding es una poeta y crítica literaria interesada en la traducción, el sonido y la ecología. Es profesora de Poesía y Escritura creativa en la Universidad de Bangor. Ha publicado seis colecciones de poesía, entre ellas *Footnotes to Water* (2019), que ganó el Premio de poesía - Libro del año de Gales 2020, y *A Revolutionary Calendar* (2020). Traducciones al español de su poesía están incluidas en la antología *Nuestra Tierra de Nadie: Poesía Galesa Contemporánea*, editada y traducida por Víctor Rodríguez Nuñez y Katherine Hedeon (2019). Su trabajo crítico incluye dos monografías, *Contemporary Women's Poetry and Urban Space: Experimental Cities* (2013) y *Poetry & Listening: The Noise of Lyric* (2020). Su proyecto de investigación actual es “Poesía en traducción transatlántica: circulación y práctica en todos los idiomas” (Consejo de Investigación de Artes y Humanidades del Reino Unido, 2020-22).

3. En el inglés original, la autora utiliza la palabra “documentary” y la palabra de Leong, “documental”.

Palabras clave: Poesía multilingüe, Lyn Hejinian, Harryette Mullen, M. NourbeSe Philip, Don Mee Choi.

Abstract: The multilingual background of conceptual writing is reflected in the work of contemporary poets who use conceptual, documentary, investigative, or, to quote Michael Leong, “documental” methods that create friction and dissonance between English and other languages. Multilingual poetry reveals the importance of reading as an embodied critical practice, since the presence of different languages makes it less easy to “assimilate” a text, prompting a reading that recognizes difference rather than erasing it. A linguistic border within the text may be understood in the light of Lyn Hejinian’s response to Theodor Adorno in which she asserts: “Poetry after Auschwitz must indeed be barbarian; it must be foreign to the cultures that produce atrocities.” This claim for poetry as a border zone that is “addressed to foreignness” echoes the double face of Walter Benjamin’s much-quoted statement: “There is no document of civilization which is not at the same time a document of barbarism.” While the word “document” has a particular aptness to conceptual poetry’s use of existing texts, “barbarism” is an onomatopoeic word relating to the sound of the unknown or foreign language; it is associated with speech, aurality and the body. Through discussion of poems by North American poets Harryette Mullen, M. NourbeSe Philip and Don Mee Choi, this article shows how sound and multilingualism are used to foreground strategic embodiment and assert the double-facing role of the poet-translator as central to the documentation and contesting of barbarism, especially barbarism associated with the English language and its implication in colonial and neocolonial relationships of the past and present. It considers the ways in which such work disrupts power relations, and how, as Evie Shockley has suggested, embodied forms of “conceiving” (with its implication of physically giving birth) might replace more abstract “conceptualizing” approaches in order to resist extractive or colonizing appropriation.

Keywords: Multilingual poetry, Lyn Hejinian, Harryette Mullen, M. NourbeSe Philip, Don Mee Choi.

Recibido: 7 de setiembre. Aceptado: 5 de noviembre.

Si la escritura conceptual del siglo XXI ha sido especialmente visible en inglés, ese también ha sido el idioma más impugnado por sus técnicas apropiadoras o procedimentales. Si bien Craig Dworkin y Kenneth Goldsmith han enmarcado tal impugnación como un movimiento “contra la expresión”, también podría describirse como “contra el inglés”. El “contra” puede implicar una confrontación con el poder burocrático o institucional en el choque de contextos y registros. Ahora bien, también me interesa explorar en este artículo cómo las técnicas procedimentales o de citación pueden permitir la sonorización de diferentes idiomas entre sí para desterritorializar un idioma colonial dominante. La yuxtaposición de idiomas en un poema se resiste a la asimilación conceptual, haciendo que la lectura sea materializada de manera más consciente; ralentiza la lectura, ya que el significado no se puede absorber rápidamente, y desplaza la atención

hacia el significante, ya sea visual o sonoro, creando interrupción, ruido y encuentro con la alteridad. Esto puede parecer contradictorio con una idea de escritura en la que el texto producido se considera secundario a su concepto originario, pero esta es la tensión que quiero explorar. Tras una breve discusión sobre el trasfondo multilingüe de la escritura conceptual, se pasará a examinar poemas en los que los enfoques multilingües se convierten en un medio para resistir el peso de las historias racistas y coloniales que modifican el idioma inglés y su presencia contemporánea en el mundo. En la poesía que imagina el inglés desde fuera, o desde posiciones fronterizas dentro del inglés, los enfoques conceptuales pueden permitir la opacidad deliberada y estratégica del multilingüismo. Si el multilingüismo de las vanguardias modernistas hizo de la poesía algo ajeno a sí mismo, ¿qué significa esto para el poeta contemporáneo que cuestiona la injusticia colonial o neocolonial? Al trazar algunos puntos en una trayectoria que vincula el conceptualismo con las prácticas multilingües, este artículo considera las formas en que los enfoques experimentales y procedimentales se cruzan con la oralidad y cómo interactúan los textos y los cuerpos.

Los antecedentes de los conceptualismos poéticos recientes no son anglófonos, sino que el resultado de encuentros entre idiomas, continentes y formas de arte a lo largo del siglo XX, desde el dadá y Oulipo hasta el arte postal, la poesía concreta y Fluxus. La antología *Against Expression* de Dworkin y Goldsmith refleja una estrecha relación entre la experimentación poética francesa y estadounidense, pero la antologización anterior y visionaria de Jerome Rothenberg y Pierre Joris en sus *Poems for the Millennium* muestra cómo las técnicas procedimentales que informan la poesía posterior se basan en contextos multilingües aún más amplios. El modernismo inicial, centrado en París, el de Pound, Eliot, Stein y Williams, se basó en la influencia francesa y particularmente en París como el lugar del intercambio internacional de vanguardia a principios del siglo XX. Sin embargo, imaginar París como simplemente francés es una simplificación excesiva, ya que fue el lugar del encuentro lingüístico que moldearía las formas visuales y textuales de la poesía del siglo XX. Guillaume Apollinaire, que hablaba polaco e italiano además de francés, encontró en sus caligramas un medio de liberar al lenguaje como material visual, una posibilidad desarrollada posteriormente por el grupo brasileño Noigandres (Rothenberg y Joris vol. 1 119-131; vol. 2 302-319). Simultáneamente, otras investigaciones fueron realizadas por Vicente Huidobro, quien llegó de Chile en 1916 con su idea del “creacionismo” que enfatizaba la presencia del poema más que su referente (Rothenberg y Joris vol. 1 185-189). La performance dadaísta de Janco, Tzara y Ball “L’admiral cherche une maison à louer” (Rothenberg y Joris vol. 1308-309), presentada en el Cabaret Voltaire de Zúrich el mismo año refleja, desde la neutral Suiza, las múltiples lenguas de países en guerra. La herencia folclórica rumana de Tristan Tzara dejó sus huellas en el dadá; su poema-receta para un periódico recortado, una fuente clave para procedimien-

tos posteriores, es tanto una técnica de traducción, en el sentido de transformar el texto, como una aproximación informada a la dislocación de la experiencia bicultural y multilingüe (Rothenberg y Joris vol. 1 302). “Wreading Experiments” de Charles Bernstein, derivado de la lista similar de Bernadette Mayer, coloca la traducción en el centro de la experimentación del lenguaje al mismo tiempo que afirma las continuidades con el dadá y Oulipo. La lista podría seguir. Las innovaciones del siglo XXI no provienen de una sola tradición anglófona o francesa, sino de múltiples puntos de conexión entre lenguas. La escritura conceptual como movimiento se ha identificado con un período particular en la poesía estadounidense y canadiense que data de finales de la década de 1990, mientras que, como observa Michael Leong en *Contested Records*, su desaparición se ha anunciado con frecuencia en los últimos años (142). Si algo llamado “escritura conceptual” persiste, es en parte porque su definición siempre estuvo marcada por teorías en conflicto y una variedad de prácticas. A menudo, se le ha relacionado con un contexto en el que predomina el idioma inglés, pero sus raíces en la práctica de vanguardia anterior, en una variedad de formas de arte y vinculadas a través del Atlántico, reflejan largas historias de intercambio multilingüe.

El siglo XXI ha visto la escritura conceptual reconcebida desde varios puntos de vista. Los poemas que se discutirán del poeta estadounidense Harryette Mullen, el poeta canadiense M. NourbeSe Philip y el poeta y traductor coreano-estadounidense Don Mee Choi responden a las posibilidades creadas por las vanguardias anteriores, pero también cuestionan las historias coloniales que unen continentes en relación con el idioma inglés. La colonización postula al cuerpo colonizado como recurso y material, y al colonizador como proveedor de organización conceptual. Es por esta razón que el argumento de Evie Shockley a favor de una visión más materializada del conceptualismo es tan persuasiva. En su discusión de *Zong!*, de M. NourbeSe Philip, ella señala con referencia al OED, que un “concepto” se entiende actualmente como perteneciente a una comprensión mental, pero “a now obsolete definition of ‘concept,’ as a transitive verb, evoked the (female) body’s reproductive capacity – ‘to conceive (in the womb)’ – which suggests a connection that the related word ‘conceive’ still invites us to make”. Si bien las técnicas de lo que Goldsmith ha llamado “uncreative writing” tienen cierta continuidad con las vanguardias de principios del siglo XX, el siglo XXI revela la urgente necesidad de criticar la división mente / cuerpo que implica hacer al genio desmaterializado, original o no, fundamental para una discusión sobre la escritura. Al escuchar el lenguaje en cuerpos y espacios, y hacer audibles diferentes lenguajes, la poesía conceptual puede ser “reconcebida” en contextos anticoloniales o antineocoloniales.

Quiero considerar los tipos de encuentro y oposición que produce el poema multilingüe que, al combinar diferentes idiomas en una sola forma, plantea una pregunta que

también podría plantearse a mayor escala: ¿cómo se unen los idiomas y las culturas para hacer contacto? Las formas y enfoques poéticos migran a través de idiomas y continentes; también lo hacen las preguntas sobre la relación de la poesía con la cultura y la historia, por ejemplo, la declaración a menudo mal citada de Theodor Adorno: “Cultural criticism finds itself today faced with the final state of the dialectic of culture and barbarism. To write poetry after Auschwitz is barbaric. And this corrodes even the knowledge of why it has become impossible to write poetry today” (182). Este momento es calificado por el poeta y crítico chileno Felipe Cussen como un “communicative crossroads”, que conduce, por un lado, a la sintaxis torturada de Paul Celan, en la que la violencia se vuelve contra el lenguaje de la atrocidad; pero una respuesta diferente a este trauma, y lo que más preocupa a Cussen, es el uso de estrategias de distanciamiento y la reelaboración de documentos oficiales. Él toma el ejemplo del poeta estadounidense Charles Reznikoff, cuyo trabajo forma un precedente importante para las aproximaciones de apropiación y citación que siguieron. Esta crisis del lenguaje es un comienzo (pero no el único) de la escritura conceptual, que también se remonta al dadá, otra época de guerra catastrófica en la que se rompieron los vínculos entre significante y significado. Sin embargo, Celan y Reznikoff, en diferentes idiomas, responden al horror particular del Holocausto a través de una poética de extrañamiento, de construcción de lo foráneo. Si bien conserva un poderoso papel histórico de testigo complejo, su trabajo también apunta a encuadres posteriores de la poesía como trabajo fronterizo, como en la reflexión de Lyn Hejinian sobre el mismo pasaje de Adorno:

Poetry after Auschwitz must indeed be barbarian; it must be foreign to the cultures that produce atrocities... Poetry at this time, I believe, has the capacity and perhaps the obligation to enter those specific zones known as borders, since borders are by definition addressed to foreignness, and in a complex sense, best captured in another Greek word, *xenos*.... The *xenos* figure is one of contradiction and confluence. The stranger it names is both guest and host.... Every encounter produces, even if only for the flash of an instant, a *xenia* – the occurrence of co-existence which is also an occurrence of strangeness or foreignness. It is a strange occurrence that, nonetheless, happens constantly; we have no other experience of living than through encounters. We have no other use for language than to have them. (Hejinian 326)

Hejinian reivindica la poesía como práctica y política del encuentro; es una afirmación que resuena con los momentos de ruptura y crisis que han moldeado la poesía modernista y las poesías que la han sucedido.

Hejinian llama la atención sobre el origen de la palabra griega *barbaros* como “an onomatopoeic imitation of babbling”, la lengua hablada por los extranjeros, ya que el encuentro principal con lo extranjero sucede en la sonorización. Uno está cara a cara con el otro; hay tanto reconocimiento como distancia. “Barbarie” es un término lingüís-

tico obsoleto para las lenguas mixtas y la mala pronunciación; se asocia con el habla y la oralidad, sugiriendo un encuentro materializado en el que el sonido es desorganizado y rebelde, superando el sistema signifiante de una sola lengua y sus límites territoriales. La extrañeza y ambigüedad resultante es un modo de sociabilidad, pero también de resistencia, de volverse ajeno a la propia cultura en el proceso o de abrirse hacia otra. Si bien Auschwitz se ha convertido en un punto de referencia para atrocidades irrepetibles, su horror provocó un reexamen radical de la cultura de la que forma parte el comentario de Adorno, al igual que las dislocaciones y renovaciones de la lengua alemana por parte de Celan. El inglés está vinculado con diferentes atrocidades en su capacidad de absorber y apropiarse de otros idiomas, que es tanto un legado de la historia colonial como un elemento del ejercicio del poder neocolonial. Mientras que la escritura conceptual circula en una zona literaria transatlántica, la imaginación de ese espacio como puramente o incluso predominantemente, anglófona implica exclusiones problemáticas. Requiere atención a la dinámica del colonialismo, en la cual la “frontera” a menudo se internaliza, la guerra con frecuencia no se declara y la “figura de xenos” es intensamente contradictoria. Walter Dignolo sostiene que la tarea descolonial no es aceptar los valores occidentales, sino “plac[e] yourself in the space that imperial discourse gave to lesser humans, uncivilized and barbarians,” and ‘argue for radical interventions from the perspective of those who have been made barbarians, abnormal and uncivilized” (10-11). El poema multilingüe ofrece esta posibilidad, que a su vez revela la barbarie del discurso imperial.

Junto a la invitación de Hejinian a una poética del encuentro, el “poetics of relation” de Édouard Glissant ofrece una perspectiva complementaria. Escribiendo en el contexto del Caribe francés, Glissant recuerda el trauma de los barcos de esclavos como el espacio de que deben emerger nuevas relaciones, un “womb abyss” que conduce al conocimiento compartido del mundo en su diversidad. Su alusiva proliferación de imágenes, que no siempre puede reducirse a conceptos resumidos, sugiere, en lugar de conceptualizar, un modo de concebir. Sin embargo, la siguiente observación es fundamental:

African languages became deterritorialized, thus contributing to creolization in the West. This is the most completely known confrontation between the powers of the written word and the impulses of orality. The only written thing on slave ships was the account book listing the exchange value of slaves. Within the ship’s space the cry of those deported was stifled, as it would be in the realm of the Plantations. This confrontation still reverberates to this day. (Glissant 5)

Es la confrontación reverberante entre texto y cuerpo, más que uno u otro, lo que permite comprender y responder a la opresión colonial. La poesía es un medio que puede movilizar tanto la escritura como el sonido, al impugnar la deshumanización del libro de cuentas mientras libera los gritos ahogados o al crear silencios en los que llama la atención del lector hacia ellos.

La afirmación de Hejinian de que la poesía es una zona fronteriza que está “addressed to foreignness” se hace eco de la doble cara de la muy citada declaración de Walter Benjamin: “There is no document of civilization which is not at the same time a document of barbarism” (248). Para Michael Leong, esto hace que lo que él denomina poesía “documental”, o aquello que utiliza textos existentes, sea un medio importante para reelaborar la memoria cultural (84). Los documentos marcan tanto el espacio como la historia; los documentos a ambos lados de una frontera pueden estar en diferentes idiomas; un idioma colonial traspasa sus fronteras ya que trae la “civilización” y representa atrocidades. El compromiso de la poesía documental con los materiales históricos es crucial, pero también abre a un lenguaje un encuentro consigo mismo que se ve acentuado por contextos multilingües que pueden no necesariamente estar en primer plano en un texto macaránico. Relevante tanto para Hejinian como para Adorno es el *Holocaust* de Reznikoff, que se basa en transcripciones de los juicios de los nazis, como en este extracto de “Research”:

We are the civilized
 Aryans
 and do not always kill those condemned to death
 merely because they are Jews
 as the less civilized might:
 we use them to benefit science
 like rats or mice:
 (Reznikoff 9)

Cussen, al comentar estas líneas, advierte: “Aquí se produce un choque entre la crudeza de estas declaraciones y su traspaso al formato de un libro y la disposición gráfica de un poema”. Esto es obviamente cierto, y el impacto se ve acentuado por la técnica de verso libre a través de la cual cada verso opera como un socavamiento irónico del último. Los efectos son tanto tonales como visuales, como en la construcción pasiva de “los condenados a muerte”, con su alejamiento de la culpabilidad. Sin embargo, estos efectos también están mediados por los procesos de traducción que dan forma al material de origen. Los Juicios de Nuremberg en 1945-6 fueron un ejercicio temprano de traducción simultánea, y al escribir sobre el juicio de Eichmann de 1961, Hannah Arendt comenta que todos los extranjeros tenían que seguir los procedimientos, en hebreo, a través de interpretación simultánea, “which is excellent in French, bearable in English, and sheer comedy –frequently incomprehensible– in German”. Estos ensayos fueron inmensos proyectos de interpretación y traducción, y las reescrituras cuidadosamente medidas de Reznikoff son una capa adicional de traducción. El texto se deriva de informes traducidos y los relatos en primera persona con frecuencia se cambian a tercera persona. En los

versos citados anteriormente, el uso de la primera persona en plural crea un impacto adicional en inglés, ya que la posición ocupada por el hablante nazi se convierte en un “nosotros” inclusivo que involucra al lector estadounidense de la década de 1970 en la espantosa comparación del pueblo judío con los animales de laboratorio. Es el trabajo de traducción, así como el reencuadre textual, que permite a Reznikoff hacer que el poema sea a la vez extraño e incómodamente cercano.

De la obra de Reznikoff es *Testimony: the United States, 1885-1915: Recitative* que ha tenido la influencia de mayor alcance en la poesía conceptual posterior. Aquí, las fuentes del texto hallado fueron registros judiciales históricos en inglés, pero aún son informados por un contexto multilingüe. Ian Davidson ha explorado la forma en que Reznikoff habitó el inglés como uno de varios idiomas posibles, habiendo crecido con padres rusos que hablaban yiddish. Basándose en *Monolingualism of the Other* de Derrida, Davidson muestra cómo Reznikoff usó el inglés como un idioma que “no era el suyo” para revelar sus estructuras de poder, y también para crear distancia con ellas, observando cómo *Testimony* se enfoca en “the way recent immigrants, often from non-English-speaking countries, are physically abused and killed by those with power over them” (Davidson 362). Como texto fundamental de la escritura conceptual, *Testimony* se preocupa por el exterior del inglés que muestra las operaciones de poder dentro de él. Su poética también es traducible a otros idiomas, como ha demostrado Abigail Lang al discutir su influencia en la poesía francesa. Para Emmanuel Hocquard, a quien Lang cita, se trata de una obra que opone la literatura con la literalidad, abriendo distancia y extrañeza en el uso del texto apropiado: “Au travers de la répétition, dans cet écart, cette distance qui est la théâtre même de la mimesis, on voit soudain autre chose dans le modèle qui perd dès lors toute valeur d’original, d’origine. Ce sont les mêmes mots, les mêmes phrases et pourtant ce ne sont pas les mêmes énoncés”. [A través de la repetición, en esta brecha, esta distancia que es el teatro mismo de la mimesis, de repente vemos algo más en el modelo, que luego pierde todo valor de original, de origen. Son las mismas palabras, las mismas oraciones y, sin embargo, no son las mismas declaraciones.] (Lang 77). Si bien el enfoque de Hocquard está en el texto escrito y en una experiencia de lectura del mismo, su poder del testimonio también proviene de que es un “recitative”, un texto derivado de un discurso arreglado para una interpretación musical. Su origen es el habla, y está dispuesto para el oído en un contexto musical, como al comienzo de la sección titulada “Property”, donde el ritmo alterno de los versos revela la relación de poder coercitivo; “They” son colocados sonoramente en primer plano mientras que “he” está disminuido, y los versos cortos enfatizan su debilidad física:

They held the light very close to him,
but he could not see.

They asked him to sign the paper,

and someone put a pencil in his hand
to make his mark.

He could not take hold of it –
even feel it.

(Reznikoff 24-25)

De cada viñeta fragmentaria, poco se sugiere sobre el contexto, aunque aquí implica una relación irónica con el título. ¿Qué propiedad “they” quieren que le ceda esta persona que ya no está en posesión ni siquiera de su propio cuerpo y sentidos, ni de su propio nombre? El poder del “paper” legal sobre la fragilidad del cuerpo es distinto y dramatizado. El poema hace un juego de adoptar el tono distante y burocrático del proceso judicial, pero también está lleno de canciones que lloran la violencia y la brutalidad ejercida sobre los cuerpos individuales. Es un encuentro con los efectos de la desigualdad tal como se viven en el lenguaje, sin embargo, es la capacidad de Reznikoff para mantenerse fuera del inglés lo que hace audibles a dichos efectos en su escritura.

En la poesía conceptual, se ha prestado mucha atención al proceso de escritura, al borrado, copia y distribución del texto. La circulación masiva de textos en inglés ha hecho que el idioma inglés sea central para ciertos modos de escritura conceptual, como lo describen Place y Fitterman:

Pure conceptualism negates the need for reading in the traditional textual sense—one does not need to ‘read’ the work as much as think about the idea of the work. In this sense, pure conceptualism’s readymade properties capitulate to and mirror the easy consumption/generation of text and the devaluation of reading in the larger culture. (Place and Fitterman 27)

Sin embargo, la supuesta negación de la lectura es también una negación de la distancia que describe Hocquard, que es el efecto del desplazamiento sobre el lenguaje, experimentado en su caso a través de la intensidad de la lectura en una segunda lengua, que es, en efecto, la traducción. También es la negación de formas de lenguaje menos “consumibles”. En los procedimientos que ponen en primer plano el concepto sobre el texto resultante, se borra el sonido de extrañeza. En la lectura silenciosa de un texto, se activa el oído interno, pero en un texto que no está destinado a ser leído, como Goldsmith ha sugerido en relación con sus propias obras, incluso esta voz interna se silencia. Sin embargo, aunque ha negado la necesidad de lectores de sus obras, afirmando en cambio que tiene un “thinkership” (que no necesariamente necesita haber leído toda la obra), fue, irónicamente, el dramático fracaso de una lectura en vivo lo que terminó este capítulo de escritura conceptual. La larga polémica suscitada en 2015 por su lectura del informe de la autopsia de Michael Brown, un joven negro asesinado por la policía, marcó el fin de la poesía conceptual como él la había definido, como un conjunto de procedimientos predicados en la escritura y en su rápida circulación. La “asimilación”

de un texto escaneado rápidamente supone una similitud, una conformidad forzada o una incorporación biológica, mientras que la “apropiación” se apropia de él, y ambos términos tienen resonancias inquietantes. Una lectura en vivo, por el contrario, es un encuentro impredecible en el que entran en juego múltiples elementos, incluido el sonido, la presencia materializada y el encuentro con otros. Importa quién está hablando y de dónde; las zonas fronterizas de la poesía se vuelven audibles.

Una poética “bárbara” es aquella que se hace ajena a la violencia estatal a través de la sonorización del lenguaje, y especialmente de los lenguajes de aquellos que el Estado intenta excluir. Para Glissant, el sonido sugiere una relación que no requiere la conformidad visual de la mismidad: “In Relation analytic thought is led to construct unities whose interdependent variances jointly piece together the interactive totality. These unities are not models but revealing échos-monde. Thought makes music” (Glissant 93). Si bien el estado está unido por modelos de unidad, la relación interactiva que describe depende de la complejidad y varianza de una onda sonora más que de la asimilación de conceptos, y la música pensante de la poesía es un modo en el que esto puede suceder. El conceptualismo, reformulado por Leong como poesía “documental” (34-70), no está reñido con la sonorización o la materialización. Los documentos son parte del mismo mundo material que los cuerpos, y los procedimientos pueden estar materializados, acciones generativas. En la parte restante de este artículo se considerará la obra de tres poetas para quienes el sonido del multilingüismo se alía con aproximaciones conceptuales.

La poeta estadounidense Harryette Mullen creció en Fort Worth, Texas, y describe escuchar español tan pronto como salió de su vecindario. En una entrevista de la década de 1990 con Calvin Bedient, Mullen explica la conexión en su trabajo entre raza y multilingüismo:

One of my elementary school teachers when I was still in a little segregated black school was a man from Panama, who was a native Spanish speaker, bilingual, so I identified Spanish also with black people as well as Mexican Americans. The Spanish is there partly because I think it's a beautiful language and partly because I associate it with people who were a part of my life. I use it in a political way, because I think we should all have more than one language. People in Africa routinely speak three or more languages.

[M]y text is deliberately a multi-voiced text, a text that tries to express the actual diversity of my own experience living here, exposed to different cultures. ‘Mongrel’ comes from ‘among’. Among others. We are among; we are not alone. We are all mongrels. (652)

Esta sensación de estar entre otros resuena en el largo poema, *Muse and Drudge*, de Mullen de 1995, que es densamente físico en sus juegos de palabras y performativo en sus citas de letras de canciones. La cita de la canción es una forma de uso “documental” que referencia y reutiliza el texto, pero también opera en el oído, como

siempre lo ha hecho la poesía y, lo que es más importante, como las palabras a menudo no atribuidas de los cantantes negros han circulado a través del blues. Reconocer estos múltiples canales es importante, como observa Shockley: “Mullen’s experimentation is sometimes portrayed as indebted to Stein, Oulipo, and Language poetry in ways that downplay or distort important legacies of African American innovation upon which she draws.” Reproducir con sonido le permite a Mullen explorar los sonidos de diferentes idiomas a medida que conviven en la página, por ejemplo, con una primera estrofa en español, antes de continuar en inglés: “mulatos en el mole / me gusto mi posole / hijita del pueblo moreno / ya baila la conquista” (67). El español no está en cursiva, pero ingresa al poema sin marcar, para coexistir con el inglés. La comida es el punto de conexión entre las personas que habitan el mismo espacio, por lo que este es el vocabulario que viaja en el poema. “La conquista” es una hibridación de formas rituales tradicionales para contar la historia de la colonización violenta: el uso del español no es una expresión de la identidad “propia” de Mullen, un sonido de lo que significa estar entre múltiples voces. Estas incluyen referencias a la letra de “Baby Won’t You Please Come Home”, una canción de blues que Bessie Smith hizo famosa por primera vez, pero también interpretada por Billie Holiday y Ella Fitzgerald, entre otros. Para Mullen, la circulación de la letra se convierte en un paralelo a la articulación de múltiples identidades en el poema: “yes I’ve tried in vain / never no more to call your name / and in spite of all reminders / misremembered who I am” (67). El método alusivo de Mullen trabaja contra cualquier identidad monolítica, un medio de situar el encuentro a través del empuje de registros en un “estado de flujo”. Si bien Mullen se basa en una tradición de vanguardia europea, esta obra interactúa con modos performativos de música y lenguaje hablado que lo reubican dentro de un contexto no europeo de experimentación negra.

La colección de Mullen de 2002, *Sleeping With the Dictionary*, influenciada por las técnicas de Oulipo, está más obviamente relacionada con la escritura conceptual. Si bien las preocupaciones de este último libro pueden parecer más congruentes con los intereses de una vanguardia principalmente blanca, debe leerse en relación con su trabajo anterior y su resonancia en espacios públicos multilingües. También debe leerse en voz alta, en parte por el humor disruptivo de sus versiones de Shakespeare, que desestabilizan la noción del inglés como un solo idioma coherente al usar variantes de la técnica de Oulipo N + 7 para sustituir sustantivos del diccionario. “Bilingual Instructions”, antologizado en Dworkin y Goldsmith’s *Against Expression*, debe leerse en voz alta por un motivo diferente, que es por la forma en que comenta la política del lenguaje en el espacio público invitando a la participación del lector. Aunque aparentemente se construye a partir del texto hallado, se construye con una elegancia retórica formal en dos listas de tres. En la primera parte, leemos que los californianos “say No” al bilingüismo en las escuelas o en las papeletas de votación, pero “Yes” al español en los “curbside

waste receptacles”, un circunloquio eufemístico que realza la mordaz ironía del poema. En la segunda parte, se dan tres instrucciones en español con su traducción al inglés a continuación: “*Coloque el recipiente con las flechas hacia la calle [...] No ruende el recipiente con la tapa abierta [...] Recortes de jardín solamente*” (Mullen 10) . Escribiendo en Gales, un país oficialmente bilingüe, encuentro este poema a través de una política diaria completamente diferente de espacio compartido y traducción, una donde los idiomas están a menudo en tensión, pero ninguno está relegado, como aquí, al desperdicio o su eliminación. Uno puede ver de un vistazo cómo el poema comenta sobre el estado del español en relación con formas particulares de trabajo, pero leerlo en voz alta es lo que revela la apreciación de Mullen de vivir junto al idioma y escucharlo. Como siempre en su obra, el uso del sonido está finamente modulado, no solo a través de los patrones de asonancia y aliteración que le dan al texto su musicalidad, sino también a través del efecto que tiene el español junto al inglés, que corresponde a registros latinos acentuados en inglés que históricamente se deriva de las clases dominantes de habla latina y francófona. El final, “Yard clippings only” (tres palabras en inglés de derivación germánica realista), es plano y lleno de bathos, en una inversión de las relaciones lingüísticas de poder. Para cualquiera que no esté acostumbrado al cambio de códigos, los idiomas alternos del poema son un desafío físico, que probablemente causará un tropiezo. Este es un poema que se anuncia como un texto en inglés, pero para leerlo, el lector anglófono debe habitar físicamente el ritmo y el sonido del español, convirtiéndose así en “bárbaro” de las formas complacientes de racismo en su intersección con las estructuras de clase.

Las citas multilingües posicionan al lector en diferentes momentos y en diferentes idiomas. La poeta canadiense M. NourbeSe Philip, nacida en Tobago, refleja el sentido de Glissant de las relaciones archipelágicas del Caribe en *Zong!*, que recuerda a los muertos de una infame masacre en el mar. Aquí, el texto citado es un documento legal en inglés, que se descompone para soltar los múltiples sonidos de los idiomas que se habrían hablado en el barco de esclavos desde el que fueron arrojados por la borda 150 africanos asesinados en un intento fraudulento de reclamar una indemnización. Leong comenta que “rather than treating death as a personal, subjective point of concern –the lyric tradition is rife with such poems– late conceptual poetry employs extreme citation to engage with historically specific, and often wrongful, deaths within the political public sphere” (143). *Zong!* se convierte en un lamento colectivo, que excede no solo la subjetividad personal sino también los límites de cualquier idioma. En su comentario sobre el texto, Philip describe su proceso de cortar y procesar el lenguaje (191-194). Dice que es posible encontrar un universo en el alfabeto, pero su proyecto no es tanto hacer un todo con fragmentos, como hacer fragmentos de un todo, resistirse a la afirmación del documento legal de contar toda la historia y resistirse al poder del inglés para mediar en la historia. Al destruir el idioma inglés, lanza sus sonorizaciones que, en algunos lugares, se reforman en los múltiples idiomas que se escuchan a bordo del *Zong*.

Es una obra que plantea problemas muy concretos al lector a través de su invitación a un espacio plurilingüe encontrado a través del inglés, el idioma a través del cual se planificó el delito y en el que se buscó la justificación legal. Puede considerarse a la luz de la demanda de Glissant por el derecho a la opacidad (191), ya que el poema no ofrece una experiencia voyeurista de la atrocidad, rechazando la representación. El aspecto visual atrae al lector al interior del texto fragmentado, palabras y frases espaciadas a lo largo de la página de tal manera que se resiste la lectura lineal, ya que el ojo se mueve vertical y horizontalmente a través de asociaciones parpadeantes e inestables. Los patrones de sonido y la homofonía a través de los idiomas crean una estructura que Philip ha descrito como “una no-narrativa contrapuntada en fuga” (207), en el que los hilos temáticos están abiertos a múltiples interpretaciones.

	<i>le sang le</i>	<i>sing le song</i>	
<i>le son el</i>		<i>son oh god no</i>	<i>hug</i>

(Philip 75)

El juego de palabras con “sang” como la palabra francesa para sangre y el tiempo pasado de “sing” es uno que se repite en varias ocasiones, descomponiéndose en “el son” en español. Aquí, el sonido de “song” se refracta a través de las frases posteriores “are gone done” y “dogs hide the gods”. “Song” aparece más de 30 veces en el poema, y en otras partes del texto esta repetición provoca riffs homofónicos que conectan fragmentos de lenguaje con notación solfeo, por ejemplo “so la / fa so” (107). Si bien los idiomas europeos pueden ser etimológicamente descifrables a través de raíces latinas en inglés, los fragmentos de idiomas africanos son más resistentes para el lector que no los conoce. El glosario brinda traducciones de varias palabras yoruba, incluyendo *iyá* para “madre”; *iyà* para “sufrimiento, tribulación”; *omo* para “niño” y *omi* para “agua”; esta cadena de referencias al dolor, el agua y el parentesco roto resuena a través del sonido y de la repetición ritual. La densidad del sonido, que hace que la lectura en voz alta del texto sea tan incierta como la interpretación legible, es fundamental para las formas de encuentro que articula.

Si bien el proceso de escritura está influenciado en parte por el trasfondo legal analítico de Philip, esto es más que una deconstrucción de un texto legal para revelar sus implicancias humanas; su actuación en la página y en la voz lo ubica a través del cuerpo. Mandy Bloomfield describe cómo “exploited African bodies constitute a material foundation of imperialist modernity and their traces are palpable within its documents,

even if only as the unwritten underside of the text” (183). Al llamar la atención sobre los lenguajes vividos del barco y la conexión física entre el texto y el cuerpo destruidos, esto es, como observa Bloomfield, una reconstrucción de una historia oceánica que a menudo se ha representado como un espacio en blanco. El poema de Philip, a través de sus vocablos entrecortados, deja aflorar lo no escrito. El Océano Atlántico surge como un espacio en el que el inglés no solo está difractado multilingüe, sino que también está cargado de las implicancias asesinas del capitalismo. El multilingüismo puede darse por sentado como una condición normal de estar en el mundo, pero también es un medio de visibilizar las presiones que existen en la unión de lenguas dentro de un espacio que se comparte en términos violentamente desiguales.

Este texto escrito es una partitura no solo para la navegación del lector en la página, sino también para las actuaciones de Philip, que ponen en primer plano los aspectos rituales de la canción como un medio para hablar y escuchar las presencias reverberantes de los muertos. Philip lee con fuerza la secuencia inicial de “Zongs” o “songs”, como obras solas de 2010, y el texto ha reunido muchas interpretaciones nuevas junto con su constante aclamación de la crítica durante la última década. Una actuación colaborativa en línea, *Zong! Global 2020*, hace uso de Zoom para crear un espacio ritual virtual con un grupo de oradores leyendo simultáneamente. El texto ha acumulado nuevas resonancias a través de Black Lives Matter y de las muertes en el Mediterráneo, por lo que esta posterior interpretación colectiva de *Zong!* tiene varias capas: leemos u oímos lo que flota en la superficie, pero el poema también contiene profundidades ilegibles. Los idiomas aquí son ilimitados, habitando una a otro en el punto del horror y la pérdida. Contienen la experiencia humana, en el canto de la sangre o el grito por una madre, que es compartida y única. *Zong!* puede entenderse como un proyecto conceptual, pero como señala Shockley, esto disminuye el sentido en el que está profundamente en sintonía con el espacio ritual de las culturas africanas. La meditación de Philip sobre el poema, “Wor(l)ds Interrupted”, se interrumpe formalmente mediante el uso de saltos de línea en prosa y la vitalidad lingüística de ““a talking back anywhichway byany means necessary”. En este ensayo, Philip comenta sobre los antecedentes de la música y la escritura en el Caribe: “enslaved africans did not have to prove their personhood through music indeed europeans often dismissed their music as noise proof of their subhuman qualities it was in language and through language that they would have to prove *english is my mother tongue/is my father tongue*⁴ if they could control the language speak it write it”. En el momento en que el inglés se descompone en otros idiomas, la música se convierte en una posibilidad a través de las formas rituales que se conservan a través de la diáspora africana. El rendimiento de Zoom grabado ahora hace que este aspecto del texto sea completamente audible en cualquier parte del mundo; los hablantes se leen entre sí y el

4. La frase en cursiva aquí viene de *She Tries Her Tongue* de Philip (26).

espacio virtual desmaterializado se convierte en un canal para las voces ancestrales de la práctica ritual. En este momento de encuentro entre historia y tecnología, el poema multilingüe es un imperativo para escuchar no solo a los muertos, sino a un futuro que se encuentra más allá del dominio del inglés.

Una historia diferente surge en la frontera armada de *DMZ Colony* de Don Mee Choi, que toma su nombre de la Zona Desmilitarizada que separa Corea del Norte y Corea del Sur. Esta línea divisoria política, parte integral de la política estadounidense, aunque geográficamente alejada de ella, se refleja en la forma fracturada del libro, del cual *Dictée* de Theresa Hak Kyung Cha es un precursor significativo. Visto en este contexto, la problematización del idioma no es solo un problema para el hablante de coreano en los Estados Unidos, sino que también se carga con la historia anterior de la ocupación japonesa, en la que se suprimió el idioma coreano. La familia de Choi huyó de Corea del Sur desesperada por la dictadura militar respaldada por Estados Unidos bajo la cual ella había crecido, y Choi se mudó a los Estados Unidos para obtener títulos en arte. Su experiencia como artista y traductora es clave para un enfoque en el que la palabra y la imagen a menudo se mantienen en la cúspide de la significación. *DMZ Colony* explora las circunstancias de la salida de Corea del Sur y su posterior regreso a Seúl, su forma comprometida no solo con la extrañeza que produce la experiencia migratoria de estar entre estados, sino también una extrañeza específica y deliberada hacia formas de represión estatal que construyen la nacionalidad, y que unen a Estados Unidos y Corea del Sur. Su folleto *Translation is a mode = translation is an anti-neocolonial mode* se basa en el uso de espejos de Ingmar Bergman para describir la traducción como una zona de duplicación y reflejo. Si bien este es en muchos aspectos un trabajo conceptual, Choi, como las otras dos poetisas que se han discutido, pone en primer plano el carácter físico de una experiencia de lectura, colocando al lector en la posición de la traductora.

Las entrevistas con sobrevivientes de la violencia estatal forman un elemento central de la poética documental de Choi, pero en lugar de ofrecer evidencia “objetiva” en un modo legal, llaman la atención sobre procesos parciales de comprensión y la complejidad del lenguaje codificado. Los recuerdos de Ahn Hak-sop, un preso político de 1953 a 1995, se relatan en fragmentos, separados por puntos suspensivos. La nota introductoria explica que la entrevista fue grabada, pero que la poeta también escribió en su cuaderno. Esa nota usa una tipografía gruesa en negrita para separar la transcripción y traducción de las palabras del Sr. Ahn de la propia interpretación, comentario y eco de Choi. El efecto de los espacios en el discurso es tanto sugerir el discurso vacilante de un sobreviviente anciano como poner en primer plano el proceso de escuchar y grabar en un contexto físico localizado. Hay un recuerdo detallado de las brutalidades, pero también un espacio para apartarse de lo que no se puede representar completamente en

el lenguaje: "... I won't say what they did to me... I'll leave it up to your imagination..." [puntos suspensivos en original] Choi regresa a Corea del Sur "in the guise of a translator, which is to say, I returned as a foreigner" (18), pero, según el relato del Sr. Ahn, la Corea dividida es un país ajeno a sí mismo. Describe su resistencia a aprender inglés como una resistencia a la ocupación estadounidense a partir de la década de 1940 y, sin embargo, este es el idioma en el que aparece su relato. El tratamiento que Choi da al texto revela un proceso en el que el idioma coreano se mantiene como un lugar de resistencia. El Sr. Ahn relata que una de las razones por las que los presos pueden ser golpeados es la sospecha de que pueden estar comunicándose entre ellos, los guardias exigen: "What's that signal?... What's that code?" (24) El "impossibly coded", se convierte, en la notación visual de la traductora, en un "anti-neocolonial code" de signos indeterminados que no se asentarán en una lengua u otra (25). En "Ahn Hak-sop # 3", una transliteración de la palabra coreana para "terror", el "messy handwriting" de la traductora, el rastro de su escucha materializada, la lleva a las iniciales de las que deriva "Toward Global Humanity" en inglés. (29). A esto le sigue en "# 4" un breve texto que describe a un teniente del ejército que, a pesar de la tortura, "refused to change his political view" (30). La presión sobre el cuerpo se produce onomatopéyicamente a través de una reelaboración de las palabras "convert", "change" y "view" en grupos de consonantes como un poema visual / sonoro que sugiere palabras chisporroteadas o ahogo:

water torture

???

C N C

N V H

V R N

R T G

T ? ?

C H V

H N W

N G ?

G ?

(31)

Tras una descripción más detallada de la tortura, el texto cambia de la fuente en negrita utilizada para Ahn Hak-sop a la fuente utilizada para el comentario de la traductora: "then I heard the vowels from my own mouth" (32). ¿De quién es esta boca? Las vocales que siguen, todavía derivadas de las mismas tres palabras, sugieren tanto el llanto del preso despertado de la inconsciencia como la respuesta afectiva de la traductora, pero quedan fuera del lenguaje de ambos. La posición de Choi como "una hija de

la neocolonia” es una que ella contrarresta a través de una articulación de la extrañeza del estado militarizado: “The language of capture, torture, and massacre is difficult to decipher. It’s practically a foreign language. What a nightmare! But as a foreigner myself, I am able to detect the slightest flicker of palpitations and pain. Difficult syntax!” (43).

Las notas de Choi sobre el texto afirman el papel específico de la poesía, a pesar del escepticismo sobre su eficacia: “Even though his friends hoped that I would write an article about Mr Ahn for prominent newspapers, I believe poetry is more effective as a language of resistance. Poetry can defy erasure” (132). Lo que no se borra aquí es la fuerza de la poesía para exponer la extrañeza bárbara de la opresión estatal, y la traducción puede ser un “modo anti-neocolonial” solo entrando en su fricción. La poesía de Choi no describe el sufrimiento, colocándolo a una distancia contenida del lector, sino que utiliza la traducción para representar las complejas relaciones de la frontera.

La poesía como “resistencia” puede entenderse en términos de su ruido más que de su transmisión de información, como he argumentado anteriormente en relación con la obra de Greg Hainge (Skoulding 46). Él define el ruido como la resistencia dentro de un sistema, una relación como la resistencia en un circuito eléctrico (Hainge 17). En una línea relacionada, el comentario de Cole Swensen sobre el ruido muestra cómo esta perspectiva se relaciona con la frontera y la poética de la frontera descrita por Hejinian:

If poetry can be an ‘effective part of civic life’ and ‘bring the news in a way that no other form can,’ then ‘its ability to do so must be bound up with poeticity (defined here as the poetic function in Jakobson’s sense – putting the focus on the message for its own sake – along with figurative language, image, ambiguity, and juxtaposition). This amounts to bringing language as art into the heart of the language of information. This tension alone accomplishes something by positing an incommensurability at the centre of the work, an irritant that demands attention and refuses complacency. (Swensen 55)

Es decir, el poema bárbaro es uno que tiene fronteras en su centro: la tensión entre el arte y la información es habilitadora crítica, porque crea un espacio y un papel para la poesía, así como una fricción dentro de ella. La declaración matizada de Swensen hace uso de Jakobson para evitar enfrentar el texto “no creativo” con la expresividad lírica. Más bien, la función poética es lo que nos hace ver el lenguaje, en lugar de ver a través de él, y este es a menudo literalmente el caso en la obra de Choi.

El trabajo de Choi es sorprendente por el espectro de diferentes aproximaciones que ella aporta a esta dinámica, y amplía las definiciones de la poética documental y conceptual. “The Orphans” parece, a primera vista, una poesía textual de un testimonio, acompañada de textos infantiles escritos a mano en coreano. El pasaje introductorio informa al lector: “I decided to translate the stories of eight girls who survived the Sancheong-Hamyang massacre”, y los relatos de esta atrocidad de 1951 tienen la crudeza

de Reznikoff: “They set fire to our house. It burned fast because the roof was made of straw. The soldiers herded us into a ravine and shot us” (53). Al leer más de cerca, surgen patrones de sueños: “Months later I saw Mommy and my sister in a dream. Water. I couldn’t stop the water.” Este cambio de registro, junto con una serie de referencias a la Vía Láctea, crea un trasfondo en el texto y revela sus medios de construcción. Las historias, si bien se basan en la investigación de Ahn Kim y los testimonios orales transcritos de los sobrevivientes, son “poetry of the unconscious” (126), en la que el material documental ha sido procesado, afirma Choi, a través del inconsciente colectivo del lenguaje:

My decision to translate the girls’ stories wasn’t entirely mine alone. It can take billions of years for light to reach us through the galaxies, which is to say, History is ever arriving. So it’s most likely that the decision, seemingly all mine, was already made years ago by someone else, which is to say, language –that is to say, translation– already always arises from collective consciousness. Be factual, you say? As I mentioned, foreigners simply know. (49)

Las páginas escritas a mano, escritas por la propia Choi, llaman la atención sobre la función poética, pero también sobre la expectativa de autenticidad inmediata que impugnan. Al igual que los poemas de testimonio de Reznikoff, están moldeados por los efectos conscientes e inconscientes del lenguaje, que habitan a ambos lados de la frontera entre la información y la poesía. Los extranjeros que “simplemente saben” son aquellos que son capaces de crear la distancia necesaria para replicar desde las galaxias contra el lenguaje cerrado y mentiroso del estado.

La apertura del inglés a otros idiomas en el texto crea un espacio en el que el significado semántico no puede ser contenido, y donde la fuerza de lo desconocido lo resiste como sonido o como ruido visual. Los poemas de los que he hablado están estratégicamente dirigidos a la extrañeza del inglés, haciéndolo extranjero para revelar las bárbaras estructuras de poder. Las técnicas procesales equilibran el control del autor con otras posibilidades de agencia en la materialidad de la señalización en el espacio público, el texto legal o la transcripción de la entrevista; estos también se convierten en puntos en los que múltiples voces y perspectivas fluyen a través del canto, el ritual o las voces de los muertos. A partir de una serie de innovaciones que van más allá de la escritura conceptual anglófona, esta es una poesía en la que cuerpos y textos se conciben entre sí, resistiendo la apropiación extractivista o colonizadora. Es una poesía que invita a una apertura recíproca por parte del lector para encontrar la extrañeza del inglés y la cercanía de otros idiomas como intrínsecos al poema, que a su vez es un “thinking music” a través del cual otros mundos pueden hacerse audibles.

Bibliografía citada

- Adorno, Theodor W. *Prisms*. Traducido por Samuel and Shierry Weber. MIT Press, Cambridge MA, 1983.
- Arendt, Hannah, "Eichmann in Jerusalem." *The New Yorker*, 8 febrero 1963.
- Bedient, Calvin y Haryette Mullen. "The Solo Mysterioso Blues: An Interview with Haryette Mullen." *Callaloo*, 19.3, 1996, pp. 651-669.
- Benjamin, Walter. *Illuminations*. Traducido por Harry Zorn. Random House, London, 1999.
- Bernstein, Charles. "Wreading Experiments." <http://writing.upenn.edu/bernstein/wreading-experiments.html>
- Bloomfield, Mandy. *Archaeopoetics: Word, Image, History*. University of Alabama Press, Tuscaloosa, 2016.
- Davidson, Ian. "The Languages of Charles Reznikoff." *Journal of American Studies*, 45.2, 2011, pp. 355-369.
- Cha, Theresa Hak Kyung. *Dictée*. University of California Press, Berkeley, 1982.
- Choi, Don Mee. *DMZ Colony*. Wave Books, Seattle, 2020.
- *Translation is a Mode = Translation is an Anti-Neocolonial Mode*. Ugly Duckling Presse, New York, 2020.
- Cussen, Felipe. "Escritura conceptual y catástrofe." *Taller de Letras*, 64, 2019, pp. 61-75.
- Derrida, Jacques. *Monolingualism of the Other; or, The Prosthesis of Origin*. Trad. Patrick Mensah. Stanford University Press, Stanford, 1998.
- Dworkin, Craig y Kenneth Goldsmith. *Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing*. Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 2011.
- Glissant, Édouard. *Poetics of Relation*. Traducido por Betsy Wing. University of Michigan Press, Ann Arbor, 1997.
- Goldsmith, Kenneth. *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*. Columbia University Press, New York, 2011.
- . "Conceptual Poetics." <https://www.poetryfoundation.org/harriet-books/2008/06/conceptual-poetics-kenneth-goldsmith>
- Hainge, Greg. *Noise Matters: Towards an Ontology of Noise*. Bloomsbury, London, 2013.
- Hejinian, Lyn. *The Language of Enquiry*. University of California Press, Berkeley, 2001.

- Lang, Abigail. *La conversation transatlantique: Les échanges franco-américains en poésie depuis 1968*. Les presses de réel, Dijon, 2021.
- Leong, Michael. *Contested Records: The Turn to Documents in Contemporary North American Poetry*. University of Iowa Press, Iowa, 2020.
- Mayer, Bernadette. "List of Journal Ideas." http://www.writing.upenn.edu/library/Mayer-Bernadette_Experiments.html
- Mignolo, Walter D. "Who Speaks for the 'Human' in Human Rights?" *Hispanic Issues Online*, 5.1, 2009, pp. 7-24.
- Mullen, Harryette, *Muse and Drudge*. Singing Horse Press, Philadelphia, 1995.
 ---. *Sleeping with the Dictionary*. California University Press, Berkeley, 2002.
- Philip, M. NourbeSe. *Zong!* Wesleyan University Press, Middletown, 2011.
 ---. *She Tries Her Tongue, Her Silence Softly Breaks*. Wesleyan University Press, Middletown, 2015.
 ---. *Zong! Global 2020* <https://fb.watch/8iVLMOeM7T/>
 ---. "Wor(l)ds Interrupted." <https://jacket2.org/article/worlds-interrupted>
- Place, Vanessa y Robert Fitterman. *Notes on Conceptualisms*. Ugly Duckling Presse, New York, 2009.
- Reznikoff, Charles. *Holocaust*. Black Sparrow, Boston, 2007.
 ---. *Testimony: the United States, 1885-1915: Recitative*. Black Sparrow, Boston, 2015.
- Rothenberg, Jerome y Pierre Joris, eds. *Poems for the Millennium, vol 1*. University of California Press, Berkeley, 1995.
 ---. *Poems for the Millennium, vol 2*. University of California Press, Berkeley, 1998.
- Shockley, Evie. "Is 'Zong!' conceptual poetry? Yes, it isn't." <https://jacket2.org/article/zong-conceptual-poetry-yes-it-isn't>
- Skoulding, Zoë. *Poetry and Listening: The Noise of Lyric*. Liverpool University Press, Liverpool, 2020.
- Swensen, Cole. *Noise That Stays Noise: Essays*. University of Michigan Press, Ann Arbor, 2011.