

Notas sobre la pandemia I

Ana Porrúa
Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad Nacional de Mar del Plata
porruana@gmail.com

La historia insiste una y otra vez en la ambivalencia de esos momentos cuando el sujeto (occidental) registra la intensidad de la sobrecarga acústica o el alboroto de voces. La historia registra esos momentos de sobresalto para someterlos inmediatamente a la sintonización del mensaje depurado y puesto a circular por una red diagramada de instancias auriculares. En el circuito, la oreja queda subordinada a la gravedad de la voz del Otro, esa VOX que desciende, por el altavoz religioso, militar o estatal, desde el infinito de la ley hasta la orejuda escena de la obediencia, la instancia de la escucha purificada en el lugar “debido” que al sujeto le asigna la interpelación, el llamado, cuando se recibe el mensaje sin mayor interferencia, ya sea como canto religioso o marcha militar.

Julio Ramos, “Descarga acústica”

La pandemia de covid19 ya transcurría cuando comenzamos a producir el número 10 de *El jardín de los poetas*, mientras recibíamos y mandábamos a evaluar los artículos, mientras editábamos, y continúa ahora que la revista se publica, con noticias de avance exponencial en América Latina. Mentiríamos si no dijésemos que nos preguntamos, en varias oportunidades ¿para qué leer poesía?, y que también esbozamos el interrogante sobre las transformaciones que podrían o deberían darse en los modos de leer y escribir. Porque constatamos que la pandemia afecta nuestro trabajo, ese que ahora lleva lo público al ámbito de lo privado y lo privado al de lo público a partir de las clases virtuales. Esa superposición, esa indistinción y a la vez la conciencia de que hay un tiempo detenido (el del aislamiento, la cuarentena) que se instala a contrapelo de los de la

productividad forman parte de este presente y por el momento continuarían un curso que no sabemos cuál es.

Decidimos, entonces, dedicarle la nota editorial porque somos parte de esta experiencia y porque en el proceso saltó e insistió la idea de que el poema es un dispositivo potente de percepción. Más allá de todas las versiones históricas de lo que puede la poesía, la certeza que nos seguía asistiendo era que la pandemia traía algo de la visibilidad y la escucha para ponerlo en suspenso: una hiancia entre lo que se ve y nuestro ojo, una mutación de la mirada e incluso, sus puntos ciegos y también, por qué no, la ceguera. Un punto de vista enajenado y por otra parte, un punto de escucha inusual, nuevos ruidos, sonidos y también instancias de sordera.

El aislamiento nos transforma en espectadores, en un punto obligadamente fijo que mira “el exterior”, por lo general desde las pantallas. En este sentido, la pandemia fue primero una experiencia visible. El ojo tiene ya almacenadas algunas imágenes que puntúan fuertemente este régimen: barbijos, calles vacías, trajes sanitarios. Ciertamente ya estaban en nuestra retina pero no como repetición y con el carácter expandido que tienen ahora. Estaban en otro lado y envían (el ojo suele buscar un símil en el que hacer pie) al imaginario apocalíptico del cine o al de la ciencia ficción. Algunas de ellas se superpusieron a prácticas clásicas de la revuelta como en las movilizaciones que se produjeron en distintas ciudades de Estados Unidos a partir del asesinato de George Floyd por parte de la policía o las protestas anticuarentena/ antiexpropiación de Vicentín en Argentina, en las que no faltaban los barbijos. En otras la tecnología no sólo fue la que permitió ver la imagen sino la que le dio forma, como en esa movilización rusa en la que los cuerpos mantenían la distancia sanitaria indicada que apareció como foto aérea, como el ojo del dron que nos saca de la escena. Una mirada panorámica de la pandemia fue también la de las primeras tomas de las tumbas cercanas a la ciudad de Nueva York, como una sucesión de agujeros casi idénticos. La geometría, en uno y otro caso, parecía torcer la mirada hacia el mundo del arte y sustraer así parte del horror. Aunque la cercanía también funcionó como plano de las

imágenes, incluso de la imagen de la multitud (las calles repletas de gente en el centro de Campinas y otras ciudades de Brasil, o entrando a los shoppings reabiertos en San Juan de Puerto Rico), o de la muerte: los cadáveres en cajas en las veredas de la ciudad de Guayaquil.

Algunas de las imágenes que se viralizaron rápidamente en las redes fueron calificadas como un “retorno de la naturaleza”: a las satelitales que muestran ciudades limpias de contaminación podría agregarse la de los animales “salvajes” en las calles de la ciudad o en los espacios propios de nuestra circulación. Una de ellas envía inmediatamente a la literatura, a la poesía: los cisnes en los canales de Venecia. Podríamos pensar que esa “postal” redobla una apuesta. Si el retorno de la naturaleza suele aparecer como argumento alejado de la lectura política de la pandemia, e incluso cercano (de manera conciente o inconsciente en los planteos) a una posición conservadora que asume, de manera desapegada, el mandato casi religioso de la venganza del planeta; la versión literaria de lo natural también produce un cierre. Ese que no permitiría reflexionar sobre la pandemia como el fin de una época que debería traer, necesariamente, modos de habitar distintos a partir de reconfiguraciones económicas y políticas. Como si la vuelta de los cisnes darianos, finiseculares (¿alguna vez estuvieron en los canales de Venecia?) fuese el retorno de la modernidad o incluso de un momento previo, arcaico.

Entonces, la pandemia perfora la visibilidad y la escucha (sobre la que luego volveremos). Más allá de lo que se ve o lo que se escucha nos interesa pensar en una posible transformación del modo en que esas imágenes se encriptan y también de sus formas de circulación. En este sentido es que volvemos a la idea del poema como un dispositivo sensible que comienza a nombrar la experiencia en el momento justo de su irrupción e incluso antes. Sobre la sincronía bastaría con recordar a los poetas de vanguardia y las formas de la imagen armadas por montaje que se pegan a la velocidad de las grandes ciudades mediante el corte, la fragmentación y el montaje acelerado. La poesía encuentra un ojo moderno que escatima el entero, aprende a decirlo. A la vez, se hace eco del sonido de la época.

Así, los estridentistas mexicanos hacen sonar la radio en sus poemas incluso antes de que la radio sea un medio habitual en el país y escriben con “orejas eléctricas” (Kin Taniya 1924: 52).

Pero también podríamos pensar en los nuevos modos de ver, de escuchar que abre la poesía, como cuando Samoilovich lee lo nuevo en *Punctum* de Martín Gambarotta: “Este libro es arborescentemente bello contra todos esos clichés, es bello en un género de belleza desconocido: o es un punto de inflexión hacia ese género, o es un fracaso absoluto”, y agrega que se trata de “la naturaleza de la imaginación visual y verbal”, en tanto “parece necesaria cierta deriva, cierta afasia o interrupción de la percepción normal para que, entre los miles de estímulos visuales que alguien recibe, logre fijar el color de las etiquetas de los discos CBS, de manera que esté disponible a la hora de articular una metáfora” (Samoilovich 1997: 35). Esta cualidad de la poesía es destacada también por Aníbal Cristobo cuando escribe sobre *20 poemas para tu walkman* de Marília Garcia:

Creo que dentro de algún tiempo, para referirse a esos sonidos que traés acá, las personas dirán: 'me sentía dentro de un poema de Marília, y oía mi voz, pero el sentido seguía lejos, y sólo conseguía entender que estaba alejándome de algo -que también era yo'. Y que después de esas canciones, muchas personas desarrollarían otro gusto, no sólo por la poesía, sino por su propio deseo de imaginarse así, y por ese otro modo de sentir sus fragmentos de lenguaje y de memoria, (...) (Cristobo 2012: 86).

Hay otras formas de la poesía de dar cuenta de la nueva experiencia, la del descolocamiento, como cuando César Vallejo abre *Trilce* (1922) con una pregunta: “Quién hace tanta bulla, y ni deja/ testar las islas que van quedando” (85). Porque en este caso, la poesía no sólo se hace eco, busca una voz y un sonido para lo nuevo sino que plantea, justamente, la imposibilidad de dar testimonio, y pone en primer plano la “descarga acústica”. Lo que se escucha es un ruido, una “bulla” y ni siquiera se sabe quién la produce; lo que se escucha es el alboroto de las voces

(y por qué no, el desajuste de la voz y del oído). El sonido en el poema, el modo en que suena la lengua de *Trilce*, da cuenta de esa afección, de ese shock.

Pensando entre otras, en esta pregunta de Vallejo, desde Caja de resonancia, el sitio al que nace asociada nuestra revista, *El jardín de los poetas*, decidimos dar inicio a un proyecto de reflexión y escucha situada, y atender las zonas audibles y los modos de escucha que se han abierto. Tenemos más preguntas que respuestas: ¿cómo suena la pandemia? ¿Se trata de un pansonido? ¿De modulaciones y tonos similares? ¿Hay un sonido global? Y si no lo hubiese, ¿qué puntúa el sonido de la pandemia? ¿La clase social? ¿La naturaleza? ¿La economía? ¿La política? ¿La raza? En este sentido, es que hablamos de sonidos, así en plural. De una heterogeneidad escandida por distintas posiciones del sonido y ante el sonido; escandida por una cronología acústica de la pandemia pero también bajo la consideración del derecho al silencio e incluso del derecho al aislamiento que es, en un punto, un privilegio. Podríamos pensar en la demarcación de distintos territorios sonoros que no son ajenos a las políticas sanitarias ni a las desigualdades económicas, pero que también dan cuenta de experiencias individuales y comunitarias.

Lo cierto es que los sonidos aparecieron como índices amplificadas en un nuevo contexto, el del silencio (o algo parecido al silencio). En algunas zonas de las ciudades grandes no se escuchaba el rumor de la multitud, ni el que produce, en una sala de espera de un correo, una cantidad de gente que sigue siendo significativa; no se escuchaba un masa sonora de fondo ¿se escucha ahora? La cuarentena, en los distintos países, hizo de ese silencio un nuevo contexto. Se podría decir que el sonido tiene una nueva textura, algo del orden de la física del sonido se activa de manera distinta, de manera explícita o clara en el uso de tapabocas o barbijo (saludos o agradecimientos en un tono obturado). Sonido y movimiento están enlazados, ahora de manera evidente.

Tal vez habría que volver a pensar ciertas cualidades del sonido, como su carácter intempestivo, “el sonido es el gran violador” dice Pascal Quignard, el que

no sabe de tapicerías, de mediaciones, de filtros. También David Toop escribe sobre este carácter del sonido que alerta, por ejemplo en la literatura de terror (en el suspenso aparece un sonido que rompe el continuo). Y Roland Barthes antes pensó en una escucha, la primaria, la del animal, la de la supervivencia, que funciona a partir de estas señales sonoras como alertas: de la presa y del depredador. ¿Qué suena en ese silencio expandido, en la bajada abrupta de tono del sonido? ¿Qué resuena en el silencio? ¿Qué de los significados previos del silencio retorna en este de la pandemia? ¿Puede ser que el silencio sea ensordecedor en el aislamiento general? El encierro, en algunos casos, dividió de manera distinta el adentro y el afuera; pulverizó los límites y simultáneamente, los agigantó. Aparece una escucha que no alcanza a hacer pie.

Leyendo el artículo de Judith Butler titulado “Rastros humanos en las superficies del mundo” se nos ocurre preguntarnos si hay también una memoria acústica en los sonidos de la pandemia, si en la superficie de los sonidos escuchados en la pandemia hay rastros sonoros de lo laboral, de las luchas políticas, de la vida cotidiana, de ciertos modos culturales. ¿Hay sonidos nuevos? O más bien, ¿hay una nueva escucha de lo sonoro? ¿Qué memoria auditiva se activa en la pandemia? ¿Qué tipos de escucha, cuáles son los dispositivos del sonido? ¿Podría pensarse en la pandemia como un dispositivo sonoro? ¿Un dispositivo que amplifica, que devela otros sonidos? ¿Y cómo circula, cómo se propaga, qué da a escuchar la pandemia? No hay posibilidad de un “mensaje depurado”, o en todo caso, nuestra propuesta pretende desarticular el adocenamiento de la descarga acústica, de la pluralidad de voces y sonidos, ruidos, su conversión en sonido bélico o religioso. Intentaremos revisar, en este sentido, la “red diagramada de instancias auriculares”, la obediencia de la oreja, diría Ramos (2010: 50). La poesía, ciertamente, produce una educación de la escucha, de la percepción. No porque nos haga más inteligentes (nuestro punto de vista se aleja de la idea de singularidad); no porque se deba escribir el poema de tema político, el poema de la pandemia, sino porque justamente, abre la escucha de otra manera y pone en

escena tanto la falla del oído, como disposiciones auditivas sensibles. Pero además, porque el poema también es, en términos estrictamente materiales, sonido hecho de otros sonidos. Después de todo, pensamos desde *El jardín de los poetas*, leer poesía tenía un sentido: teníamos poemas como pequeñas máquinas de escucha pero solamente si los sacábamos del saber que ya había sido decodificado, si los volvíamos a poner en circulación en este nuevo contexto, si los volvíamos parte de la experiencia sensible devolviéndoles su carácter de interrogación. La poesía tenía sentido si permitíamos el retorno de su sonido y si la poníamos a sonar como parte del desorden de los cuerpos y los sentidos.

Nos proponemos escuchar los sonidos de la pandemia a partir de escuchas localizadas, especialmente en América Latina, e indagar esa experiencia, atravesándola. Y además abrir modos de reflexión que estén asociados a lo ensayístico, a la escritura, pero también a las producciones artísticas que se generen a partir de esa escucha, del registro, la reproducción y la manipulación de esa escucha (en realidad para Toop, como para Szendy no existe un oído limpio como no existe un ojo pelado para Didi-Huberman), su selección, su combinación. Dado que estas preguntas se vuelven al mismo tiempo urgentes e inabarcables, invitaremos a artistas sonorxs, escritorxs e investigadorxs de distinta procedencia, a ensayar algunas respuestas o indagaciones.

Los sonidos de la pandemia es un proyecto cuyo grupo de coordinación está formado por Luciana Di Leone (docente e investigadora UFRJ, Brasil); Marcelo Díaz (escritor y coordinador de Nau poesía), Ignacio Iriarte (investigador UNMdP/INHUS, CONICET) Raúl Minsburg (artista sonoro e investigador UNTREF) y Ana Porrúa (escritora e investigadora UNMdP / INHUS, CONICET).

Las respuestas a la invitación tendrán sede en dos sitios asociados a la poesía: Caja de resonancia, un archivo de puestas en voz y performances de la poesía latinoamericana contemporánea y un observatorio de intervenciones

teóricas trazadas por la crítica (<https://cajaderesonancia.com/>), y NAU, sitio de poesía (<http://naupoesia.com/>) coordinado por Marcelo Díaz.

Bibliografía

Barthes, Roland (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Paidós.

Butler, Judith (2020). "Rastros humanos en las superficies del mundo", Lobo suelto! Disponible en <http://lobosuelto.com/rastros-humanos-en-las-superficies-del-mundo-judith-butler/>. Último ingreso 20/ 05/ 2020.

Cristobo, Aníbal (2012). "Notas en el Aeropuerto Schiphol: portón C9 '18 OCT 06 - 14.27hs". Marília Garcia. *20 poemas para tu walkman*, Buenos Aires/ Bahía Blanca, Grumo/ Vox: 85-86.

Didi-Huberman, Georges (1997 [1992]). *Lo que vemos, lo que nos mira*, Bs. As.: Manantial.

Quignard, Pascal (1996). "Segundo tratado. Ocurre que las orejas no tienen párpados", en *El odio a la música. Diez pequeños tratados*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1996: 59-75.

Quintanilla del Valle, Luis/ Kin Taniya (2014 [1924]). *Radio. Poema inalámbrico en trece mensajes*, México: Malpaís ediciones.

Ramos, Julio (2010). "Descarga acústica", *Papel Máquina II*, 4: 49-77.

Samoilovich, Daniel (1997). "Un suspiro entre dos clichés", *Diario de poesía*, 42: 35.

Szendy, Peter (2003 [2001]). *Escucha. Una historia del oído melómano*, Barcelona, Paidós.

Toop, David (2013 [2010]). *Resonancia siniestra. El oyente como médium*, Bs. As., Caja Negra. Traducción de Valeria Meiller.

Vallejo, César (1949). *Poesías completas (1918-1938)*. Buenos Aires, Losada.