

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA

FACULTAD DE HUMANIDADES

DOCTORADO EN LETRAS

TESIS DOCTORAL

Modulaciones musicales y figuras de la voz en la poesía argentina contemporánea (2000-2020)

DOCTORANDA: Prof. Flavia Vanesa Garione

DIRECTORA: Dra. Ana María Porrúa

CODIRECTOR: Dr. Matías Eduardo Moscardi

MAR DEL PLATA

2025

A Rosario Bléfari, in memoriam

ÍNDICE

Introducción. A la escucha de la poesía argentina contemporánea: modulaciones musicales y figuras de la voz.....1

1. Del archivo al escenario: el corpus como festival	6
2. Problemas teóricos: <i>Poesía, voz y sonido</i>	13
2.1 Escribir la escucha de poesía.....	15
2.2. La voz como objeto de indagación teórica en la poesía.....	17
2.3. La música como propiedad variable de la poesía.....	20
2.4. Más allá del cuerpo: apropiaciones poéticas de la tecnología sonora.....	22
2.5. Una propuesta crítica sobre la poesía argentina contemporánea: el objeto sonoro poético y sus dificultades.....	27

Capítulo I. La poesía y la canción en tensión: Rosario Bléfari y Antolín.....30

1.1. Rosario Bléfari, una poeta-cantante de rock alternativo: tres escenas del poema que migra hacia la canción.....	33
--	----

Escena 1:

¿Vos sos la rockera? yo a las rockeras me las hago grandes, inmensas	33
--	----

Escena 2:

Medios de producción independientes y experimentación sonora alternativa.....	36
---	----

Escena 3:

“Una voz más cercana”: del poema a la canción.....	39
--	----

1.2. <i>Poemas de los 20 en los 80</i> : la poesía como cámara de reverberancia.....	42
--	----

1.2.1. <i>El tango y la milonga: los lamentos del corazón como tonos de la tradición</i>	45
--	----

1.2.2. <i>Las formas del afecto</i>	49
---	----

1.3. La voz como tejido emocional de la lengua en <i>La música equivocada</i>	52
---	----

1.4. Del texto al escenario. El caso de “Ningún mensaje”, un poema que trabajó de canción.....	61
--	----

1.5. Los escenarios de rock.....	65
----------------------------------	----

2.1. “Yo no siento nada del mundo”: Antolín y la voz de la desafectada en el indie de los 2000	71
2.2. Afinar en un tono no musical: afectos objetivados en la escritura: ironía, pérdida y nostalgia.....	76
1. <i>Las personas no me quieren lo suficiente</i> : ironía y fin del mundo.....	76
2. <i>Quiero destruir algo hermoso</i> : el revolucionario perdedor.....	81
3. <i>Me gustaría ser millonario</i> : una nostalgia retro.....	88
2.3. La voz desafectada del perdedor en la poesía y los recitales en vivo.....	93
2.4. Los escenarios de Internet.....	97

Capítulo II. El poeta como Dj: Mariano Blatt y Federico Leguizamón.....101

1.1. La escritura en la primera década de los 2000.....	104
1.2. El foto-poema de Mariano Blatt.....	105
1.3. Leguizamón y el 2001: lecturas de poesía con músicos en talleres mecánicos.....	109
1.4. <i>La puesta en voz como problema metodológico en Blatt y Leguizamón</i>	111
2. ¿Por qué hay que escuchar música de ahora? La música electrónica en <i>Mi juventud unida</i> de Mariano Blatt	115
2.1. Quiero hacer sonar una frase: del texto a la puesta en voz.....	124
2.2. “Diego Bonnefoi” como zona de actividad poética: música electrónica, danza y puesta en voz.....	130
3. Federico Leguizamón y el poema-partitura: lectura y canto en la puesta en voz.....	141
3.1. <i>Remix</i> musical: show de la voz en Festivales de Poesía.....	147
3.2. El sonido en los libros: escritura, canto y lectura musical.....	156

Capítulo III. Escribir para sonar: los bordes del poema en Luciana Caamaño y Alejandra Saguí.....162

1.1. <i>Lugares comunes de la lengua</i> : el tope como figura en la poesía de Luciana Caamaño.....	166
1.2. La construcción de una erótica del ritmo.....	175
1.3. La palabra escenográfica: objetos de utilería en <i>Lugares comunes de la lengua</i> y en <i>Vicio y bijou</i>	185
1.4. Poema como zona de actividad: intervenciones sonoras en festivales de poesía....	193

1.4.1. Bonus track: La partitura como elemento escenográfico ambulante.....	206
2. La puesta en voz bailada de Alejandra Saguí.....	208
2.1.Del susurro al balbuceo: la puesta en voz en un festival de poesía.....	214
2.2.El ritmo analógico en <i>Cuchá</i> (2022).....	220
2.3.La imagen auditiva.....	230
2.3.1. Bonus track: la última cara del dispositivo, la pieza audiovisual.....	235
3. Al borde del texto: un contrapunto.....	240
 Conclusiones. Frente a la piedra: materialidades sonoras en la poesía argentina reciente.....	243
Una cartografía sonora por venir.....	251
 Bibliografía.....	253
 APÉNDICE: ENTREVISTAS.....	265

Agradecimientos

Quiero agradecer, en primer lugar, a todas las personas y espacios que hicieron posible la realización de este trabajo. A las instituciones sin cuyo apoyo y financiamiento no habría sido posible investigar la poesía contemporánea argentina: al CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas) y a la Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMdP), actualmente afectadas por un proceso de desfinanciamiento, impulsado por un gobierno que atenta contra las bases del consenso democrático establecido en 1983. A los institutos de investigación de mi universidad, el INHUS y el CELEHIS, por ofrecer espacios fundamentales de formación, incluso en momentos de incertidumbre pandémica. A las universidades de países hermanos que me recibieron con generosidad y calidez: en Chile, la USACH y la PUCV, donde encontré hospitalidad, interlocución crítica y nuevos horizontes para mi trabajo; en Brasil, a CAPES y a la UFRJ, por otorgarme una beca doctoral “sandwich” en un momento crucial, cuando las proyecciones para la investigación en mi propio país se veían amenazadas. Esta tesis no es solo el resultado de un esfuerzo personal, sino también la materialización de un proceso colectivo en el que participaron muchas voces, sonidos y otras escrituras. A mi directora, Ana María Porrúa, por su generosidad, su ímpetu crítico y su constante acompañamiento. No solo formó parte este trabajo hasta sus versiones finales, sino que también contribuyó de manera invaluable a mi formación como investigadora y docente. A mi codirector, Matías Moscardi, por su amistad, humor, originalidad y disponibilidad a la hora de proponer ideas, resolver problemas teóricos y sostener el entusiasmo en momentos de pánico y locura textual. A mi amor y colega, Rodrigo Montenegro, sostén emocional, con quien he pensado y compartido hipótesis y lecturas. A mis amigas de la universidad, por el cariño, la música, el karaoke, el baile y el abrazo: Rocío Fernández, Agustina Catalano, Fernanda Múgica, Florencia Guarco, Luciana Becchi, Celina Domínguez Zancur y Lara Falconi. A Ignacio Iriarte, por facilitarme innumerables materiales y textos en un contexto en el que el acceso a libros resulta casi prohibitivo. A Eduardo Coelho y Luciana Di Leone (profesores que me han recibido en la UFRJ y me han dado materiales y ayudado a materializar proyectos y trabajos de seminarios). En Chile, a Felipe Cussen, Marcela Labragna y a Hugo Herrera Prado, que me han abierto las puertas de sus aulas, ciudades y sus casas. A las poetas, amigas y artistas de la poesía y el sonido Luciana Caamaño, María Salgado y Paula Elgarrista. A mi admirado Antolín, por ser mi amigo y objeto de estudio, y compartir sus archivos personales y responder mis preguntas a cualquier hora. A mi amiga Ipi, quien me alojó tantas veces en su casa californiana con paciencia y afecto; a Consuelo Villalobos, por crear siempre un espacio propicio con música ambiental y cordillera nevada para escribir en compañía; y a la biblioteca de la Facultad de Arte de la Universidad Católica de Chile, donde pude trabajar escuchando cantantes líricos, violines y chelos. A mi padre, por la música, los libros y el mal carácter que, finalmente, también funcionó como impulso; a mi madre, por su apoyo incondicional; a mi hermano Juan, por no entender nada de lo que hago y, aun así, acompañarme con afecto; a mi abuela, por el tango y sus destellos críticos, lúdicos y delirantes.; y siempre a mis animales de estimación: Catita, que me acompaña desde 2009, Federico Klemm y Chiruzá. A mis amigas y compañeras del Festival de Poesía de Acá, y a quienes organizan otros festivales en el país: a Bernardo Orge y a Daiana Henderson, del Festival Internacional de Poesía de Rosario; al

Festival Latinoamericano de Poesía de Bahía Blanca; y a lxs amigxs entrañables del Festival Rural de Poesía de Lobos. A mis compañerxs del Taller de Oralidad y Escritura, y a todxs lxs poetas que compartieron generosamente sus voces, haciendo posible la escritura de estas páginas.

¿Por qué Nietzsche hablaba de “música del porvenir”? ¿Acaso el porvenir, o lo que está por venir, será siempre, y, ante todo, musical?

Jean-Luc Nancy, “Ascoltando”

Pero siempre hubo música sonando en la cabeza de los escritores y literatura en la cabeza de los músicos ¿No son en algún punto la misma cosa? Yeats, se dice, componía sus poemas cantándolos en voz alta.

Martín Gambarotta, *Sobre Gulp!*, de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota

No te olvides de la música/ pero no te olvides tampoco de que la música cambia

Martín Prieto, *La música antes*

Introducción. A la escucha de la poesía argentina contemporánea: modulaciones musicales y figuras de la voz

*Hay que escuchar música de ahora porque la música está
hecha para resolver problemas. Así, la música de ahora resuelve
los problemas de ahora.
De modo que quien no escuche música de ahora, quedará
con muchos problemas sin resolver.*

Mariano Blatt

*Todo lo que ocurra sin un elogiado afecto, puede ser considerado como nada, no hace nada, no
significa nada.*

Johann Matterson

Esta investigación propone estudiar un corpus de producciones escritas, audiovisuales y sonoras de poetas argentinx, cuya circulación se inicia en la primera década del 2000 y se extiende hasta el 2020. Su peculiaridad puede describirse, en principio, como las variantes de un contacto entre poesía y música, así como también una preeminencia, puesta en primer plano o revalorización del sonido. Está constituido por textos poéticos, puestas en voz y canciones de Rosario Bléfari (Mar del Plata, 1965 – Santa Rosa, 2020), Antolín Olgiatti (Salta, 1983), Mariano Blatt (Buenos Aires, 1983), Federico Leguizamón (San Salvador de Jujuy, 1982), Luciana Caamaño (Mar del Plata, 1984) y Alejandra Sagui (Bahía Blanca, 1987).¹

Como rasgo común, estas producciones presentan figuras de la voz intervenidas por ritmos de la música popular, como el rock, el tango, la milonga, el indie, la música electrónica dance; ritmos centroamericanos como la cumbia, el bolero, el reggaetón; y del folclore argentino, como la baguala, entre otros géneros musicales. En un primer momento, la atención hacia estos poetas surge de una memoria auditiva de sus voces, que antecede tanto al análisis

¹ Tres de los autores que integran el corpus participaron activamente en la editorial y centro de arte Belleza y Felicidad hasta su cierre en 2007, ya sea mediante publicaciones en su catálogo o a través de diversas actividades artísticas. Rosario Bléfari publicó las plaquetas *Poemas en prosa* (2001) y *Astri* (2008), y ofreció varios recitales. Antolín Olgiatti editó *Las personas no me quieren lo suficiente* (2008) y participó en muestras colectivas como *Hazme feliz* y *Los primeros del campo* (feria de artistas platenses en Capital, 2007). Por su parte, Mariano Blatt publicó el fanzine *Nada a cambio* (2011). Cabe destacar que la editorial continuó editando textos incluso después del cierre físico del espacio. Belleza y Felicidad constituye un foco insoslayable en el cambio de milenio, cuyos vectores de irradiación política y poética se proyectan hasta el presente y resultan fundamentales para la conformación del corpus.

crítico como a la decisión de escribir una tesis sobre poesía argentina reciente, y que comienza —aunque tal vez fue incluso antes— en mi vida como estudiante universitaria.

Se trata de una serie de escuchas superpuestas que fui reuniendo a lo largo del tiempo: en recitales de rock de Bléfari en 2008, en bares pequeños de Mar del Plata, Buenos Aires y La Plata, donde la vi saltar enérgica sobre el escenario, con una remera rayada, cantando: “Como un lobo suelto / Dentro de mis pensamientos / En mis dominios / Siempre está ahí / Detrás de un árbol / Debajo del pasto / Y en la obra suspendida / Está suelto, me ocupa / Vive de mí”.² Puede ser que, al verla desplegarse con tanta fuerza, me haya parecido que ser poeta y ser punk, y al mismo tiempo pensar la literatura como una práctica transversal que enlaza vida y arte, era una forma de existencia. También, que la poesía podía ser un espacio autónomo, donde se trazan redes que se mantienen al margen de toda expectativa mercantilista, y que ese podía ser un lugar más habitable para el pensamiento.

En otro tono, contrario al vital y enérgico de Rosario, puedo recordar también ciertos recitales de Antolín Olgiatti, que cantaba: “Yo moriré/ En la noche/ Superchino, Maxiquiosco/ Y nadie se acordará de mí/ Es un entierro que preví”.³ Quizás la revelación más interesante de esa época fue descubrir que la gente que hacía la música que me gustaba también era poeta, y escribía y tocaba en eventos de poesía en calles, bares, centros culturales y muestras visuales, donde se vendían discos, fanzines, obras, todo junto, en un tipo de experiencia vital que reunía versos de canciones con versos de poemas.

Al mismo tiempo, empecé a ir a festivales de poesía a lo largo y a lo ancho del país, lo que configuró una red de amistades, conocimientos e intercambios que se materializan en esta tesis en forma de escritura, o al menos esa es la intención principal. En distintas lecturas públicas —donde estuve como público, organizadora o invitada, incluso como poeta—, los poemas, como esas canciones que me gustaban y cantaba en los recitales, persistían en la mente como hits de la radio. Escuchaba a muchos poetas cantar, rapear, o entonar y afinar sus voces hacia formas sonoras que todavía no sabía bien cómo nombrar.

Este conocimiento previo —no sistemático, cargado de afecto, desordenado e informal— fue el punto de partida, un “lobo suelto” como dice Rosario en relación al pensamiento, para indagar un problema que ya se insinuaba: la presencia, cada vez más acentuada, de la música popular en las voces que escuchaba en esos espacios que frecuentaba.

²Registro disponible en https://www.youtube.com/watch?v=Jwvnc3iTh2A&rco=1&ab_channel=RosarioBl%C3%A9fari

³ Registro disponible en https://www.youtube.com/watch?v=xOJRzu0Nous&ab_channel=Antol%C3%ADn-Topic

Cada vez que uno de estos poetas se paraba frente al micrófono, tenía la impresión de oír no solo palabras y versos, sino además ritmos, entonaciones y giros expresivos propios de canciones del pasado, pero también de las que sonaban en tocadiscos, radios y fiestas, como si la poesía del nuevo milenio procesara la música del siglo XX y del presente a través de la voz más que de la escritura.⁴

Esta atención a la voz, la música y el sonido —entendido como espacio que reunía esos aspectos que se escuchaban en simultáneo— abrió, de forma lógica, la pregunta sobre cómo definir una escucha poética a la vez individual y colectiva: ¿quiénes son los que escuchan? ¿Qué características diferencian la escucha de la poesía contemporánea de otros tipos de escucha en el presente? La poesía como fenómeno sonoro —y no como acontecimiento visual, ligado a lo mimético, la manifestación o la puesta en evidencia— podía pensarse, tal como señala Jean-Luc Nancy en *A la escucha*, a la luz de otro modelo, en el que el oído, el tono, el timbre, la resonancia y el ruido cobran centralidad (2007: 13-14). En el caso de la música —tensión que manifiesta el corpus poético con el cual trabajaremos— el sentido tiende a convertirse en sonido. Y estos —sentido y sonido— comparten un espacio de remisión mutua, en el que uno envía al otro de manera inseparable (24).

A partir de esas inquietudes iniciales, comencé a rastrear otra memoria, diferente a la individual: una memoria digital construida por los registros de puestas en voz poéticas disponibles en distintos espacios virtuales e institucionales. Por un lado, la plataforma YouTube se configura como un archivo heterogéneo e inabarcable de libre acceso, donde estos poetas comenzaron a hacer pie, junto a las primeras redes sociales, para difundir sus puestas en voz, recitales y eventos. Además, funciona como un repositorio central de performances y lecturas. Muchos poetas, como Mariano Blatt, Luciana Caamaño y Alejandra Saguí, utilizaron YouTube incluso como canal para subir breves videoclips de sus poemas, y también comenzaron a aparecer *covers* de algunos de sus textos realizados por otros.

⁴ Algunas observaciones en relación a la escucha de la poesía reciente pueden encontrarse en las notas de Ezequiel Alemian, quien se pregunta concretamente por el vínculo creciente entre la poesía y el sonido en el contexto de los festivales poéticos en la Argentina. En una nota titulada “Poéticas del malestar” (2010), escrita a propósito del XVIII Festival Internacional de Poesía de Rosario, Alemian traza, a partir de la escucha, una cronología sobre los orígenes de una poesía más “hablada” y advierte un cierto cambio en relación con lo tonal. Señala que, si bien los orígenes de una poesía más sonora son diversos y difíciles de localizar geográficamente, pueden rastrearse en el *Sóngoro Cosongo* de Nicolás Guillén, el *Aullido* de Allen Ginsberg o en los textos de Marosa di Giorgio. Sostiene, además, que la poesía actual está emparentada con una lógica casi discográfica, vinculada a los ritmos musicales centroamericanos, la canción popular y la dicción del rap. Se trata de una nota crítica central para nuestra hipótesis, ya que pone de manifiesto un cambio de perspectiva en torno a la poesía y sus modulaciones musicales en el marco de los festivales poéticos argentinos.

Por otro lado, con una intención archivística orientada a la investigación, la plataforma *Caja de resonancia*⁵ también resultó relevante para el problema que comenzamos a formular, ya que reúne registros de puestas en voz y performances de poesía latinoamericana contemporánea. Además, existe otro archivo extenso y fundamental para consultar: el del Festival Internacional de Poesía de Rosario (FIPR), que inicia en 1993 y se extiende hasta la actualidad. Este archivo se conserva en el Centro Cultural Parque de España (CCPE) y ha sido desarrollado en conjunto con el Instituto de Estudios Críticos en Humanidades (IECH CONICET).⁶

Sobre el conjunto de este material, me enfrento al hecho concreto de que no todo se encuentra documentado: hay faltas y ausencias que dificultan la reconstrucción de determinadas escuchas —tanto la que realizamos desde el presente de la escritura de esta tesis, como la de quienes presenciaron esos eventos—. Por otro lado, y al mismo tiempo, afronté una situación, en apariencia, contradictoria. Este periodo histórico que atravesamos y que estamos trabajando, se encuentra caracterizado por una democratización tecnológica que produce multiplicidad de capturas de un mismo evento, de una misma lectura de poesía. Esto implica que, en algunos casos, también se deba trabajar con un cúmulo de registros que, más que facilitar, obstaculizan el recorte y el análisis crítico.

Esta dimensión inabordable fue el primer obstáculo que se manifestó ya en la etapa inicial de esta tesis, cuando aún se encontraba en un estado de proyecto de investigación. En ese comienzo, el corpus incluía más de nueve poetas y músicos, así como algunos proyectos musicales vinculados a la literatura argentina —como *Literatura que suena* (2014) e *Instrucciones para armar un nido* (2015)⁷—. Las puestas en voz de estos poetas fueron cotejadas con sus plaquetas y libros, y se consideraron también estos proyectos de carácter más grupal como parte del material a revisar.

⁵ *Caja de Resonancia* (<https://cajaderesonancia.com/>), gestionada por los investigadores Ana Porrúa, Irina Garbatzky, Ignacio Iriarte y Matías Moscardi, es una plataforma digital dedicada a la documentación, preservación y circulación de la poesía latinoamericana contemporánea en formatos sonoros y performáticos. Su objetivo principal es reunir registros de puestas en voz, recitales y performances poéticas, funcionando como un archivo multimedia que amplifica las voces poéticas en distintos contextos culturales.

⁶ Si bien una parte importante del material sonoro y audiovisual de esta tesis está en formato digital, en casos como este último resultó necesario realizar viajes, consultas y entrevistas con otros investigadores, críticos y poetas que trabajan en la conservación de esos registros.

⁷ En un primer momento, el corpus se expandía para indagar distintas experiencias grupales de cruces y desplazamientos entre poesía y música. Por un lado, el proyecto *Literatura que suena* (2014) llevado adelante por la editorial Clase turista, proponía una apropiación de textos de la tradición poética argentina bajo el formato de la canción; por otro, *Instrucciones para armar un nido* (2015) realizado por el grupo Horneros, tenía la finalidad de convocar poetas actuales para realizar puestas en voz de sus textos, sobre los cuales se producía la creación de paisajes sonoros.

Sin embargo, los proyectos musicales y literarios salieron del corpus porque cobraron mayor protagonismo los festivales de poesía, como el Festival Internacional de Poesía de Rosario, el Festival Latinoamericano de Poesía de Bahía Blanca y el Festival de Poesía de Acá, de Mar del Plata, en tanto dispositivos transversales que permiten delimitar una mayor cantidad de prácticas —como la danza o las artes sonoras— que configuran este objeto poético múltiple. Al mismo tiempo, Algunos poetas, en ese proceso de análisis y escucha crítica quedaron fuera del corpus, mientras que otros se incorporaron más adelante.

Así, se definió una posible forma de estructurar el material, que apareció, en un primer momento, como si el índice de nuestro estudio funcionara como el programa de un festival de poesía al que asistiremos lxs lectores y oyentes de este trabajo: uno que reúne voces, tonos y ritmos diversos, capaces de dialogar entre sí mediante contrastes y desplazamientos, entre una primera modulación de la poesía hacia la canción, otra hacia la música electrónica, y una tercera orientada al sonido y a las exploraciones vocales y sonoras de la lengua en diálogo con las prácticas sonoras experimentales. Es decir, la justificación del recorte: los seis poetas que emergieron del proceso de escucha y lectura son voces moduladas por la música y el sonido, atravesadas por ese vínculo y por figuras críticas que se configuran en el cruce entre poesía y música, o entre poesía y sonido.

De manera que, a partir del análisis preliminar de las modulaciones musicales presentes en esos materiales, fue posible esbozar una forma de organización del recorrido que permitió delimitar y acotar ese conjunto original según una hipótesis de trabajo más definida, construida a partir de una formulación más clara del problema inicial que ahora establece un propósito específico: indagar, a partir del corpus propuesto, las relaciones que se tejen entre la poesía argentina contemporánea (2000-2020), la música, la experimentación sonora y las diversas modalidades de puesta en voz de textos escritos. Paralelamente, busco explorar nuevos objetos culturales que emergen del cruce de prácticas artísticas, con el fin de delimitar los alcances y las implicancias de las nociones críticas planteadas para este estudio, a saber: “figuras de la voz” y “modulaciones musicales”.

Entre 2020 y 2024 se realizaron más de diez entrevistas,⁸ de las cuales tres —a poetas que integran el corpus, como Andrés “Antolín” Olgiatti, Mariano Blatt y Federico

⁸Se trata de entrevistas realizadas a Paula Trama; a Roberta Iannamico y Celeste Caporossi, integrantes de Las Costureras; a Sergio Antonio “Caco” Megaterio; a Francisco Garamona; a Fernanda Laguna, en relación con *Belleza y Felicidad*; a Victoria Cóccaro, en relación con la edición de *Increíble* de Mariano Blatt; y a Omar Chauvié, Daiana Henderson y Bernardo Orge, como organizadores del Festival Latinoamericano de Poesía de Bahía Blanca y del Festival Internacional de Poesía de Rosario, respectivamente. A todos ellos les agradezco las conversaciones que tuvimos, ya que aportan directamente a la conformación de esta tesis, y no descarto incluir esas entrevistas en un trabajo futuro.

Leguizamón— resultan especialmente relevantes para este trabajo y se incluyen como apéndice al final de la tesis, ya que dialogan —de manera polémica en ocasiones— con las hipótesis que sostienen los capítulos. En el caso de Luciana Caamaño y Alejandra Sagui, las conversaciones se realizaron telefónicamente y no fueron grabadas, mientras que la muerte inminente de Bléfari, al comienzo de la escritura de esta tesis, fue una pérdida insustituible que impidió que se llevara a cabo ese diálogo. En el caso de Leguizamón, la entrevista fue realizada junto con la poeta Paula Peyseré (Buenos Aires, 1981), quien formaba parte de la primera versión del corpus y cuyas intervenciones aportan ideas significativas sobre los vínculos entre poesía y música.

Algunas de estas entrevistas tuvieron lugar durante la pandemia de COVID-19, cuando aprendíamos a usar aceleradamente las plataformas de videollamadas para sostener conversaciones sobre poesía, lectura y música. Fue un sostén importante en momentos de desconcierto, en un contexto atravesado por la sensación de estar viviendo dentro de una novela de ciencia ficción, marcado por la reclusión, la virtualidad forzada y una incertidumbre total sobre el futuro, que se acrecienta y se mantiene hasta hoy.

1. Del archivo al escenario: el corpus como festival⁹

De este modo, en el primer capítulo, titulado “La poesía y la canción en tensión”, propongo abordar poemas y registros audiovisuales de puestas en voz y recitales de Rosario Bléfari (1965-2020) y Andrés “Antolín” Olgiatti (1983). A pesar de una distancia generacional visible, ambos comparten una estética musical alternativa e indie y se desenvuelven como poetas-cantautores, publicando sus primeras plaquetas y fanzines de manera independiente. En este sentido, podemos advertir una continuidad entre su poesía y las letras destinadas a la música. Particularidad que, además, posee una trayectoria arraigada y de peso en la cultura musical latinoamericana.¹⁰

En estos casos, si bien canción y poema pueden definirse como objetos culturales distintos, se reúnen a partir de una estética afín compuesta, un mismo sustrato poético y cultural. Se trata de una relación entre poesía y música que puede revisarse, tal como fue mencionado anteriormente, en tanto tensión del texto hacia el universo sonoro de la canción (e incluso atender las recuperaciones del gesto conocido tradicionalmente como “musicalización”); y a la vez verificar su puesta en contacto como prácticas con su propia

⁹ Cada capítulo de la tesis comienza con un código QR que remite a una Playlist de YouTube donde se reúne todo el material audiovisual analizado en el cuerpo del texto.

¹⁰ Violeta Parra, María Elena Walsh, Roberta Iannamico, Paula Trama, Francisco Garamona, entre otros.

singularidad ya que los poetas leen sus textos mientras que los cantautores crean una versión musical del mismo.

En el libro *La música equivocada* (2009), Bléfari comienza la serie llamada “Doble agente” con una advertencia o una indicación que transcribo completa: “Estos son algunos poemas que trabajaron también para canción. Algunas de esas canciones ya han sido grabadas y tocadas muchas veces, a otras todavía nadie las escuchó. Al pie de cada una, las referencias. R.B.” (2009: 44). Esta afirmación estimula y plantea una relación de contigüidad entre poesía, música, letra, y canción. Es decir, efectivamente algunos de estos poemas se convierten en canción de sus discos: *Compilado ruido* (1993) del que participan Suárez, Los brujos, Tía Newton, Resonantes, D.D.T.; *Horrible* (Suárez, 1995); y los discos solistas *Misterio relámpago* (2006) y *Calendario* (2008). Otros poemas se presentan bajo la inscripción de “Inédita” y aparecerán en discos posteriores de bandas que integró Bléfari, como Los mundos posibles y Sué mon mont.

Sin embargo, el libro de Bléfari no podría pensarse como cancionero, ya que no se transcriben los acordes y los poemas guardan diferencias ostensibles con las letras de canciones. Los textos no se encuentran en el orden de los álbumes ni siguen una lógica temporal, temática o de serie. En la variante canción cambian palabras, cortes de verso, se expanden ciertos estribillos o se incrementa su cantidad, entre otras operaciones. No se trataría de un objeto que busca hibridar estas instancias, más bien, en su caso, los poemas de este libro serían el momento preliminar de esas canciones y álbumes.

En este punto de cruce entre canción y poema, propongo una figura como herramienta crítica que permite construir vínculos entre el poema, las modulaciones musicales y la voz. En esta tesis, entiendo por figura una herramienta conceptual que permite abordar ciertas intervenciones —ya sea en su forma escrita, sonora, corporal o escénica— como formas sensibles que condensan modos de decir, escuchar y hacer resonar el lenguaje. En el caso de Bléfari, en *Poemas de los 20 en los 80* (Iván Rosado, 2019), las modulaciones musicales se manifiestan a través de la figura de la reverberancia, que hace surgir otros tonos de la tradición musical popular y formulaciones parciales en torno a la voz, la canción y la escena.

Adviértase que el recorrido musical de estos poetas (Antolín, Bléfari, pero también otros del corpus) han producido, desde el comienzo de sus carreras, un tipo de textos que provienen, sobre todo, del ámbito del periodismo y no de la crítica literaria. Este enfoque, en ocasiones, tiende a centrarse en sus trayectorias dentro del circuito musical independiente, priorizando aspectos biográficos o de contexto por sobre los procedimientos específicos de sus escrituras. Si bien, en esta tesis, citaremos algunas entrevistas y notas publicadas en revistas

dedicadas al rock, me interesará desmarcar estas poéticas de los marcos de lectura más habituales de los medios de comunicación.

Estos enfoques tienden a centrarse en los eventos concretos en que estos artistas se desenvuelven, en su trayectoria musical o en una inscripción generacional, dejando en un segundo plano los procedimientos concretos de su escritura poética. En cambio, este trabajo propone una lectura desde la crítica literaria, que permite atender con mayor precisión a las operaciones formales, compositivas y materiales. De todos modos, muchas de estas entrevistas resultan valiosas por su carácter documental —sobre todo considerando que Bléfari ya no está viva—, y en particular me interesa retomar, en esta introducción, un fragmento de una entrevista realizada por Walter Lezcano para *Inrockuptibles* (2017), en la que Bléfari señala algunas diferencias sustanciales entre el poema y la canción:

A mí me gusta mucho la literatura desde siempre. El camino de las canciones siempre fue el camino urgente: escribís una canción y la cantás en la calle o la subís a Internet y la escuchan bastantes personas. Tienen una inmediatez y mucho del que quiere, puede. Desde los quince a los diecinueve pensé que mi camino era escribir. Había hecho un libro grande de poemas, todos escritos a máquina, y lo corregí como la mejor alumna del planeta. Y lo llevé a varias editoriales y era una época muy árida, el mundo editorial era muy serio. Tampoco sabía a quién mostrárselo. Pero tenía una fe ciega en que eso era lo mío. Anduve de aquí para allá con mi libro y un poco me desanimé. Después ya estaba con mis canciones y algunos me escuchaban y todo cobraba un sentido. La literatura quedó como número dos. Pero para mí siempre fue el impulso primero de todo. Y también escribía cuentos por amor a la literatura. Mis cuentos son más como mis canciones, no son súper cerrados y clásicos ¡Me encantaría! De hecho, cuando era chica y empezaba a leer me imaginaba como alguien que escribiría literatura clásica. Después me di cuenta de que escribía de otra forma (2017: 23).

Como puede verse, el vínculo entre poesía y música aparece como una zona vital y compleja. En este testimonio, se pone en juego no sólo una trayectoria personal sino también una concepción del tiempo, de los circuitos y de los modos de circulación de la escritura en Argentina. La literatura aparece como el impulso primero, el punto de partida, ligado a un deseo y a una práctica de corrección y relectura. No obstante, para Bléfari, ese soporte se encuentra con un umbral institucional poco hospitalario: "una época muy árida, el mundo editorial era muy serio". En contraposición, entonces, la canción se presenta como un espacio de inmediatez, de circulación directa y comunitaria, donde la respuesta del otro es casi instantánea: "la cantás en la calle o la subís a Internet y la escuchan bastantes personas".

Este pasaje entre el impulso literario y la práctica musical no implica una renuncia definitiva, sino una reorganización de una práctica poética que es necesario indagar en la tesis. Más que abandonar la literatura, Bléfari parece desplazarla a un lugar operativo, una reserva desde la cual también se escriben las canciones y los cuentos. "Mis cuentos son más como mis

canciones”, dice, marcando una continuidad estética entre formas que no responden a convenciones cerradas, sino que habilitan aperturas, fugas, zonas intermedias. En este sentido, el pasaje no es tanto de un lenguaje a otro, sino de una política de la sensibilidad –la voz– que atraviesa ambos. Este capítulo se articula en torno a esa pregunta que abre la entrevista. —¿de qué modo se resuelve esa conjunción entre distintos objetos que se retroalimentan?—: la resolución no está dada de antemano, sino que se construye, justamente, en la idea de práctica, en las decisiones formales, en las condiciones de circulación y en la materialidad de una escucha.

La canción no anula el poema: lo reconfigura, lo fuerza a cambiar de ritmo, de soporte, de cuerpo. Al igual que Blefari, el músico, ilustrador y poeta argentino Andrés “Antolín” Olgiatti (1983) también ha desarrollado varias actividades que se encuentran conectadas entre sí. Grabó sus primeras canciones con un micrófono de computadora y más tarde publicó discos a través del emblemático sello indie platense Laptra: *Diarios íntimos del futuro* (2009), *Jóvenes y eternos* (2010), *Canciones perdidas* (2010), *En vivo desde la casa del árbol* (2011) y *El susurro de las estrellas* (2013), entre otros. En ellos se construye un rock indie melancólico definido por él como “canciones de autoayuda”, planes para toda la vida y romanticismo para principiantes (POTQ Magazine, 2016).¹¹ Al mismo tiempo, despliega una estética *low-fi* (grabaciones de baja fidelidad producidas con medios anacrónicos): “Comenzar a hacer discos era algo que nos definía a todos en cierta época, donde lo normal era hacer canciones. Era La Plata, en el 2000, todos teníamos que tener nuestro disco” (Almagro Revista, 2015).¹²

Paralelamente a la música y al dibujo, publicó libros de poesía en editoriales independientes como Belleza y Felicidad, Proveedora de Droga, Colección Chapita, Pánico al Pánico, Tammy Metzler e Iván Rosado. Podrían establecerse relaciones entre las canciones, los dibujos, los guiones de comics y sus poemas. En ellos predominan las referencias a las historietas, los videojuegos, la cultura audiovisual de los 80’s y 90’s: “Hay que vivir buscando, / encontrar para ser encontrado, / viajar, expuesto, pieles rojas chillonas, / lleno de olores, de musculatura, de señuelos/ como en Leyendas de pasión de Brad Pitt” (2012: 29). Por otro lado, el título del poema le da nombre a un disco publicado posteriormente, en el año 2018; como si la poesía funcionara también como una caja de herramientas de las que se extraen ideas, asociaciones y conceptos para otros objetos artísticos que se están produciendo.

¹¹ Bárbara Carvacho (entrevista a Antolín Olgiatti), “tal vez me deprimó demasiado bien”. *POTQ Magazine*. Disponible en: <https://www.potq.net/entrevistas/antolin-tal-vez-me-deprimo-demasiado-bien>

¹² Bárbara Quintana (entrevista a Antolín Olgiatti), “El mejor lugar es el presente”. *Almagro Revista*. <https://www.almagrorevista.com.ar/antolin-artista-timido-la-nostalgia-del-futuro>

En Antolín aparece una modulación desafectada en la voz —la del perdedor— que contrasta con la expresividad melódica de Bléfari. Asimismo, se identifica un tono no musical que plantea un interrogante teórico fundamental: ¿cuál es el origen de ese tono que suprime la posibilidad melódica? Esta particularidad invita a considerar, como hipótesis del primer capítulo, si la poesía de ambos autores se inscribe en una dimensión “musical” amplia, entendida como una capacidad sonora que incluye lo armónico, rítmico, performativo, visual y conceptual, incluso cuando prescinde de la melodía. En este contexto, es posible reconocer en sus poemas, letras y canciones la conformación de una voz única que muta y se transforma a lo largo del tiempo y en los distintos formatos en que se manifiesta. Esta reflexión abre nuevas preguntas: ¿de qué modo puede una voz atravesar diversos lenguajes? ¿Puede esta voz ubicarse en un ámbito “alternativo” o “indie” que le permita transitar los campos poéticos, musicales y estéticos, incluso cuando se distancia de lo musical?

En el segundo capítulo, titulado “El poeta como Dj”, seguiré desarrollando la condición musical de las voces de otros poetas del corpus, aunque en esta ocasión me centraré en los poemas y las puestas en voz de Mariano Blatt (1983) y Federico Leguizamón (1982). En las prácticas de ambos, identifiqué procedimientos como el *loop*, el *sampling*, el *delay*, el *mashup* y la reverberación, así como ritmos vinculados —en el caso de Blatt—, con la música electrónica, y en el de Leguizamón, con géneros como la cumbia, el reggaetón, el folclore, el rock y el bolero, entre otros.

Más precisamente, en el caso de Mariano Blatt, la noción de *loop*,¹³ como efecto sonoro que modula musicalmente su voz, se presenta como un dispositivo que, además, incorpora una dimensión visual en los textos. Este aspecto lo vincula con la música electrónica y permite explicar la recurrencia del ritmo, el baile y el espacio de la discoteca en sus poemas. La figura del poeta como DJ se convierte, así, en un punto de partida para pensar otras formas de intervención, tanto en la escritura como en las puestas en voz, vinculadas a ciertos procedimientos —como los mencionados— que se sitúan entre lo tecnológico y lo sonoro.

En las lecturas en vivo y en los primeros libros de Blatt —reunidos en *Mi juventud unida* (Mansalva, 2015)— emerge el imaginario sonoro y urbano de las primeras décadas de

¹³En este sentido, si bien no se refiere explícitamente a la música electrónica, resulta central destacar el trabajo de Matías Moscardi, “La dicción contemporánea. Diez notas sobre la poética de Mariano Blatt” (2015). Moscardi advierte, en su lectura de *Mi juventud unida* —su poesía reunida que fue publicada ese mismo año, pero escrita en los primeros 2000— el funcionamiento de las onomatopeyas, sonidos que vuelven de manera insistente y característica en toda la poesía de Blatt y que constituyen la marca y materia *de un ritmo*. Para Moscardi, la repetición es *lo invariable* de la voz de Blatt y el concepto de *loop*, entonces, podría tener su asidero primitivo en una falla, aclara: cuando las púas de los viejos tocadiscos saltan, producen, literalmente, la repetición de un fraseo que se supone debe continuar, avanzar, pero en cambio rebota en una síncopa escandida por medio de la cual irrumpe otra frecuencia, por lo general discordante del sentido como *efecto de sonido* (2018: 222).

los años 2000. Se trata del *dance* electrónico, que en sus textos se vincula con el oído, con el acto de estar escuchando un ritmo, y con una forma de comunión a través del baile que se funde en la multitud. Esa experiencia no queda contenida únicamente en el texto: sus puestas en voz se abren a formas colaborativas, en las que intervienen DJs y también grupos de danza. Estas derivas performáticas y sonoras permiten pensar, además de lo procedimental, cómo está configurada una voz que se construye en relación con lo colectivo, lo rítmico y lo compartido, pero también con la subjetividad digital, el mundo gay y el fútbol como dimensiones de una sensibilidad poética.

Federico Leguizamón también trabaja con el lenguaje poético a partir de sus efectos sonoros y rítmicos, más precisamente, musicales. No obstante, a diferencia de Mariano Blatt —quien lee a partir de un soporte escrito y no ejerce variaciones concretas sobre ese material después de sus lecturas—, Leguizamón establece una relación más inestable y abierta con sus poemas, en la que la puesta en voz se convierte en un espacio de reescritura y exploración rítmica en tiempo real. En cada presentación arma un repertorio de textos que, aunque han sido publicados en dos instancias —*The sounds of la galaxia* (Gigante, 2014) y *Cantos del desierto y la montaña* (Neutrinos, 2020)—, siguen siendo modificados. Alterna la lectura, la recitación y el canto¹⁴ sin necesidad de soporte visual, y somete sus textos a variaciones rítmicas como leer un bolero al ritmo de un reggaetón, o viceversa, o mezclar un canto andino con una cumbia.

Aparece, en su caso, la idea de una plaqueta-partitura que reparte entre el público a modo de itinerario del espectáculo, y que no oculta su carácter procesual: se presenta como un borrador con marcas, tachaduras e indicaciones que revelan la dimensión experimental de su práctica. Además, en ocasiones, acompaña su voz con una pandereta para marcar el compás. Estas presentaciones en vivo le permiten corregir y reescribir constantemente sus poemas, que se transforman a lo largo del tiempo sin quedar fijados por la publicación de sus libros.

La hipótesis que orienta el segundo capítulo, entonces, es que las escrituras de Mariano Blatt y Federico Leguizamón están atravesadas por una puntuación musical que remite a procedimientos digitales de edición del sonido, como el *loop*, el *sampling*, el *delay*, el *mashup*

¹⁴En “La escucha y sus párpados” (2014), Ana Porrúa se pregunta específicamente si Leguizamón: “¿Canta o dice el poema? ¿De dónde provienen esos ritmos por los que pasa la voz y qué temporalidades actualizan? ¿Qué memorias se activarán y de qué modo en estas lecturas que rompen con las imaginaciones sonoras de la poesía?” (146). Para contestar estas preguntas, acude a una puesta en voz de Leguizamón en el Festival Poesía de acá, en la ciudad de Mar del Plata. El movimiento crítico de Porrúa es importante para nuestra tesis porque, en el caso de este poeta, la voz asociada al acontecimiento, a la lectura y al festival es medular para poder pensar su escritura. No bastan únicamente los textos. La escucha de la puesta en voz le sirve a Porrúa para advertir un *rastrillado rítmico* de la voz, en el que el reggaetón se lentifica, se pierden los acentos de la base llamada *dem bow*. De este modo, la estructura rítmica del reggaetón se aliviana como si se desmaterializara dentro de la voz.

o la reverberación, recursos habituales en la práctica del DJ. En este marco, propongo pensar si la figura del DJ —entendida como la de un oyente activo que construye una sintaxis rítmica y performativa— puede servir para leer ciertas operaciones poéticas contemporáneas. ¿Qué tipo de escucha se pone en juego en sus textos y performances? ¿Qué efectos musicales se despliegan en esas escrituras atravesadas por lo sonoro?

En esta línea de trabajo que propongo, que se detiene en los modos en que las voces poéticas se vinculan con lo sonoro —ya sea mediante procedimientos musicales, recursos técnicos o modulaciones escénicas—, se despliega en el tercer capítulo una tercera y última modulación: “Escribir para sonar”, centrada en las poéticas de Luciana Caamaño (Mar del Plata, 1984) y Alejandra Saguí (Bahía Blanca, 1987). En este caso concreto, la voz se convierte en el eje de experimentación, y su vínculo con el cuerpo y el espacio —en particular, el escenario de festivales— permite pensar nuevas formas de intervención en la escritura, centradas en la exploración de la materialidad vocal y sonora de la lengua.

En Caamaño, el trabajo con el espacio escénico y la voz permite pensar una escena sonora que trasciende el texto escrito. A diferencia de Leguizamón, su propuesta amplía la dimensión del poema hacia lo teatral, presentándolo no solo como un soporte de lectura, sino como un objeto de utilería que participa activamente en la acción. Este objeto puede manifestarse en diversos formatos: rollos que se despliegan, hojas arrojadas al suelo o tarjetas extraídas de una caja de herramientas, funcionando así como parte del dispositivo escenográfico que se manipula en vivo.

Aunque la noción de libro se encuentra desplazada de su práctica, se recuperarán los materiales de *Lugares comunes de la lengua* (2018), una plaqueta que recopila textos leídos en eventos de poesía, para establecer vínculos entre lo escrito y ese despliegue escénico que describimos. Se advierte, en este sentido, una voz de tono alto y registro cercano al teatro, que se articula con la presencia del cuerpo y con un dispositivo sonoro-visual que, en ocasiones, también combina videoclips de reguetón con registros audiovisuales de discursos políticos — como los de Eva Perón y Cristina Fernández de Kirchner—. Todos estos elementos se integran en un trabajo colaborativo con el DJ Mariano Balestena, con quien conforma el dúo Marylu, en el que poeta y DJ remezclan en vivo textos, voz, bases rítmicas y archivos históricos.

Por su parte, Alejandra Saguí trabaja con registros vocales más bajos, incluso casi inaudibles, en puestas en voz que combinan recitación, lectura, susurros, sonidos onomatopéyicos y movimientos coreográficos. En ocasiones, baila sus propios poemas, o lo hace sobre grabaciones de su voz, transformando el cuerpo en un instrumento de lectura, en una partitura viva. Estos desplazamientos abren interrogantes sobre la relación entre

movimiento y vocalidad, y sobre cómo esa experiencia escénica puede o no dejar rastros en el plano gráfico del texto. Su libro *Cuchá* (2022), publicado posteriormente, presenta marcas visuales que podrían pensarse como resonancias de esa práctica escénica: variaciones tipográficas, espacios, cambios de volumen visual en la página.

Este capítulo se organiza, entonces, en torno a una hipótesis central que se desprende del problema inicial que describí: Caamaño y Saguí trabajan con la voz en el límite textual del poema, configurando sus presentaciones en vivo como escenas de indagación y creación sonora que no necesariamente se subordinan a lo escrito. Mientras en Caamaño la modulación se articula con elementos teatrales y la incorporación de materiales sonoros, en Saguí adquiere una dimensión coreográfica y corporal a partir de la danza contemporánea.

En ambas, aunque especialmente en Caamaño, emerge una figura que proviene directamente del vocabulario de su propio poema: el tope. Se trata de un elemento poético que opera entre la restricción y la velocidad, entre el cuerpo y el ruido, y cuya función es producir materia sonora, una suerte de partitura interna que introduce, dentro del mismo poema, indicaciones vocales destinadas a su ejecución en vivo. A partir de estas experiencias, se plantea una serie de preguntas que orientan el análisis: ¿De qué manera se vinculan el cuerpo, la voz y el espacio? ¿Qué rastros o marcas generan estos gestos transitorios en los textos escritos? ¿Cómo comprender la escritura cuando se origina a partir del sonido o del movimiento?

En esta descripción de la configuración de los capítulos de la tesis, en relación con las distintas modulaciones musicales que atraviesan la voz poética, puede advertirse que el corpus crítico parte de la música —más precisamente, de la canción atravesada por el rock— y avanza hacia la música electrónica, en un recorrido que progresa hacia la lengua como materialidad acústica y espacio de vocalidad. Esta deriva marca un proceso de desmusicalización que permite pensar la poesía como una forma atravesada por la escucha, la voz, la música y el sonido

2. Problemas teóricos: *Poesía, voz y sonido*

A partir de esta organización del corpus como objeto crítico, el objetivo será explorar los modos en que la poesía se vincula con la voz, el cuerpo, la escucha, la tecnología y la música. Las aproximaciones teóricas que se desarrollarán a continuación permitirán delimitar algunos problemas conceptuales fundamentales, con el fin de relevar las tonalidades, modulaciones musicales y registros poéticos que se entrecruzan y se tensionan en el campo poético contemporáneo.

Las poéticas que se han descrito hasta el momento exponen la emergencia de un objeto que establece su tensión entre el sonido de la voz –formas rítmicas, musicales– y el lenguaje poético. Sin embargo, estas manifestaciones más experimentales –como la de Leguizamón puntualmente– han compartido escenario en festivales con otras modulaciones musicales de mayor perdurabilidad. Como podrá observarse, a excepción de los casos puntuales que hemos venido describiendo, prácticamente no existen textos críticos sobre los poetas mencionados. Esto plantea un doble desafío. Por un lado, implica abordar de manera descriptiva cada una de sus prácticas para identificar sus características diferenciales, especialmente en relación con los vínculos que establecen con el sonido –y, dentro de este, la música–. Por otro lado, el concepto de corpus funciona como un ejercicio de invención crítica que busca pensar una serie de puntos en común entre los poetas trabajados.

De este modo, el objeto poético-sonoro que esta tesis construye no es, en absoluto, homogéneo. Por el contrario, se concibe como un entramado complejo que exige revisar y redefinir las relaciones entre sonido —en sus diversas manifestaciones: voz, canción, música— y poesía, entendidas como operaciones que implican superposición, solapamiento, intervención, separación e indistinción. Estas relaciones remiten a contextos culturales, prácticas, modos de circulación y soportes heterogéneos situados históricamente, como las lecturas de poesía en vivo y los festivales que visité,¹⁵ que funcionan como espacios para continuar construyendo esa memoria de escucha en torno a las modulaciones musicales de la poesía argentina contemporánea.

A partir de estos disparadores teóricos, emerge, entonces, la idea de un corpus poético que funciona como un objeto crítico en sí mismo, porque, en nuestro caso, se encuentra modulado por prácticas sonoras-escénicas, atravesado por el movimiento, la ambigüedad, el vínculo con el acontecimiento, que posee varias aristas distintas. Por un lado, una zona de mayor materialidad constituida por los textos escritos: libros de poesía, fanzines; por otro, un espacio de intangibilidad en el que se encuentra la voz y sus modulaciones musicales como fenómeno principal a investigar.

Se trata de un objeto que no puede explicarse solamente a través del texto poético o la crítica literaria, ni tampoco a partir de la música o los discursos más asociados a la crítica cultural. Su potencia se encuentra, justamente, en la modulación, el cruce, el diálogo, la

¹⁵ Entre los festivales que investigué se encuentran el Festival Internacional de Poesía de Rosario, el Festival Latinoamericano de Poesía de Bahía Blanca, el Festival Rural de Poesía de Lobos y el Festival “Poesía, de acá” de Mar del Plata, de cuya organización anual participo.

superposición o yuxtaposición tanto de soportes como de prácticas —escritura, puesta en voz, canción, intervención sonora y poética—. Por este motivo, como se verá en el desarrollo de los capítulos, su abordaje se realizará a través de la crítica especializada de poesía, la filosofía, la etnomusicología, el arte sonoro, las artes escénicas, electrónicas y la crítica cultural sobre música contemporánea. En este sentido, el corpus suscita una serie de problemas más específicos: la discontinuidad entre escritura poética y puestas en voz; de qué manera la música (ritmos, tonos y procedimientos) atraviesan las voces seleccionadas; cómo puede escribirse una escucha poética de los festivales de poesía y lecturas públicas y, por último, cómo se vincula la voz con los espacios en los que se inscribe.

2.1. Escribir la escucha de poesía

Al comienzo de la introducción mencioné que las primeras preguntas que guiaron esta investigación indagaban, en primer lugar, quiénes son los que escuchan poesía y en qué se diferencia esa experiencia de otros tipos de escucha contemporánea. Si la poesía puede entenderse como un fenómeno acústico —tal como lo propone Jean-Luc Nancy en *A la escucha*—, entonces sería posible pensar, más allá de lo visual, un orden que involucra participación, reparto y contagio, y que se articula en torno al tono, el timbre, la resonancia y el ruido (2007:13–14). Esta tesis propone ampliar el concepto de escucha, integrando ciertas perspectivas teóricas que lo vuelvan una herramienta crítica para el análisis de los poetas del corpus.

Nancy sugiere concebir la escucha como una movilidad singular entre los aparatos sensoriales. Escuchar, reflexiona, es estar 'tendido hacia un sentido posible y, en consecuencia, no inmediatamente accesible' (2007: 18). La reconfiguración de los esquemas perceptivos —timbres, ritmos, escrituras— da lugar a un espacio o escena auditiva:

(...) cuya naturaleza extraordinariamente mixta —popular y refinada, religiosa y profana, antigua y reciente, originada en todos los continentes a la vez— no tiene un verdadero equivalente en otros ámbitos. Se han suscitado un devenir música de la sensibilidad y un devenir mundial de la musicalidad cuya historialidad todavía es menester pensar (29).

Escuchar, permite ingresar a la espacialidad y al ritmo, que no sería otra cosa que el estremecimiento del propio tiempo: *escansión* (ascenso, levantamiento del pie que escande) y *cadencia* (caída, tránsito a la pulsación) dos conceptos que son fundamentales para pensar cómo leen o recitan los poetas del corpus. Así, el ritmo desune la sucesión de la linealidad de la secuencia o la duración: pliega el tiempo para darlo al tiempo mismo, y de ese modo pliega y despliega un «si mismo». Si escuchar es estremecer el propio tiempo: ¿Qué tipos de

escansiones y cadencias produce la escucha poética? Si hay “un simultáneo de lo visible”: ¿Qué sería exactamente “lo contemporáneo” en “lo audible”? (Nancy, 2007: 38).

Esta descripción sobre la escucha y el ritmo es retomada en el prólogo de *Escucha. Una historia del oído melómano* (2003) de Peter Szendy, Allí Nancy señala, justamente, la cercanía entre escuchar y tocar, ya que la escucha es un proceso en el que la sonoridad se vuelve resonancia, reversión, repetición originaria y generativa. Es decir, la voz no es más que una remisión, una llamada, una postergación que resuena en esa resonancia. A su vez, la resonancia está en el propio sonido: un sonido es su cámara de eco, del mismo modo que es en si mismo su timbre: “(...) sus armónicos y lo que llamamos color” (12). Surge, entonces, la pregunta de cuál es el sujeto de esa escucha. Para el autor, este se construye a partir de la resonancia; es decir, el sujeto-escucha no es otro, o no es nadie más que la propia música, y más concretamente nada más que la obra musical:

Las figuras del oyente, del arreglista, del disco, de los auriculares, son otras tantas expansiones o fragmentaciones de la única remisión musical, única en su duplicación, en su separación y en su *resonancia* en el seno del espacio sensible que abre y que siempre, en efecto y por principio, debe tener la forma o la idealidad de una oreja y de su pabellón (14).

Este sujeto musical es, precisamente, *lo que se escucha* y con él se constituye el *sujeto de un sujeto* en general. “El sujeto de un sujeto” también es, un ritmo, una reposición, una fragmentación de su tema y de sus escuchas: siempre más de una escucha, como siempre más de una ejecución, más de una interpretación: “La partitura no deja de partirse, de dividirse” (14).

Peter Szendy retomará este sujeto musical para plantear que “escucharse” remite a “escucharse escuchar”. En este sentido, la escucha –no la audición o la percepción– comienza con un deseo legítimo de que la firmen y la dirijan a otras personas. Entonces: ¿Es posible hacer escuchar la escucha? ¿Qué tipo de escucha ya prefiguran/ construyen los textos de poesía?

Para Szendy, la figura del arreglista es central –ya que es un oyente que firma y escribe su escucha– y abre la posibilidad de una historia de la escucha *en música* (128). Sin embargo, no se llegaría a alcanzar una actitud plena de escucha, en el sentido de que siempre operarían la *distracción*, la escucha *intermitente*. Es posible que de esa manera el sentido de la obra surja, que una cierta inatención, una *fluctuación*, también constituyan una relación válida y fecunda en la *interpretación auditiva de la obra*: “Una escucha no es, ciertamente, lectura” (130). En relación a este problema que plantea Szendy, nos preguntamos hasta qué punto un poema no solo es el resultado de una serie de lecturas, sino, más específicamente, de una escucha

particular de otros poemas que le anteceden, canciones, voces, ritmos que forman parte de una cultura sonora contemporánea.

Es en otro libro, aparecido unos años más tarde, que Szendy comenzará a desarrollar la idea de escucha como un modo de auscultar y puntuar que es central para esta tesis. En *En lo profundo de un oído. Una estética de la escucha* (2015) señala que lo audible es frágil y el oído es siempre el teatro de un querer-tener, de un deseo notablemente intenso e insistentemente de guardia, posesión o dominio (59). Escuchar se parecería más a una “estética del espionaje” que a “la escucha pasiva que nos legó nuestra modernidad –esa apertura condescendiente del oído, que se presenta como la pura acogida de lo que viene–”. Se trataría, más bien, de una represión de todo lo que vincula el ejercicio del oído con un marcaje (60). La auscultación proviene de la práctica del oído filosófico con el que es posible pensar una tensión entre “lo que quiere decir el tono” y “lo que dice el discurso” (76). De este modo, la puntuación aparece como un asunto político y no solamente estético.

2.2. La voz como objeto de indagación teórica en la poesía

Así como la escucha poética se plantea como una cuestión central al inicio de esta tesis, ciertas teorías sobre la voz permiten abordar con mayor precisión este aspecto complejo del objeto poético-sonoro. Pensar la escucha implica, entonces, considerar qué tipo de voz se pone en juego y cómo se la percibe. La escucha, lejos de ser una operación pasiva, construye activamente lo que se reconoce como voz: determina sus matices, sus intensidades, sus reverberaciones, desplazamientos y reenvíos. En esta línea, Mladen Dolar, en *Una voz y nada más* (2015), sostiene que un primer encuentro con la voz suele generar una escucha centrada en el significado, en detrimento de la atención al sonido vocal en sí: “Uno ‘no oye (la voz) bien’ porque está recubierta de significado” (14).

Al mismo tiempo, en un sentido inverso, un tipo de escucha que se centra exclusivamente en la materialidad de la voz tampoco resulta productiva, ya que la convierte en fetiche y en mero placer estético. Habría, entonces, una tercera posibilidad de escuchar que nos interesa, en un sentido metodológico dentro de esta tesis, ya que no desatiende ni el significado ni la materialidad: “El objeto voz que no se esfuma en tanto vehículo del significado, y no se solidifica en un objeto de reverencia fetichista, sino que funciona como punto ciego en la invocación y como alteración de la percepción estética” (15).

Este “punto ciego”, que nos sirve para reflexionar sobre cómo escuchamos cuando nos enfrentamos a una puesta en voz poética, abre la dimensión del Otro en la voz e inaugura la

posibilidad de una perspectiva psicoanalítica.¹⁶ De manera que la voz, para Dolar, es un punto de pivote que, como una promesa, una declaración, un regalo, una súplica, pero surgida mecánicamente, impersonal y por lo tanto causante de perplejidad, hace inmediatamente surgir el vínculo sumamente central entre la subjetividad y la voz (19). Esto último interpela directamente la hipótesis de trabajo porque, aunque Dolar no se ocupa explícitamente de la poesía, se trata de una relación que produce una serie de tensiones. La primera consiste en que, ante la voz, las palabras fallan de manera estructural y la línea divisoria entre la voz y el ruido, o entre la naturaleza y la cultura resulta elusiva e incierta (26). A partir de esto, ensaya una posible definición: “(...) la voz parece estar en el eje de nuestros vínculos sociales, y las voces constituyen la textura misma de lo social, así como en núcleo íntimo de la subjetividad” (26).

El segundo problema tiene que ver estrictamente con el hecho de que la voz es el soporte material para producir significado, y a pesar de eso no contribuye a él. Es, dice Dolar retomando a Jameson, un mediador evanescente: “hace posible el enunciado, pero desaparece en él, se disuelve en el significado que se produce” (27). Esta particularidad interviene de manera polémica en nuestra hipótesis, ya que la poesía como fenómeno sonoro, trabajaría justamente con aquello que no contribuye a producir sentido, o con la voz, como se verá en algunos casos concretos, como un significado desechado.

La voz es, entonces, un fenómeno refractario al significante que posee: un acento, una entonación y también un timbre determinado. El acento *ad cantum* (33) aproxima la voz al canto, aparece como distracción o como obstáculo a la comprensión. La entonación se encuentra emparentada al tono, la melodía y la modulación, cadencia e inflexión que pueden “dar vuelta el significado de una oración: lo puede convertir en su contrario” (33). La definición de tono que propone Dolar resulta medular para esta tesis, ya que permite pensar una modulación irónica que puede manifestarse tanto en ciertas puestas en voz como en la voz del texto mismo —una dimensión que no siempre se corresponde con la vocalización explícita—.

El tono posee una dimensión discursiva ligada a la intención de la voz, aunque también puede pensarse en relación con lo musical. En este sentido, es fundamental la propuesta crítica de Josefina Ludmer en *El género gauchesco* (1988), donde el tono, entendido como materia sonora y musical, adquiere sus propias formas de circulación en la cultura. Aunque su análisis se concentra en el siglo XIX, Ludmer rastrea en la poesía gauchesca una modulación que anticipa elementos de la milonga y el tango:

¹⁶ Dolar retomará de Lacan una concepción de la voz vinculada a un espacio de hiancia y a un objeto-causa: “un eslabón faltante, un espacio en el nexo causal” (21)

El desafío es la lengua arma, militar y política; el lamento introduce la lengua ley. Los dos tonos, modulados, citados de un texto en otro, cambiados de lugar, representan el universo de la voz oída en el género. Y más allá, retomando por momentos el disfraz con que se exhibieron en su fuente oral, abren dos tradiciones de nuestra cultura: las que dieron su sustancia a la milonga y al tango” (1988: 137).

En este sentido, una modulación musical del tono puede observarse en poetas como Rosario Bléfari, Mariano Blatt, Leguizamón y Luciana Caamaño. En otros casos, como en el de Antolín, esa modulación aparece desplazada: el tono no remite tanto a lo musical, sino más bien a una organización afectiva del discurso, en consonancia con lo que plantea Sianne Ngai en *Ugly Feelings* (2005).

Esta dimensión del tono —ya sea como modulación musical o como organización afectiva del discurso— permite abrir preguntas sobre la voz que exceden lo meramente expresivo. En este sentido, el planteo de Dolar resulta especialmente relevante para el análisis crítico que aquí se propone. A través de su razonamiento, formula una pregunta que atraviesa buena parte de esta tesis: “(...) ¿cuál es la textura de la voz, esta cuerda inmaterial, y cuál es la naturaleza del sujeto implicado en ella?” (36). La noción de tono, entonces, no solo refiere a una cualidad sonora, sino también a una zona de subjetividad donde se articulan cuerpo, afecto y discurso. La voz se encuentra, en principio, tomada por una red estructural en la que no existe sin la presencia del Otro. Se trata de un interrogante que lo lleva, en el caso de Dolar, a describir una lingüística de la no-voz, en la que hacen su aparición ciertas voces que podrían pensarse desde el grado cero de la significación. Menciona, en este sentido, varios ejemplos entre los que se encuentran la tos, el hipo, el balbuceo del infante y la risa.

En Bléfari, por ejemplo, advertimos que en las puestas en voz de sus canciones —recitales de rock— emergen el canto y el grito. El grito, para Dolar, se presenta como llamado, acto de palabra, la más notoria de las manifestaciones presimbólicas: “(...) desafectado como está de restricciones fonológicas, es no obstante palabra en su función mínima: una apelación y una enunciación” (41). De este modo, el grito intenta llegar al otro, provocarlo, seducirlo, implorarlo. Sin embargo, en el caso de Antolín, que también hace canciones, el canto no contempla esta posibilidad. Es curioso, además, que el canto también aparezca dentro de las lecturas de poesía de Leguizamón, cuando lee a partir del ritmo de la cumbia, la baguala o el reggaetón. Por otro lado, en Blatt, advertimos procedimientos como el *loop*, que envían la voz hacia un patrón que es musical pero desafectado de la entonación del canto.

El canto, según Dolar, representaría una etapa más sofisticada que la del grito, ya que trae enérgicamente la voz al primer plano, en forma deliberada, a expensas del significado: “El canto se toma en serio la distracción de la voz, y le gana la partida al significante; invierte la jerarquía, permitiendo que la voz lleve la delantera, que la voz sea portadora de aquello que las palabras no pueden expresar” (43). Podría pensarse, anticipadamente, que la poesía que trabajaremos en los capítulos de la tesis tensiona justamente esta cualidad de la voz para investigarla y llevarla al límite de lo posible. La música evoca a la voz y la fetichiza, pero también, y aquí lo que nos interesa, abre la hiancia que no puede llenarse: “La voz parecería ser el *locus* de la expresión genuina, el lugar donde lo indecible puede no obstante expresarse” (44).

En relación con este aspecto, Dolar plantea que la voz apunta al significado, aunque ni una ni otro puedan articularse plenamente. Se produce así un punto que nos interesa indagar: un *facit* paradójico que genera discontinuidades entre la escritura y las puestas en voz de un texto. No se trata de instancias opositivas enfrentadas entre sí, porque —en todo caso— no nos interesa leer la oposición entre escritura y puesta en voz, sino explorar formas de relación que construyen figuras determinadas e inscriben linajes: las modulaciones de una cultura sonora en cada uno de los poetas que mencionamos.

2.3. La música como propiedad variable de la poesía

Como sucede con la idea de sonido, la música en la poesía tiende a circunscribirse a los procedimientos retóricos y rítmicos de los textos, incluso conceptuales, mientras que se obliteran las *caligrafías tonales* (Porrúa 2011) que se rearmen a partir de la voz como materialidad adyacente. Esta tesis postula que las voces del corpus se encuentran moduladas, en ocasiones, por ritmos de la música popular que problematizan las ideas de lectura, canto y declamación —cuando se prescinde del soporte textual—. Por otro lado, algunos poetas leen sus textos acompañados por cajas de ritmos y otros desarrollan, incluso, una doble faceta de poetas-músicos que cantan sus poemas, entre la balada, la canción pop y el rock. Las perspectivas teóricas que investigan a la música como fenómeno van desde la sociología, a la etnomusicología, la filosofía y la teoría crítica de la música contemporánea. Creemos pertinente tomar distintas herramientas de cada una de ellas, que nos servirán para comprender de qué modo está conformada la cultura sonora y por qué estos poetas y proyectos se encuentran inmersos en ella.

Desde la filosofía, por otra parte, Agamben vuelve específicamente al origen musaico de la palabra en “La música suprema. Música y política” (2017). Encabeza el ensayo con la

hipótesis de que la filosofía hoy puede darse solamente como reforma de la música: “Si llamamos música a la experiencia de la Musa, esto es, del origen y del tener lugar de la palabra, entonces en una cierta sociedad y en un cierto tiempo la música expresa y gobierna la relación que los hombres tienen con el evento de palabra” (147). Para Agamben, la imposibilidad de acceder al lugar originario de la palabra es la música, ya que, en ella se expresa todo lo que en el lenguaje no puede ser dicho.

Señala que el origen de la palabra está musaicamente determinado y el sujeto parlante —el poeta— debe una y otra vez volver a enfrentar la problematicidad del propio inicio. Incluso si la Musa ha perdido el significado cultural que poseía en el mundo antiguo, el rango de la poesía depende todavía hoy del modo en el cual el poeta se arriesga a dar forma musical a la dificultad del acto de tomar la palabra; es decir, de cómo llega a hacer propia una palabra que no le pertenece y a la cual se limita a prestar la voz. Este planteo de Agamben nos interesa particularmente porque, hacia el final del artículo, expone el hecho de que la música está constitutivamente ligada a la experiencia de los límites del lenguaje y, con ella, la política también estaría musicalmente condicionada. Cabe pensar: ¿Qué límites entre esos lenguajes construyen los poetas de nuestro corpus? ¿Cuáles serían sus implicancias territoriales e incluso políticas?

La música como fuerza política y territorial fue desarrollada por Gilles Deleuze y Félix Guattari en el capítulo “Del Ritornelo” de *Mil mesetas* (2016 [1988]). Allí se preguntan, específicamente, por la funcionalidad territorial de la canción, los gritos de los vendedores ambulantes, los ritmos, el canto de algunos pájaros. Se trata de Ritornelos que producen agenciamientos¹⁷ que movilizan las fuerzas anticaos (aunque el caos no sería lo contrario al ritmo). Pueden desempeñar funciones amorosas, profesionales, sociales, litúrgicas, cósmicas, artísticas; es decir, tienen como concomitante una tierra y mantienen una relación esencial con lo Natal, lo Originario. Al mismo tiempo, el territorio es el producto de una territorialización de los medios y de los ritmos. Está esencialmente marcado, por índices, y esos índices son

¹⁷ Juan Manuel Heredia analiza en su artículo “Dispositivos y/o agenciamientos” (2012) el recorrido de estos conceptos. Deleuze retoma de Foucault las tres dimensiones del dispositivo que le parecen esenciales (la posibilidad de pensar relaciones pragmáticas entre elementos heterogéneos y su desplazamiento, por un lado, con respecto a los modelos del izquierdismo político y, por otro lado, con respecto a las tesis que piensan el poder como represión o ideología). Sin embargo, un agenciamiento sería un aumento de dimensiones en una multiplicidad que cambia necesariamente de naturaleza a medida que aumenta sus conexiones: “Tan sólo hay agenciamientos maquínicos de deseo, como también agenciamientos colectivos de enunciación. Nada de significancia ni de subjetivación: escribir a *n* (cualquier enunciación individualizada permanece prisionera de las significaciones dominantes, cualquier deseo signifiante remite a sujetos dominados). Un agenciamiento en su multiplicidad actúa forzosamente a la vez sobre flujos semióticos, flujos materiales y flujos sociales (independientemente de la recuperación que puede hacerse de todo eso en un corpus teórico y científico)” (2016: 27).

extraídos de los componentes de todos los medios: materiales, productos orgánicos, estados de membrana o de piel, fuentes de energía como el viento. Precisamente, hay territorio desde el momento en que las componentes de los medios dejan de ser direccionales para devenir dimensionales, dejan de ser funcionales para devenir expresivos como los colores de ciertos pájaros o sus cantos.

Para Deleuze y Guattari, habría territorio desde el momento en que hay expresividad de ritmo. La emergencia de materias de expresión (cualidades) es la que va a definir el territorio. Por ejemplo, el color en algunos peces es un estado de membrana que remite a estados internos hormonales; pero el color sigue siendo funcional y transitorio, mientras está unido a un tipo de acción (sexualidad, agresividad, huida). Por el contrario, deviene expresivo cuando adquiere una constancia temporal y un alcance espacial que lo convierte en una marca territorial, o más bien territorializante, como una firma ¿Se puede pensar que algunas puestas en voz devienen *ritornelos* en el marco de las lecturas públicas o festivales de poesía? El territorio es el efecto del arte. El artista levanta un mojón o hace una marca. El territorio hace de cualquier cosa una materia de expresión; pero el ritornelo es el ritmo y la melodía territorializados:

(...) puesto que han devenido aptitud para los motivos y los contrapuntos que, variables o incluso constantes, los expresivos, —y han devenido expresivos, puesto que son territorializantes— convierten en algo distinto que un cartel, los convierten en un estilo, puesto que articulan el ritmo y armonizan la melodía (2006: 324)

El territorio es, para Deleuze y Guattari, la distancia crítica entre dos seres de la misma especie que marcan sus distancias. La distancia crítica es una relación que deriva de las materias de expresión.

2.4. Más allá del cuerpo: apropiaciones poéticas de la tecnología sonora

En este sentido, es preciso recorrer brevemente, desde distintas disciplinas, cómo las tecnologías sonoras intervinieron la voz y la música en el cambio de milenio. Nos interesan los aportes que Ana María Ochoa Gautier realiza desde la etnomusicología, ya que creemos que nuestro objeto adquiere mayor densidad en la incorporación de perspectivas teóricas que no provienen exclusivamente de la literatura o la filosofía. En principio, para Ochoa Gautier, que investiga música, comunicación y tecnología, el siglo XX se podría denominar como el siglo del sonido. Se trata de un tiempo en el cual las máquinas dispersaron las ondas musicales como nunca antes, en el que los ruidos de la ciudad se multiplicaron, se captaron los sonidos de la vida cotidiana para convertirlos en trasfondo de radionovelas y las voces se metieron en

nuestras casas por medio de la radio y la televisión. Al mismo tiempo, el micrófono amplificó los susurros de la intimidad para volverlos asunto de audiencias masivas (2011: 1). La música alcanzó, a través de la tecnología, una transportabilidad máxima, que separó masivamente los sonidos de sus lugares de origen, y la música popular, de este modo, surgió como uno de los grandes campos de la creatividad artística.

Estos fenómenos técnicos desplazaron del centro del análisis a la mirada como metáfora dominante de la percepción del mundo, así como también a la lectura y a la palabra escrita. En el caso de la poesía argentina de las últimas décadas —y esto lo propongo como hipótesis de trabajo— este desplazamiento alcanza también al libro como soporte privilegiado. Por su parte, Ochoa Gautier señala que la ecología sonora se transforma con el surgimiento de la ciudad posindustrial, el ruido y el sonido. En el ambiente urbano se instala un nuevo modo de estar en el mundo, marcado por la diferencia de sonidos entre el campo y la ciudad. También por la presencia o ausencia del ruido, que se convierte en un problema urbano de convivencia o en un parámetro que delimita la división entre el espacio público y el privado. Subraya, en este sentido, la importancia de la proliferación de la música como elemento para ambientar los espacios públicos.

Ochoa Gautier describe una disolución progresiva de las fronteras tradicionales entre ruido y sonido, así como entre ruido y música. Este fenómeno, para ella, se ve impulsado especialmente por las músicas electrónicas, tanto en sus expresiones eruditas como populares, donde la figura del DJ se convierte en un emblema contemporáneo. Un rasgo distintivo de esta transformación es la apropiación masiva de tecnologías sonoras —como el tornamesa, el pedal de guitarra eléctrica o incluso los dispositivos móviles— que, lejos de ser simples reproductores, se emplean como instrumentos musicales con sonidos manipulables para la creación y composición sonora (2011: 2-3).

La conceptualización de la figura del DJ que plantea Ochoa Gautier resulta especialmente relevante para nuestro análisis, sobre todo en el capítulo dos y, de manera más acotada, en el tres, donde examinamos cómo ciertas prácticas poéticas contemporáneas incorporan procedimientos tecnológicos y sonoros afines para ampliar las posibilidades expresivas de la poesía. En esta tesis, se intenta pensar cómo Mariano Blatt, Federico Leguizamón y también Luciana Caamaño trabajan con herramientas de edición sonora como el sampleo, el *mashup* y el *loop* , entre otras. Aunque estos procedimientos no se trasladan de forma literal a la poesía, es posible reconocer su presencia problemática y creativa en algunas puestas en voz poéticas. Así, la figura del DJ puede pensarse como un recurso conceptual que

contribuye a comprender las transformaciones recientes en la relación entre poesía, tecnología y sonido.

Tal como plantea David Toop en *Océano de sonido*, las divisiones estancas entre los géneros parecerían estar resquebrajándose (2016: 9). Toop intenta pensar, desde la historiografía musical, que existe una expansividad que tuvo que ver específicamente con la aceleración de las comunicaciones y los choques culturales de la expresión musical. El sonido, históricamente, fue usado para encontrar sentido en circunstancias cambiantes (14). La cultura contemporánea puede definirse así como una cultura etérea —aclara—, absorta en “el perfume, la luz, el silencio y el sonido ambiente”, que se desarrolló en respuesta a la intangibilidad de las comunicaciones del siglo XX. El fin de siglo y el nuevo milenio transforman en sinónimos la inmaterialidad, la espiritualidad y la electrónica, y pretenden trascender el cuerpo a partir de la tecnología (75).

Dos nociones del texto de Toop me resultan relevantes para esta tesis: una plantea un punto de tensión con el enfoque que propongo, mientras que la otra se integra de manera más directa a los objetivos de este trabajo. En primer lugar, la idea de “expansión musical”, que se ha trasladado en las últimas décadas a otras disciplinas artísticas, entre ellas la poesía contemporánea, comúnmente entendida como “poesía expandida” cuando intervienen instrumentos electrónicos, dispositivos digitales o elementos audiovisuales en sus apariciones escénicas. Esta noción interviene aquí de manera polémica: si bien reconozco su importancia en el campo de las teorías del arte contemporáneo y su potencia para pensar ciertos desplazamientos de las formas poéticas, en esta tesis no adopto sin más la idea de expansión. Por el contrario, busco reubicarla críticamente.

No se trata, entonces, de pensar en una ampliación de la poesía hacia otras disciplinas, sino en cómo ciertas puestas en voz intentan trascender el cuerpo, desplazando el eje de experimentación hacia la voz y las modulaciones escénicas de su materialidad. Esto permite pensar cómo la tecnología actúa como un campo de posibilidades que modula la poesía desde lo procedimental y acentúa la dimensión sonora como fenómeno autónomo. Si bien el cuerpo es un componente esencial como caja de resonancia y portavoz, el objeto que intento delinear

no se define por una *performance*¹⁸ centrada en el cuerpo¹⁹ —y en sus variaciones gestuales más ligadas al arte dramático o visual—, sino por un modo de intervención que sitúa a la voz y al sonido como fenómenos autónomos.

En este sentido, más allá de la noción de expansión, resulta preciso definir qué entiendo por sonido, dado que su espectro es muy amplio y presenta ciertas dificultades en su conceptualización. El objeto que abordo está atravesado por lo sonoro desde un punto de vista formal, tanto en los procedimientos retóricos y las secuencias rítmicas que estructuran los poemas escritos, como en las reescrituras y modulaciones melódicas —provenientes de la música popular— que las voces imprimen en las puestas en voz poéticas, especialmente en lecturas públicas y festivales.

Para abordar un objeto que involucra textos, voz, música, cuerpo y tecnología, resulta insuficiente concebir el sonido únicamente como un fenómeno físico y vibratorio. En cambio, resulta útil retomar la definición de sonido que propone Paul D. Miller en su libro *La ciencia del ritmo* (2020), donde lo describe como el resultado de múltiples y diversos entornos de edición. Según Miller, el sonido en formatos electrónicos es producto de una estructura de interfaz que gira sobre sí misma, siguiendo secuencias compuestas por eslóganes, estadísticas,

¹⁸ Diana Taylor (2015) postula, en un texto ya clásico, que desde la década del '60, los artistas han usado sus cuerpos para enfrentarse a los regímenes de poder y las normas sociales, y también para insertar el cuerpo frontalmente en el quehacer artístico. La palabra “Performance” resulta abarcadora e indefinida, ya que significa muchas cosas aparentemente contradictorias. Para algunos artistas, performance (como se utiliza en Latinoamérica) se refiere al PERFORMANCE ART, o arte acción, como se concibe en las artes visuales (9). Para Taylor, las performances operan como actos vitales de transferencia, transmitiendo el saber social, la memoria y el sentido de identidad a partir de acciones reiteradas. El performance sería un comportamiento reiterado, re-actuado, o re-vivido. Esto significa que el performance -como práctica corporal- funciona dentro de un sistema de códigos y convenciones (23).

¹⁹ Irina Garbatzky (2013) identifica y analiza algunos matices de la performance poética en la poesía rioplatense de los ochenta que resultan esclarecedores. En su libro examina una serie de testimonios, registros sonoros y audiovisuales de los poetas Batato Barea, Emeterio Cerro, Marosa di Giorgio y Roberto Echavarren. Allí explica que las prácticas poéticas vinculadas a la performance y, en particular, a la teatralidad, que surgieron en el campo cultural rioplatense hacia las postrimerías del siglo XX, no se ocuparon del efecto de caducidad (11). La performance poética sería un tipo de acontecimiento que integra la textualidad poética con la presencia del cuerpo y la voz, en un ámbito que entrecruza la literatura con otras manifestaciones artísticas (teatro, música, plástica, video e instalaciones). Aunque, y al mismo tiempo, remite a una experiencia irreductible, a la obra escrita, y, por lo tanto, exige, para su análisis, una reconstrucción testimonial o un registro fotográfico y audiovisual (2013: 12). Esta característica implica un esfuerzo crítico de reconstrucción y cierta torsión historiográfica. A su vez, en el contexto del Cono Sur, advierte Garbatzky, la performance postula una búsqueda de tradiciones alternativas con las cuales resolver conflictos políticos e identitarios puntuales. Enmarcar históricamente al objeto en este ámbito de retornos y regresiones de la vanguardia, permite afinar la mirada acerca de la desarticulación que estas performances promovieron en los ochenta sobre conflictos concretos de su campo cultural (como la represión política, el SIDA, el exilio, los prejuicios sexuales). En ese contexto de posdictadura, la performance funcionaría como el *dispositivo de un tipo de acción* vanguardista/poética que no cumple ya con un intento de romper con la cultura, pero sí de resistencia cultural, sobre todo en lo que concernía a los vínculos sociales y expresiones corporales (13).

vectores, etiquetas y cuadrículas. Así, el sonido se transforma en un significante cuya forma mutable recuerda a una nube amorfa de ceros y unos, una “propagación de olas y partículas de pensamiento” (13). Desde esta perspectiva, las secuencias rítmicas pueden entenderse como vectores que transmiten agentes infecciosos formados por recuerdos, los cuales “se convierten en los agentes virales de una condición omnisensorial, una compilación de espacios locales, distantes y virtuales, todos evocados por el sonido” (16).

La ciencia del ritmo vuelve posible, según Miller, una música de la permutación, que intenta transmitir la idea de que el arte conceptual, la tecnología contemporánea y el idealismo atemporal podrían, hoy en día, funcionar en conjunto. La música, forma del sonido, funciona como un significante abierto, un material invisible totalmente maleable que no es fijo o inamovible (33). La repetición, como procedimiento musical presente en muchos de los poetas del corpus, puede entenderse desde Miller como un núcleo del pensamiento contemporáneo, capaz de expresar lo indecible a través de ciertas piezas sonoras encontradas.

Así, el sonido en la poesía se configura como un acontecimiento, un proceso vivo que sucede en el momento mismo de su producción y que articula sentido en la experiencia auditiva. Es necesario también caracterizar en qué espacios se produce el sonido, en el sentido que lo entiende este autor, como redes de sonidos, símbolos y sentimientos representados por la música, que constituyen otra forma de hablar, una fusión de arte, *techné* y *logos*. *La ciencia del ritmo*, entonces, impone un orden a la destreza y otorga habilidades rítmicas en el ámbito sociográfico de la electromodernidad (101).

Surge el problema de cómo caracterizar los ámbitos en los que la poesía suena y si los acontecimientos que allí se producen tienen efectos territoriales efímeros o con cierta perdurabilidad en el tiempo ¿Qué le hace, entonces, la poesía a los espacios? Brandon LaBelle (2010) reformula el concepto de *paisaje sonoro* acuñado en la década del '70 por R. Murray Schafer²⁰ y propone, desde Deleuze y Guattari, que el sonido en el presente constituye, más

²⁰ Murray Schafer ([1977] 1994) concibe el *paisaje sonoro* como un ambiente acotado desde la escucha consciente que convertimos en un objeto de atención. El *paisaje sonoro* funciona como una composición musical que se despliega en torno a nosotros –audiencia, intérpretes y compositores–. Para Schafer, el medio ambiente es consecuencia de múltiples dimensiones que abarcan los sonidos dentro de un área definida, como un *reflejo* –entre otros– de las condiciones sociales, políticas, tecnológicas, culturales y naturales del área. LaBelle no piensa en estos términos tan esquemáticos, sino que intenta problematizar las condiciones de producción de los sonidos en sintonía con distintos tipos de territorios y no a partir de la idea de *paisaje* cuyo origen es un tanto idealizante. Schafer plantea que un *paisaje sonoro* se encuentra conformado por Sonidos tónicos (tonalidad) –los sonidos particulares que caracterizan y le dan sentido a un lugar y por lo mismo dejan a veces de escucharse conscientemente y quedan como fondo–; Señales sonoras –los sonidos que existen en un primer plano y son escuchados de manera consciente–. Estos últimos son más bien figuras que fondo y la mayoría de las veces representan códigos (el ruido del afilador de cuchillos, la sirena de una ambulancia o patrulla); y por último, las Marcas sonoras que pueden asimilarse como los sonidos de una comunidad (la campana de su iglesia, gaviotas en un plaza, vendedor ambulante).

bien, territorios, en tanto que el conocimiento auditivo funciona como un empuje epistemológico que se despliega como un evento espacio-temporal. El sonido abriría un campo de interacción, para convertirse en un canal, un fluido, un flujo de voz y urgencia, del juego y el drama, de la reciprocidad, para en última instancia, forjar una micro-geografía del momento, mientras tiende a desaparecer, como propagación distributiva y sensible.

LaBelle señala que los estudios de sonido continúan emergiendo como una disciplina en expansión que involucra muchos discursos: de la musicología a la antropología, de historias de los medios y las prácticas culturales, a la actuación y estudios de voz y la experiencia auditiva. Basándonos en la idea de territorio, el sonido puede concebirse como una figura múltiple que actúa tanto como punto de distracción, divergencia e interferencia, así como de conexión y conjunción. Su dinámica asociativa vincula discursos y conocimientos. Los *territorios acústicos* son específicos y múltiples, constituidos por flujos y ritmos, vibraciones y ecos, que forman un discurso sonoro igualmente febril, enérgico y participativo (xxiv-25).

2.5. Una propuesta crítica sobre la poesía argentina contemporánea: el objeto sonoro poético y sus dificultades

Las intervenciones y los problemas teóricos que mencioné constituyen clivajes centrales de esta investigación, ya que permiten plantear interrogantes clave en la relación entre poesía, voz y sonido. En particular, la voz se presenta como un resto, un punto ciego de la invocación —según Dolar—, un exceso o vacío de pensamiento que, en el marco de festivales y lecturas públicas de poesía, adquiere una dimensión escénica. En esos espacios, el timbre, la entonación y la cadencia son los aspectos que despliegan su materialidad.

Algunos poetas del corpus exploran específicamente una faceta musical que se traslada directamente a la composición de canciones y discos (aspectos que se trabajarán en el capítulo uno). Otros experimentan con sus textos e instrumentos electrónicos, incorporando archivos sonoros como fragmentos resignificados en el contexto escénico donde son interpretados y manipulados, o utilizan la danza como método de composición —conceptualización que se desarrolla en los capítulos dos y tres—.

En principio, entonces, existen múltiples formas de pensar el sonido en la poesía, incluyendo la recepción de cada poema, tanto en la escucha como en la posproducción vocal. De este modo, las figuras de la voz que propongo se encuentran, en casi todos los casos, directamente vinculadas al sonido como herramientas conceptuales con las que abordo las

diversas intervenciones vocales y los textos, concebidos como una construcción que permite pensar estas manifestaciones en sus distintas dimensiones como formas sensibles que condensan modos de decir, escuchar y hacer resonar el lenguaje

La noción de figura, en el contexto de esta tesis, funciona como un concepto operativo que permite articular y visualizar las múltiples dimensiones en las que la voz y el sonido se manifiestan en la poesía contemporánea. Lejos de ser una categoría estática o meramente descriptiva, la figura remite a una configuración mutable que captura tanto las tensiones internas como las resonancias externas de la materialidad vocal de los poetas que trabajo. Es, en este sentido, un dispositivo crítico que, como explicamos al comienzo, condensa prácticas, sentidos y afectos, configurando una presencia sensible que escapa a la simple significación lingüística y se instala en el terreno de la experiencia perceptiva y corporal. En rigor, la figura posibilita abordar la voz y el sonido como entidades complejas que operan en la intersección entre el lenguaje, el cuerpo y la tecnología, y pensar cómo estas dimensiones dialogan, se fragmentan o se entrelazan en las puestas en escena poéticas.

Esta tarea de imaginación crítica me enfrenta también al problema de la escucha, como dijimos al principio de esta introducción —entre la memoria de una voz y la multiplicación de los registros, entre la individualidad y la escucha colectiva—, así como a la posibilidad de pensar al poeta como un sujeto musical (Nancy) y a una escucha poética que, constituida por resonancia, reversión y repetición, posee la capacidad de auscultar y puntuar ritmos, melodías, cadencias y tonalidades (Szendy).

De este modo, surge la cuestión de la apropiación de tecnologías sonoras y musicales, y de cómo el cuerpo queda subordinado a la voz y al territorio escénico donde esta se produce. Estas características delinean un objeto heterogéneo y diverso, que combina soportes —desde el libro hasta el espectáculo, incluyendo registros de estos últimos— y que remite a una definición de música contemporánea esbozada por David Toop en *Océano de sonido*. Allí, Toop plantea la emergencia de un objeto sonoro constituido por “ruido urbano y señales bioacuáticas, innovaciones tecnológicas, improvisación y azar” (13-14). Aunque no menciona estrictamente a la poesía, señala que este objeto se encuentra en un entramado abierto y variable, al que pueden sumarse nuevas ideas que lo atraviesan y se entrelazan.

Se trata, entonces, de un objeto de investigación que explora la capacidad “sonora” de la poesía argentina contemporánea, cuya especificidad me conduce a preguntarme, en primer lugar, por los vínculos con la voz, el cuerpo, la escucha, la tecnología y la música. En este caso, a diferencia del objeto sonoro descrito por Toop, sus cualidades intrínsecas delimitan un corpus

integrado por textos escritos y registros sonoros y audiovisuales de puestas en voz en festivales de poesía.

En este objeto poético-sonoro se advierte la presencia de intervenciones y modulaciones musicales, experimentaciones sonoras y registros de la puesta en voz poética que permiten identificar figuras críticas cuya singularidad radica en la separación o superposición —a partir de diversas modalidades y soportes— entre voz y sonido, tal como estoy enfatizando. Algunas de estas prácticas —principalmente las que se analizarán en el capítulo tres, pero también en el resto de los apartados— conducen a cuestionar un espacio de indeterminación en las puestas en voz, entre canto y lectura del poema, al tiempo que problematizan la asociación tradicional entre poesía y “canto”, vínculo con anclajes perdurables en la poesía latinoamericana (Porrúa, 2016).

La articulación entre las puestas en voz de textos poéticos, producciones sonoras y festivales de poesía se fundamenta en la posibilidad de pensar estas instancias como modulaciones musicales y territoriales sobre los textos escritos. De este modo, la presente investigación se despliega en un recorrido que no solo busca delinear las relaciones entre poesía, voz y sonido en la poesía argentina contemporánea, sino también abrir espacios de reflexión sobre las formas en que la experiencia sonora atraviesa y transforma el lenguaje poético.

Capítulo I

La poesía y la canción en tensión: Rosario Bléfari y Antolín

*...Me ha dado la risa y me ha dado el llanto;
así yo distingo dicha de quebranto,
los dos materiales que forman mi canto,
y el canto de ustedes, que es el mismo canto,
y el canto de todos, que es mi propio canto*

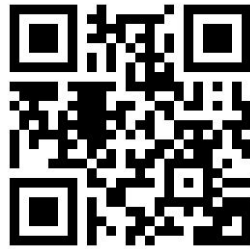
Violeta Parra, “Gracias a la vida”, en *Últimas composiciones* (1966)

En este primer capítulo analizaremos un corpus conformado por textos escritos, registros sonoros y audiovisuales de dos poetas y cantautores argentinos: Rosario Bléfari (Mar del Plata, 1965 - Buenos Aires, 2020) y Antolín (pseudónimo de Andrés Olgiatti, Salta, 1983). Bléfari comienza a escribir poesía en la década del 80, pero recién editará su primera plaqueta en el año 2001. Antolín, por su parte, publicará plaquetas, fanzines y libros de poesía durante las dos primeras décadas del siglo XXI. En ambos casos, la escritura de poesía se desarrolla paralelamente a una práctica musical. Bléfari comienza su carrera con una banda de rock alternativo y se transforma a lo largo del tiempo, incluyendo intervalos como solista o conformando grupos musicales de carácter más breve. Olgiatti, en cambio, tiene una práctica completamente en solitario y publica sus primeros discos en Laptra, sello discográfico platense que reúne parte de las bandas indie de principios de los 2000.

Si bien media entre ellos una distancia estética y cronológica evidente, comparten durante esas dos décadas catálogos de editoriales y distintos tipos de eventos artísticos. Por lo que, como veremos, este intervalo temporal será motivo de análisis en el desarrollo de nuestro trabajo. La decisión de trabajar textos junto a registros de puestas en voz y shows en vivo supone, necesariamente, enfrentarse a una materialidad que no se compone solamente de escritura, sino que posee una dimensión sonora que es necesario contemplar y que nos interesará, específicamente, como parte del fenómeno poético. Durante más de veinte años, estos poetas y cantautores han participado en festivales de poesía, lecturas públicas, recitales de música y sus escrituras se encuentran intrínsecamente tejidas a esas posibilidades escénicas, medios y soportes. Surgen, en este sentido, una serie de preguntas generales que se mantendrán a lo largo de la tesis: ¿Cómo se vinculan la música y la voz? ¿Qué altera, tacha, o reafirma el canto en la escritura poética? ¿De qué manera aparecen la mezcla y la combinatoria musical en estas voces?

Nuestra hipótesis, en este capítulo, plantea que Bléfari y Olgiatti trabajan sus voces en el límite textual del poema para amplificarse en la canción, que funcionaría como la puesta en voz de esa práctica inicial. Se trata de poetas que han mantenido la práctica de escritura durante toda su carrera y también han tocado en distintos tipos de escenarios, pero que, paradójicamente, no han realizado demasiadas puestas en voz de sus textos literarios. En primer lugar, porque han sido invitados a festivales de poesía, en general, a realizar pequeños recitales y no, estrictamente, a leer lo que escriben. Cuando, en algunas ocasiones, han leído en vivo, esto parece no resultarles del todo cómodo, o el pasaje de la escritura a la puesta en voz no evidencia ningún acento específico ni variación particular. En cambio, la verdadera transfiguración se manifiesta en el escenario o el disco con la aparición performática de la canción: acentos, gesticulaciones, gritos, posturas, variación de tonalidades, entre otras zonas de interés. Aquí se abren algunas preguntas de carácter específico: ¿De qué modo un poema puede reenviar²¹ a una canción? ¿Cómo es posible identificar las diferencias entre poemas y letras? ¿Qué tensiones se producen entre esas formas? ¿Qué anticipaciones conceptuales de la canción se producen desde la poesía? ¿Qué universos simbólicos, genéricos e históricos comparten estos poetas?

²¹ En *La tarjeta postal, de Sócrates a Freud y más allá* (2001), Jacques Derrida señala que: “(...) en cuanto diferencia (y eso no espera al lenguaje, sobre todo al lenguaje humano, y la lengua del ser, solamente la marca y el trazo divisible), y hay distribución postal, relevos, retraso, anticipación, destinación, dispositivo telecomunicante, posibilidad y, por ende, necesidad fatal de desvío, etc.” [y agregamos nosotros, en esta tesis, de envío y reenvío de significados]. Esto implica un desplazamiento que, en el caso de Bléfari, se daría desde la canción a la poesía y viceversa. Derrida aclara sobre este concepto, en el mismo libro: “Al no tratar más los postes como una metáfora del envío del ser, puede tomarse en cuenta lo esencial y lo decisivo que ocurre, por doquier y hasta en la lengua, el pensamiento, la ciencia, y todo lo que los condiciona, cuando la estructura postal da un salto” (2001: 50).



1.1. Rosario Bléfari, una poeta-cantante de rock alternativo: tres escenas del poema que migra hacia la canción

Antes de trabajar con los poemas de Rosario Bléfari, nos parece necesario interrogar, de modo introductorio, tres escenas que tensionan la figura de la cantautora²² a partir de los imaginarios del rock, lo alternativo-independiente y la migración de la poesía hacia la canción. El objetivo es abrir, en esta introducción, una serie de preguntas que articularán modos de recorrer los libros de poesía. Como planteábamos en la hipótesis que dio origen a este capítulo, Bléfari trabaja su voz en la escritura para amplificarla, posteriormente, en la canción, que es la performance del texto en vivo. Sin embargo, lejos de ser instancias mecánicas, estas prácticas son permanentemente puestas a prueba, como si se dirimieran entre ellas desplazamientos y fluctuaciones que no terminan por resolverse o alcanzar una estabilidad: ¿Qué conexiones tiene la voz que escuchamos en el escenario con la que aparece en los textos? ¿Se trata de una voz escindida, o, por el contrario, podrían establecerse puntos en común y una serie de continuidades?

Escena 1. ¿Vos sos la rockera? yo a las rockeras me las hago grandes, inmensas

La primera escena²³, referida al rock y a la poesía, se narra en el *Diario del dinero* (2020) y se encuentra fechada el 12 de noviembre del año 2007. El diario no posee un orden cronológico, de modo que este episodio, que aparece al comienzo, configura una posición crítica sobre la escritura y la canción. Bléfari cuenta allí que las poetas Mercedes Halfon y Clara Muschietti la han invitado al ciclo de poesía y música “Es a propósito” en el centro cultural Pachamama.²⁴ Su participación se realizaría en calidad de cantante y, al mismo tiempo, compartiría escenario con las poetas Juana Bignozzi e Irene Gruss que habían sido invitadas a leer. Aprovechando la ocasión, decide llevar un libro de Bignozzi para que esta se lo firme: “(...) pero no me lo firmó sino que lo dedicó e hizo una flecha que señala el nombre impreso” (2020: 33). Además,

²² En *Velô de Caetano Veloso* (2009), texto que analiza críticamente este disco, Santuza Cambraia Naves interroga la categoría de cantautor dentro del movimiento tropicalista. En este contexto, señala Cambraia Naves, el cantautor es un compositor crítico porque se desenvuelve en un estatuto peculiar, donde confluyen informaciones artísticas, culturales y políticas. La canción popular se convierte así en un vehículo de debate intelectual (44). Esta idea de la canción como medio para otras posibilidades artísticas —incluso como espacio para reflexionar sobre la propia canción, la poesía, la voz y la escena— aparece también en Bléfari, y la retomaremos en los próximos apartados.

²³ Nos interesa retomar y problematizar el concepto de escena de Rancière (*Aisthesis*, 2011 como máquina óptica y preguntarnos específicamente por sus posibles implicancias sonoras. Dado, ya que intentaremos pensar qué relaciones se podrían trazar entre una escena y la voz. En este sentido, una escena no ilustra una idea, sino que teje los lazos entre percepciones, afectos, nombres e ideas que construyen, y en este caso es más que pertinente, una comunidad sensible que hace posible ese tejido, en la que los conceptos se aprehenden en el proceso de esa acción (11).

²⁴ Se trataba de un centro cultural que estaba ubicado en Villa Crespo, ciudad de Buenos Aires.

Bignozzi le pregunta: “¿Vos sos la rockera? yo a las rockeras me las hago grandes, inmensas”

(33). Después de este intercambio, Bléfari cree haber decepcionado a la poeta y reflexiona:

(...) entre las preocupaciones de esta poeta, que vengo a ser yo, ya grande pero no tanto, estaban el cuerpo y el deseo y para ellas todo eso estaba desplazado o superado y tenían un lugar mejor para otras cuestiones. Yo todavía sigo enredada en cosas como el deseo de besar y ellas en el de ser arena o en la presencia frente al mundo, la despedida, el lugar en la antología. Me daban un poco de vergüenza mis letras, mis canciones de amor, después de escuchar a estas pensadoras (34).

Por un lado, se manifiesta una incomodidad, que procede de una calificación asignada desde afuera: “la rockera”. Para Bignozzi, Bléfari no es una poeta, sino, justamente, una cantante de rock que proviene de un universo teñido de espectacularidad –por eso los adjetivos “grandes, inmensas”–. Por otro, en el espacio íntimo de la escritura del diario, reafirma otra identidad, la de poeta y no la de rockera o música: “entre las preocupaciones de esta poeta, que vengo a ser yo” (33). Sin embargo, ahí, justamente, advertimos un desplazamiento interesante en relación a los modos de concebir esa práctica. Para ella, hay una diferencia central que radica en la experiencia: “Yo todavía sigo enredada en cosas como el deseo de besar y ellas en el de ser arena o en la presencia frente al mundo, la despedida, el lugar en la antología” (32). Mientras estas poetisas ejercen su lugar tutelar en la poesía argentina, Bléfari todavía seguiría “enredada en cosas” dentro de un proceso creativo en movimiento, aún efervescente. Al mismo tiempo, lo que pareciera ser una distancia signada por el corte generacional –Bignozzi nació en 1937, Gruss en 1950 y Bléfari en 1965– es, en realidad, el relevo de otro tipo de énfasis: “el cuerpo y el deseo”.

Impulsos sensoriales y emociones de carácter inmediato que, en principio, parecerían contrastar con la temporalidad que propone un libro (una poesía reunida), la preocupación por figurar en su índice y la historia de la literatura argentina: “el lugar en la antología”. A pesar de que el evento la convoque para cantar y no para leer, es claro que Bléfari se siente tan poeta como como Bignozzi y Gruss. Sin embargo, en contraposición a los poemas que se leen en ese encuentro, la canción que se canta junto a una guitarra parecería, nuevamente, adquirir otra dimensión vinculada al presente, al cuerpo, el amor y el deseo: “Me daban un poco de vergüenza mis letras, mis canciones de amor”. En cambio, el trabajo y la voz de las otras poetisas sí estarían, para ella, más asociadas a una actividad crítica, incluso filosófica: “escuchar a estas pensadoras” (34).

Podríamos pensar, entonces, como primera clave de ingreso a sus poemas, que Bléfari advierte, además de una distancia etaria con las otras poetisas, cómo su práctica poética, más precisamente su voz, se encuentra modulada por la canción de amor. Sus estructuras móviles y

figuras recurrentes como la carta, la ausencia, la dedicatoria, la dependencia, el cuerpo, el encuentro, la espera, el recuerdo, la obsesión.²⁵ Pero también, se trata de una experiencia artística que se origina a partir de un tipo de sonido alternativo que aparece en Suárez, su primera banda, y atraviesa, no sin evidentes cambios después de los 2000, otras bandas de presencias más efímeras y su carrera como solista.

La razón por la que su poesía se encuentra atravesada por el rock y este tipo de sonido que intentaremos describir a continuación, seguramente sí se deba, en parte, a una experiencia musical que la involucra en una búsqueda estética, sonora y política que se estaba llevando a cabo a finales de la década del 80 en la ciudad de Buenos Aires. Antes de formar parte de Suárez en 1989, Bléfari ya escribía poesía. En rigor, el salto del poema al escenario quizás haya estado motivado por la irrupción de otra urgencia, coyuntural en ese momento, tal como lo reconoce en la entrevista publicada por *Los Inrockuptibles* en 2017 —ya citada en la introducción de esta tesis—, y que merece ser retomada en este tramo del análisis:

El camino de las canciones siempre fue el camino urgente: escribís una canción y la cantás en la calle o la subís a Internet y la escuchan bastantes personas. Tienen una inmediatez y mucho del que quiere, puede. Desde los quince a los diecinueve pensé que mi camino era escribir. Había hecho un libro grande de poemas, todos escritos a máquina, y lo corregí como la mejor alumna del planeta. Y lo llevé a varias editoriales y era una época muy árida, el mundo editorial era muy serio. Tampoco sabía a quién mostrárselo. Pero tenía una fe ciega en que eso era lo mío. Anduve de aquí para allá con mi libro y un poco me desanimé. Después ya estaba con mis canciones y algunos me escuchaban y todo cobraba un sentido. La literatura quedó como número dos. Pero para mí siempre fue el impulso primero de todo (2017: s/n).²⁶

Es posible advertir que las expresiones “una época muy árida” y “el mundo editorial era muy serio” indican que, en la década del 80, cuando Bléfari comienza a escribir poesía, aún no se habían consolidado las editoriales de poesía²⁷ como las conocemos en la actualidad. Es decir, medios de circulación independientes de libros y fanzines que pueden encontrarse en ferias, festivales, muestras, recitales y lecturas en vivo. Sin embargo, sí era posible, en esa misma época “árida”, encontrar ciertos canales de difusión similares en el ambiente del rock. Como,

²⁵ Como ocurre en “Mi devilidad” una de las canciones de *Misterio relámpago* (2006), un disco que había salido apenas un año antes de este episodio que describimos. El título de la canción se dirime en un juego entre la palabra en inglés *devil* (“diablo” o “demonio”) y el sentido en español de “débil”: “Sos mi gran debilidad/ Voy a internar explicarlo un poco más/ Antes de caer bajo el control/ De tu más dura observación”. Canción completa disponible en https://www.youtube.com/watch?v=QST5vw3tko0&list=OLAK5uy_l4-c4KxQqMp_jiR0G7UY19KBRf87fDYg&index=3&ab_channel=RosarioBl%C3%A9fari-Topic

²⁶ Entrevista completa disponible en <https://medium.com/los-inrockuptibles/rosario-bl%C3%A9fari-la-escritura-son-momentos-robados-a-otras-situaciones-entrevista-927fec0a91d9>.

²⁷ A lo largo de la década del noventa aparecen distintos proyectos con diferentes alcances y tiempos de duración: Belleza y felicidad, Siesta, Del Diego, Vox, entre otras. Ante las políticas neoliberales y la crisis económica comenzaron a estandarizar la producción de libros y fanzines en festivales de poesía y ferias independientes. *La máquina de hacer libritos* (2016) de Matías Moscardi presenta un estudio riguroso sobre este fenómeno.

por ejemplo, en el punk argentino²⁸ que articulaba, de manera consciente y hasta militante, la idea del “hacelo vos mismo”²⁹ en sus prácticas artísticas. Al mismo tiempo, algunas experiencias asociadas a nuevos modos de producción y circulación culturales que vinculaban la música con la literatura ya se venían advirtiendo en la postdictadura argentina. Sin linealidad y con bastante desorden, pueden mencionarse algunos antecedentes: los fanzines punk *Resistencia* de Patricia Pietrafesa, la cooperativa MIA (Músicos Independientes Asociados) fundada por Rubens “Donvi” Vitale algo antes, Mandioca de Jorge Álvarez, entre otros.

Escena 2. Medios de producción independientes y experimentación sonora alternativa

Las modulaciones musicales que atraviesan la práctica poética de Bléfari tienen que ver con la construcción de un sonido alternativo que encuentra su definición y pertenencia a finales de la década del 80; pero también están vinculadas a colectivos de artistas que, en los años siguientes, se encuentran practicando otros modos de producción artística y de circulación de la música, la literatura y el arte. No es casual que *Poemas en prosa*,³⁰ su primer libro de poemas, se haya publicado en el año 2001, en una editorial de fotocopias abrochadas, como era Belleza y felicidad. Esta elección por lo artesanal y lo independiente en ese contexto de crisis económica, política y social trama otra escena posible que funciona de manera transhistórica porque atraviesa tres décadas –de los 80, pasando por los 90 a los 2000–; al mismo tiempo, esto nos revela de qué manera Bléfari concibe su propia práctica artística. En rigor, podemos conjeturar que pospone la publicación de sus textos debido a una carrera que, hasta ese momento, se había centrado principalmente en lo musical.

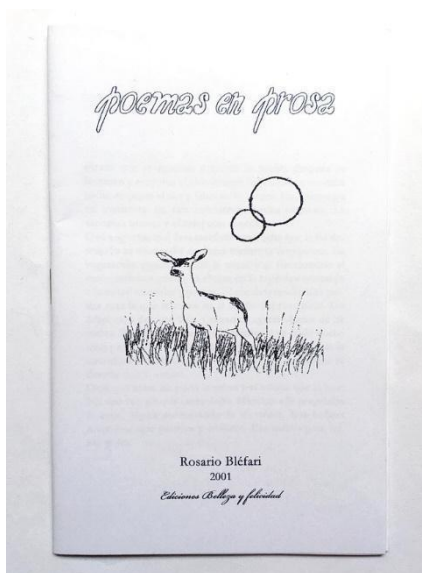
En una entrevista del año 2019 para Eterna cadencia relata esa experiencia: “De algún modo decíamos ¡que hagan lo que quieran en el mundo de las editoriales! ¡Acá lo estamos pasando bomba! ¡Hacemos lo que queremos! Como una fiesta aparte. Y todas las cosas que se

²⁸ En esta línea, es curioso notar que, a partir del desfase que supone la dictadura, el punk y la contracultura del punk va a florecer con vigor en nuestro país, en un contexto de progresiva liberalización económica análoga al telón de fondo del thatcherismo algunos años antes en Gran Bretaña. El punk en la Argentina logra canalizar la insurrección de aquellxs cuerpxs que habían sufrido y acumulado una serie de violencias políticas e institucionales en las últimas dos décadas y que salían en los 80 a disputar la libertad y la soberanía en un contexto en el que esos términos cobran relevancia en la arena pública.

²⁹ Traduzco DIY “do it yourself” como “hacelo vos mismo” que refieren a la cultura del fanzine, cierta tendencia a la experimentación, al punk y a la interdisciplinariedad.

³⁰ No nos centraremos, en esta tesis, en analizar los textos en prosa que conforman esta plaqueta, como tampoco *Antes del río* (Mansalva, 2016). De acuerdo a nuestra hipótesis, sólo nos hemos enfocado en los libros que se encuentran escritos en verso.

editaban en ese momento eran así. Vos ibas y te llevabas varios de los libritos y leías a tus contemporáneos”.³¹



Libro hecho con fotocopias plegado y abrochado, Belleza y felicidad, 2001.

Fernanda Laguna, una de las fundadoras de la galería-regalería y de la editorial, en una entrevista personal reciente, relata que esa publicación se vio motivada por los recitales que, justamente, Bléfari brindó allí por esa misma época:

Ella hizo varios shows en Belleza y de ahí quedamos conectadas y un día dijo que tenía unos poemas para sacar y los sacamos. La tapa es de Lola Goldstein³². Ella [Bléfari] se tomaba muy enserio la editorial Belleza y Felicidad y eso era muy hermoso. Salía de gira y llevaba los libros para venderlos con los discos. Era una parte muy importante de su práctica. Me pedía siempre para tener” (Entrevista personal, 14 de septiembre de 2023).

De este modo, las canciones en vivo funcionaban como una vía de acceso urgente hacia la escucha de los demás. Pero también posibilitan, a través de las giras a lo largo del país, una distribución a mano de materiales que van tendiendo distintas redes. Sin necesidad de tercerizar ese rol, quien produce también puede acercar, repartir y hacer llegar libros, discos y fanzines. Esto puede suceder en un bar, en un teatro, pero también en una galería de arte. Se trata de un modo colectivo de concebir la cultura, esa comunidad sensible que mencionábamos al comienzo, que, para Bléfari, excede lo meramente musical, incluso, lo integra como uno más de sus componentes. En este sentido, el arte, el rock y la literatura solapan, a partir de la música y esos circuitos, sus modos de circulación: “llevaba los libros para venderlos con los discos”, al mismo tiempo que una editorial construida a partir de fotocopias abrochadas: “se tomaba

³¹ Disponible en <https://eternacadencia.com.ar/nota/rosario-blefari-quot-cada-vez-me-dan-mas-ganas-de-escribir-quot-/2276>.

³² Artista visual, nació en Buenos Aires en 1978.

muy enserio”. Esta posición estética y política, que formaba parte de sus prácticas, puede rastrearse en el tiempo, más precisamente, en la conformación de su primera banda.

En diciembre de 1989, Suárez irrumpe en la escena 'under' de Buenos Aires. Asociadas con ese término, cuya traducción es 'lo subterráneo', aparecen dos palabras que no refieren exactamente a lo mismo, pero que orbitan dentro del mismo fenómeno: lo independiente y lo alternativo. Nicolás Cuello y Lucas Di Salvo (2019) definen que lo subterráneo, en esa década, puede concebirse como un nudo complejo de manifestaciones artísticas que formaron parte de la misma trama cultural, política y social, abierta por los procesos de recomposición democrática durante la post-dictadura (23).³³ No se trata de un conglomerado de producciones homogéneas, sino de distintas agencias político-poéticas que, para ambos autores, se identifican con el punk como expresión y construyen escenas de producción alternativas.³⁴

Para pensar, puntualmente, la práctica artística de bandas como Suárez o, incluso, de la propia Bléfari, nos parece más acertado utilizar la palabra “alternativo/a” para referirnos a un tipo de apuesta estética y sonora que posee referencias musicales reconocibles.³⁵ Por otro lado, usaremos el término “independiente” para pensar los modos de producción y de circulación al que se adscriben. En rigor, Suárez, como banda de rock alternativa, concebía sus discos y sus shows de una manera independiente,³⁶ en el sentido que llevaban adelante acciones concretas de autogestión que se encontraban vinculadas al modo de exhibición ante el público, la grabación y la distribución de su música. Sin identificarse como una banda estrictamente punk, encabezaba una búsqueda experimental basada en el ruido, la interferencia, la distorsión y ciertos restos provenientes del punk y del pop. Una masa sonora que Bléfari describía como

³³ En el libro, estos autores analizan principalmente el mundo gráfico de las revistas, pero también hacen mención de una serie de “reductos”, a principios de los '80, tales como La sala Molière, ABBA Café Concert en el pasaje del Maestro, Mon Bijoum, Chevalet, El corralón, Einstein y el Parakultural (2019: 24).

³⁴ Cuello y Di Salvo entienden este término al modo de Evangelina Margiolakis (2016). Esta autora rastrea que “lo alternativo”, desde un punto de vista de la comunicación gráfica, comenzó a utilizarse en América Latina hacia la década de 1970, tomando impulso en la década siguiente. Esta idea referiría, principalmente, a la construcción de “otro” modelo de comunicación diferente al de los medios masivos comerciales, representantes de la cultura dominante (2).

³⁵ Es decir, se trata de una línea que recicla ciertos materiales que ya habían sido explorados, en principio, por algunas bandas de los 60 como The Velvet Underground e incluso en los discos más experimentales de The Beatles, y que circulaban renovados a partir de bandas más recientes, que, en ese momento, tenían menos de diez años de aparición, Sonic Youth, My Bloody Valentine, Lush, entre otras. Estas son una apuesta No Wave de versiones del punk más melodramáticas, el grunge y el indie. Se las llamaba “shoegazing” (“los mirapiés”) ya que se los acusaba de mirar nada más que los pedales de distorsión.

³⁶ Nicolás Igarzábal en *Más o menos bien* (2016), plantea que el carácter independiente se manifiesta concretamente con el hecho de que los primeros discos de Suárez fueron hechos en EPSA, una fábrica que tuvo una de las primeras máquinas para realizar *compact disc* en 1991. Allí editaron por su cuenta *Hora de no ver* en 1994 (19-20).

“meseta *klautrock*”³⁷ (2016: 160). Al mismo tiempo, en relación a la voz, aparece la poesía como componente central en las letras, el grito, el aullido, que junto a ese ruidismo generaban, desde un punto de vista escénico, climas inmersivos. En lo que respecta a la grabación y a la posproducción, es posible advertir la espontaneidad característica del *Lo-fi* como técnica. Se trata de una contracción de “low fidelity” (baja fidelidad) que modela un estilo musical propio. Hay una búsqueda de autenticidad a través del sonido imperfecto o de baja calidad: grabaciones caseras en las que se pueden escuchar ruidos de fondo y la carencia de una producción pulida como apuesta estética.

La escena alternativa, en el caso de Bléfari, puede pensarse como tejido sensible en el que se distribuyen cuerpos, voces y tonos. Este tipo de distribuciones, como ya investigó, anticipadamente, Josefina Ludmer en *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria* (1988), pueden leerse en la misma escritura. De manera incisiva, Ludmer plantea, en ese ensayo, que los tonos son la “materia misma del espacio interno, sonoro, del género, son lo que la voz oída de los payadores le dio al género” (135). Esta definición de tono ligada al reparto de la materia sonora, nos será útil para establecer esta primera relación entre escena alternativa y voz dentro de la tesis. En el sentido que los tonos no sólo determinan los usos de las palabras, sino que indican cuáles son las posiciones de los cuerpos de quienes cantan y hablan (1988: 136). Precisión que nos parece fundamental para entender de qué manera las voces se inscribirán en las escenas.

A partir de los 2000, aunque prevalecen huellas de esos sonidos abrasivos de los 90, Bléfari inicia una carrera solista menos experimental en la que predomina la canción pop. Sin embargo, es preciso preguntarnos si su voz poética, la que analizaremos en sus libros de poesía, podría configurarse a partir de, justamente, una modulación articulada entre restos del rock alternativo y del punk.

Escena 3. “Una voz más cercana”: del poema a la canción

El 30 diciembre de 1999, en el *Diario del dinero* (2020), Bléfari relata que se encuentra en la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música (SADAIC), de manera casual, con los artistas Roberto Jacoby y Gabriel Guerrisi, cerca de las cajas. Guerrisi le pregunta si consiguió los poemas de Rubén Darío, ya que han formulado la idea, junto con otros, de transformar poemas del poeta modernista en un disco de canciones. Ella contesta que los tiene en la cartera listos para ser fotocopiados y aclara: “Yo ya elegí el que voy a volver canción”

³⁷ El *krautrock* –en alemán *kraut* significa repollo– surgió en Alemania en la década del ’60. Posee elementos progresivos, psicodélicos, pero, sobre todo, electrónicos que se encaminan hacia una búsqueda experimental.

(77). En principio, si bien se trata de un proyecto musical que es colectivo, el relato es interesante para apuntalar una última clave de lectura en relación a su poesía. Cuando debe justificar, dentro del registro del diario, la elección del poema que transformará en canción recuerda:

En la biblioteca de Zaragoza estuve leyendo todo y armando una selección de los que se prestaban mejor, es una cuestión de gusto y una intención de alumbrar ciertas áreas. Mi idea era desescolarizar un poco a Rubén Darío, desempolvarlo de cisnes para descubrir una voz más cercana, en la canción” (77).

Si bien se trata de un proceso creativo que implica el uso de textos ajenos, resulta singular que la transformación de un poema en una canción pueda servir para “desescolarizar” y “desempolvar los cines”. En primer lugar, porque el texto que elige —el poema “X” de Darío— forma parte del libro *Epístolas y poemas* (1885),³⁸ cuya estética escapa al modernismo alambicado de los cisnes que sí se encuentra en libros como *Azul* (1888), *Prosas profanas* (1896) y *Cantos de vida y esperanza* (1905). En este sentido “desempolvar” tendría que ver, más bien, con recuperar una faceta menos frecuentada de la estética de Darío. En este caso puntual, extraer de esa voz dariana una letra de rock, para ejercer otras posibilidades melódicas y sonoras que reactualizan el estatismo del texto, del libro. El poema de Darío atravesado por la voz de Bléfari, se encuentra intervenido por un tono nuevo que se compone de materialidades sobre las que debemos indagar: ¿Cuáles son sus características? ¿De dónde provienen?

Se debe tener en cuenta que la poesía de Darío, durante el siglo XX, fue objeto privilegiado de prácticas como la recitación y la declamación, que imprimían sobre el poema su propia variación tonal. Sin embargo, el resultado de las operaciones llevadas adelante por Bléfari, da origen a una canción acústica,³⁹ que no sólo forma parte de ese disco colectivo⁴⁰ llamado *Rubén Darío* (2000), sino también del disco de Suárez: *Excusiones* (1999):

Mi fe de niño, ¿dónde está?
me hace falta
la deseo
batió las alas, y creo
que ya nunca volverá
(que ya nunca volverá)
porque la fe que se va
del fondo del corazón

³⁸ El poema “X” original de Rubén Darío tiene un carácter breve que es expandido mediante la canción: “Mi fe de niño ¿do está? / me hace falta, la deseo:/ batió las alas y creo/ que ya nunca volverá;/ porque la fe que se va/del fondo del corazón/tiene origen y mansión/en lo profundo del cielo, /y cuando levanta el vuelo /jamás torna a su prisión (1977: 6).

³⁹ Canción disponible en https://www.youtube.com/watch?v=kNHVZiBuW8o&ab_channel=Wondersongs

⁴⁰ Se trata de un disco hecho por la revista y el sello *Zona de obras*. En él participaron los artistas: Enrique Bunbury, Andrés Calamaro, Daniel Melero, Entre Ríos, Andy Chango, entre otros.

tiene origen y mansión
en lo profundo del cielo
y cuando levanta vuelo
jamás torna a su prisión
y cuando levanta vuelo
jamás torna a su prisión
mi fe de niño, ¿dónde está?
me hace falta
la deseo
batió las alas, y creo
que ya nunca volverá
que ya nunca volverá
que ya nunca volverá
que ya nunca volverá⁴¹

A excepción de la expansión y las repeticiones necesarias para adecuar los versos a la melodía, el texto en sí no presenta variaciones contundentes. Sin lugar a dudas, la operación que lo transforma es la aparición del tono contemporáneo de Bléfari que, junto con la música, pareciera borrar el contexto primigenio del poema, ya que lo incorpora dentro de la estética alternativa que describimos en la escena anterior. Sin embargo, concebir la canción como un artefacto que opera e interviene en la poesía en esta última sección ordena nuestro análisis de los poemas que leeremos en los siguientes apartados. En primer lugar, analizaremos cómo Bléfari diagrama una poética de laboratorio en *Poemas de los 20 en los 80* –editado en el año 2019 pero escrito treinta años antes–. En segundo lugar, nos dedicaremos a pensar cómo los poemas migran, hacen un recorrido hacia la canción en *La música equivocada* (2009) y, más específicamente, en la serie de poemas “Doble agente”, en la que se ubicarán “los poemas que trabajarán de canción” (2009: 44). Por último, en una última sección, analizaremos la transfiguración escénica del poema en su trayecto hacia la canción en vivo. Estudiaremos, en esta última parte, registros audiovisuales y fotografías de shows que marcan temporalidades distintas: el momento cúlmine de su carrera y el final.

⁴¹ Para más información precisa sobre Rubén Darío y sus sucesivas puestas en voz y relecturas ver *Caligrafía tonal* de Ana Porrúa (2011, 147).

1.2. *Poemas de los 20 en los 80: la poesía como cámara de reverberancia*

Bléfari comienza a escribir a los veinte años aunque no edita, como mencionamos al comienzo de este apartado, ningún texto hasta la aparición de *Poemas en prosa* (2001). Por este motivo, no es menor que *Poemas de los 20 en los 80* (2019) sea el último libro de poesía que publica en vida, a través de la editorial Iván Rosado.⁴² Allí recupera la escritura de una década que permanecía, hasta entonces, sedimentada por otras producciones posteriores: discos, películas, textos narrativos y poéticos. Para su edición, selecciona y transcribe poemas que se encontraban alojados en papeles y cuadernos. Gesto que podría leerse en dos direcciones.

En primer lugar, como una excavación dentro del propio archivo que, desde ese presente de enunciación, edita la letra manuscrita, le coloca un título y la clasifica “de los 20 en los 80”. Al no haber sido contemplados anteriormente, los textos conforman restos materiales que le otorgan una genealogía a una voz que ya tiene, para ese momento, una extensa trayectoria artística. El poema que abre el libro marca el comienzo de esa deriva, la fecha fundacional de su despliegue: “Es de noche/ casi siempre/ en el cuarto de mi vida que comienza” (7). Y más adelante: “me destroza la edad/ y lo que creo que es/ no es/ y me desespera como si la siesta continuase” (7). El destroz, como metáfora que a la vez señala el origen en esos primeros versos, impulsa una escritura de los ochenta, en la que se cifra un guiño paradójico hacia el tiempo y la muerte. Esto se debe a que ese origen reenviará tanto al final de la práctica artística como al final de una vida.

En segundo lugar, ese mismo gesto y el impulso arqueológico del archivo personal conviven con una investigación estética que los poemas del libro ya manifiestan *per se*: “y lo que creo que es/ no es/ y me desespera (...)”. Una crisis de definiciones sobre qué es la poesía, que sitúa la escritura como herramienta cognoscitiva de hechos, ideas, conceptos y habilidades diversas. Los textos no poseen títulos, y ese rasgo fomenta una falta de conexión entre ellos, como si, de manera conjunta, compusieran un popurrí inacabado. De repente, uno intercepta y se interesa por un color “negro es el vello que cubre” (10) y otro refiere sucesos políticos difusos que se asemejan a un sueño: “Coordinaron la derrota un día de diciembre/ jefes de un estado perdido” (13). Sin embargo, en ese abanico heterogéneo que mezcla imágenes cromáticas y referencias históricas y culturales atravesadas por una lámina onírica, predomina la pregunta retórica como forma que advierte cuáles son los aspectos distintivos de un rostro:

⁴² Según Ana Wandzik, editora de Iván Rosado, estuvo la intención de que Bléfari realizara una reescritura de esos textos escritos en la década del ochenta, aunque rápidamente se abandonó la idea, de modo que quedaran “lo más transparentemente posibles”. Finalmente, se publicó una selección (Entrevista personal, 8 de noviembre de 2023).

“No se me puede imitar/ ¿alguien me copia? / ¿Hay alguien que use este gesto amanerado, / este olor, la sonrisa/ o la manera de parecer fresca?” (31).

De hecho, podría pensarse que son preguntas que exploran ciertas características intrínsecas que le otorgarían singularidad: “no se me puede imitar/ ¿Hay alguien que me copia?”. Admite cualidades y precisa componentes que se asocian a su materialidad: “gesto amanerado”, “sonrisa”, “parecer fresca”. Hay una insistencia en la búsqueda de ese gesto — ¿el gesto que conduce al canto? —, como si se tratara de un rastro persistente que orienta la escritura. De manera que la frescura, que alude a la vitalidad, la juventud y a cierta novedad, estaría relacionada con el descubrimiento de una voz nueva que permite hilvanar lo múltiple, llevándolo incluso hasta el desconcierto: “Cambiaría viento de nieve por humo azul/ (...) Había niños y habría pequeños hombres/ de cuchillo/ mujeres de bastón (18). La voz reparte y administra imágenes alucinadas —percepciones visuales que no tienen un estímulo externo reconocible— ya que traman un tipo de imaginación que será apuntalada por la voluntad de ser cantada, el desciframiento de su origen y naturaleza:

¿Adónde canta esa gente
adentro de qué ámbito increíble
que no puedo definir?
¿Sabías que algunas canciones no las conocía?
Mejor
dejá que me recupere y tome aire
a ver si me concentro mejor.
Algunas personas
recién en la calle
no tenían ningún cuidado
con lo que hacían y decían
yo creía que todo me hablaba a mí
eran visiones
pero qué cosa
ya se termina
no hay más
¿dónde conseguiste eso?
Cuando venía para acá me pareció
que iba a escuchar algo convincente
me estuve preparando

y esa vez que estuve encerrada en esa cabina aislada
con esos micrófonos y oía mi respiración
¿adentro de qué lugar estaba mi voz?
eso
eso es
la cámara de la reverberancia (50 —el subrayado es mío—).

En este poema, el canto, entendido como habilidad y técnica vocal, se convierte en un objeto de indagación: “¿A dónde canta esa gente/ adentro de qué ámbito increíble/ que no puedo

definir?” sugiriendo que su origen está vinculado directamente a un colectivo y a espacios públicos en los que se pueden aislar una serie de voces. Al mismo tiempo, el registro en segunda persona establece la participación de un destinatario de esas “visiones” y escuchas que opera en complicidad, aunque no aparezca contestando esas preguntas que se hacen: “¿Sabías que algunas canciones no las conocía? / Mejor/ dejá que me recupere y tome aire”. La reflexión sobre el canto –atravesada por lo visual– se transforma en una conversación con otro, el puntapié para narrar una anécdota de escucha que se tiñe de extrañeza al no poder acceder al trasfondo que le dio origen: “Cuando venía para acá me pareció/ que iba a escuchar algo convincente/ me estuve preparando”.

El canto se constituye, entonces, como una materia inasible que no puede definirse con claridad, porque se enturbian las referencias de quiénes lo emiten bajo el conjunto de “esa gente”. Al mismo tiempo, suena en “ámbitos increíbles” que resultan inespecíficos porque, deliberadamente, también se encuentran borrados en la escritura. De modo que la tarea del texto es extraer esas materialidades que, en la operación del recorte, logran acercarse y aislar a la propia voz que se encuentra dentro de “la cámara de la reverberancia”. Por un lado, escuchar cantos configura una experiencia que permite incorporar algo del orden de lo nuevo. Por otro, la descripción de ese acto no puede realizarse en el momento en el que se está llevando a cabo.

Anclados en el presente, los cantos necesitan del poema –como operación de escritura posterior– para ser reconstruidos a partir del efecto que producen en el propio cuerpo. En *La música como representación* (2022), Sergio Cueto complejiza esta idea. Si bien se ocupa del despliegue del sonido en el espacio, indica que la escucha musical puede pensarse a través de la figura de un intervalo, porque la música está verdaderamente presente ahí cuando ya terminó, cuando sonó la última nota (10). De este modo, escuchar es escuchar, de algún modo, ese pasado. Sin embargo, la consecuencia lógica de la acción que se presenta a través de “iba a escuchar” se mantiene en suspenso, no termina de descifrarse del todo porque es asaltada por otra situación inesperada, como si se establecieran pequeños cortes que pasan de un episodio a otro sin intermediaciones.

Aludir a ese canto coral de la gente en el comienzo –voces amalgamadas que poseen diversas tonalidades– conlleva a ubicar, hacia el final del texto, en qué lugar se encuentra la propia voz, la que configura esa lengua poética: “y esa vez que estuve encerrada en esa cabina aislada”. El mismo poema propone dos escenarios distintos para la escucha que parten de lo común –las voces en vivo– hacia lo particular: la sala de grabación. Lejos de la primera escena “increíble” y borrada que no se puede asir, esta otra se encuentra al interior de un proceso de

posproducción del sonido. Allí, la tecnología logra amplificar el propio rango vocal “con esos micrófonos” que lo reenvían hacia quien lo emite a través de auriculares: “oía mi respiración”.

Un pasaje que se inicia en la gente “que canta” en un “ámbito increíble” y que culmina en la intimidad de la cámara de ecos como caja de resonancia: ¿Qué otras voces reverberan en la propia? La intervención digital de los auriculares vuelve a la voz extraña en relación al propio cuerpo —al modo de un ventrílocuo— y habilita una serie de preguntas sobre esas condiciones individuales de aparición “¿adentro de qué lugar estaba mi voz? / eso/ eso es/ la cámara de la reverberancia”. Justamente, se alude a este fenómeno acústico en el cual un sonido, al chocar contra las paredes del espacio en el que es emitido, produce reflejos de sí mismo, flexiones de onda que persisten luego de que la fuente original ha finalizado.

Si las reverberaciones dentro de esa cámara aislada pueden generar superposiciones sonoras que se prolongan y difunden con posterioridad, el resto de los poemas del libro podrían pensarse a través de una figura que hará reverberar otras voces, canciones, tonos, géneros como el epistolar o el diálogo. La voz justifica esta multiplicidad a partir de un objetivo que es poder cantarles canciones a los otros para ser, finalmente, escuchada: “yo cantaba esa canción que te gusta ahora. / Vos podés cantar tu propia canción/ para mí. / Te quedás en silencio para oírme/ pero seguís/ contemplándome” (25). Y en otro poema se pregunta: “¿dónde se puede escuchar esa canción? / quién es el responsable de que recitemos mal?” (44). Se trata de preguntas que establecen una fricción entre la canción y la recitación como posible puesta en voz de un poema. Entonces, estas formas que impactan unas con otras: ¿Qué zona intermedia o torsión particular abren en la poesía de Bléfari?

1.2.1. El tango y la milonga: los lamentos del corazón como tonos de la tradición

Surgen en los poemas de este libro partículas líricas y sonoras, fraseos que parecen extraídos de distintos tipos de escucha, los cuales se suman a los que hemos descrito recientemente: uno en vivo y otro dentro de un estudio de grabación. En los primeros versos de otro de los poemas del libro, un dispositivo de reproducción parece estar asociado al lamento de un tango:

Trepado al surco del sonido
oigo lastimarse al corazón
que se hunde en un solo lamento
grande, grande
procuro seguir atenta
descalabrando la pasión
porque si se nota, si algo se ve
entrecerrado
o en abierta luz,

lo eterno del suceso,
voy a adivinarlo
consagrada
como la interna de un convento
a las disritmias del aprecio (8).

Se trata de huellas tonales –conformadas por entonaciones, resonancias y ritmos–, que no son del todo precisas ni literales. Como si después de ese primer verso “Trepado al surco del sonido”, la voz del poema estuviera siendo cantada por otras que traen consigo palabras y modos de cantar que resuenan desde el pasado. Es decir, el texto de Bléfari, no cumple con la estructura tradicional de una letra de tango, no tiene ocho sílabas ni sigue el compás 4/4. Tampoco posee una rima cruzada de acuerdo a las tipificaciones del género.

Sin embargo, tanto “corazón” como “pasión” comparten un espectro de términos que se repiten en la terminación, lo cual puede relacionarse con algunas letras de tangos clásicos donde aparece una fórmula similar: un tipo de rima consonante que no es propia del tango, pero en la que este aparece bajo una modulación dramática y/o melancólica. Como “Cuesta abajo” (1934) escrita por Alfredo Le Pera y cantada por Carlos Gardel: “(...) como un sol de primavera mi esperanza y mi *pasión*. Sabía que en el mundo no cabía toda la humilde alegría de mi pobre *corazón*” (–el subrayado es mío–). En la canción, se añoran “las ilusiones pasadas” en contraposición al presente, en el que el sujeto se apiada de su “pobre corazón” que se resiente al enfrentarse a ese “mundo”. Este mismo tono melancólico que parece descender cuesta abajo, aunque más trágico, resuena también en este poema de Bléfari: “oigo lastimarse el corazón/ que se hunde en un solo lamento”. Si bien en lo formal se aleja del género, el lamento puede reconocerse como modulación del texto.⁴³

De hecho podría pensarse que las composiciones de Alfredo Le Pera, así como otras letras de tango, suelen encriptar este tipo de fórmulas—como la del corazón lastimado—que provienen del acervo lírico amoroso y responden a cierta tipificación de la canción popular. Bléfari las inscribe dentro de su poema, aunque no sin antes incorporar el primer verso: ‘Trepado al surco del sonido’, que acentúa una distancia temporal al mencionar el tocadiscos, un dispositivo que, ya en los años ochenta, comenzaba a ser reemplazado por otros artefactos

⁴³ El lamento, como anticipa Josefina Ludmer *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, se encuentra cristalizado en la cultura argentina. Es visible en la milonga y el tango y puede rastrearse antes, incluso, en la poesía gauchesca: “El desafío es la lengua arma, militar y política; el lamento introduce la lengua ley. Los dos tonos, modulados, citados de un texto en otro, cambiados de lugar, representan el universo de la voz oída en el género. Y más allá, retomando por momentos el disfraz con que se exhibieron en su fuente oral, abren dos tradiciones de nuestra cultura: las que dieron su sustancia a la milonga y al tango” (1988: 137).

electrónicos más acordes con formas de escucha más móviles y contemporáneas.⁴⁴ Este anacronismo en la escucha pondera un dispositivo que, a su vez, reproduce otro: el amoroso de la canción popular. Como si la poesía activara una serie de códigos y procedimientos que no están estrictamente ligados a las letras de esas canciones, las cuales pueden variar ostensiblemente—no se trata de intertextualidad—, sino a la posibilidad de inscribir otra voz, en la que reverberan modos precisos de codificar el amor: ¿el tono melancólico de Gardel, intervenido por el soporte en el que fue originalmente grabado?

La elección de ese tono del lamento en los primeros versos del poema no parece casual, sino que obedece al armado de una estética propia que se construye a través de una escucha que es histórica y cultural, como puede ser la del tango para alguien que nació en el año 1965 y escuchó la música que escuchaban sus padres. En un fragmento de “Mi Buenos Aires querido” puede escucharse una variación del mismo motivo del corazón lastimado: “y *oigo* la queja de un bandoneón, dentro del pecho pide rienda el *corazón*” (1934 —el subrayado es mío—). Sin embargo, en Bléfari, el desgarró del corazón puede oírse desde ese “surco de sonido” que funciona como mediación chisporroteante y giratoria de la escucha. No es difícil pensar que se refiere a los surcos de los vinilos, que generan, al mismo tiempo, cierta “disritmia”, como dice el poema. Una alteración de lo rítmico en la que el lamento se encuentra sujeto a intervenciones del propio poema, que introduce otro tipo de materiales: una serie de elementos monásticos con los que se renuncia al mundo secular de las pasiones descalabradas “consagrada / como la interna de un convento” (8).

En ese pase o cambio tonal, el lamento inicial se desacelera para generar un espacio de vacancia que intenta averiguar cuál será el tono propio del poema. Mediado por esa escucha anacrónica y crepitante del disco girando sobre su eje, se debate entre lo que “(...) si se nota/ si algo se ve/ entrecerrado”. Después del tango, parece estar asomándose otro tipo de objeto que también se encuentra borrado. La voz toma la iniciativa de descubrir qué es: “voy a adivinarlo”. Sin embargo, no hay revelación. Como en el primer poema que analizamos, se mantiene cierto suspenso que va acumulándose a lo largo del libro.

Podemos advertir un procedimiento similar en otro de los poemas. Este comienza con una pregunta exploratoria, cuya contestación se despliega a continuación: “¿Qué es lo nuestro?”. Los primeros versos intentan responder el interrogante de manera ambigua porque parecieran dirimirse entre un sujeto amoroso o la misma identidad nacional: “¿Qué es lo

⁴⁴ En la década del ochenta llegó a la Argentina el casete y con ese soporte aparecieron también las primeras caseteras y los walkmans portátiles.

nuestro? / ¿Qué? / Lo que nos pertenece ¿cómo se ve?” (15). Se esboza, a la manera de un cuadro costumbrista, una escena rural dramática como respuesta: “Cruzando *el ganado ajeno* parece/ que se ahogó un hombre/ y murieron animales/ y el sol los abandonó” (15, —el subrayado es mío—). De este modo, “lo nuestro” es definido por una serie de imágenes camperas: el campo, el gaucho —aunque no se lo mencione de manera explícita—. Asistimos, nuevamente, a un tono de lamento aunque específicamente rural en el que el “ganado ajeno” es guiado a través de un curso de agua. Esta expresión refiere, concretamente, a la marcación de animales con la insignia representativa del establecimiento al que pertenecen —en general, de los dueños de la tierra—. Esa alusión a los trabajadores rurales que cuidan la propiedad terrateniente resuena, no solamente del *Martín Fierro*⁴⁵ de José Hernández, sino a sus filtraciones dentro de algunas expresiones del folklore argentino. En milongas sureñas de Atahualpa Yupanqui como, por ejemplo, “El arriero” (1944) aparece la misma idea con cierta variación: “Las penas y las vaquitas/ se van por la misma senda/ las penas son de nosotros/ las vaquitas son ajenas”.⁴⁶ Y en “Milonga del peón de campo” (1972) se utiliza la misma imagen relacionada con la explotación y al despojo para describir a quienes montan los caballos: “Yo nunca tuve tropilla/ siempre montado en ajeno”.⁴⁷ Sobrevienen, entonces, algunas preguntas respecto a la reconstrucción musical y poética de esas expresiones mínimas que estamos analizando: ¿Qué sucede con estos tonos difusos que aparecen, casi imperceptibles en algunos de los textos? ¿Por qué resuenan otras voces cantadas?

Resulta claro que no se está intentando escribir letras de tangos o milongas al modo de *El payador perseguido* (1974) de Yupanqui, ni reactualizarlas con un tono más contemporáneo, como el de una joven que escribe desde la década de 1980. Asimismo, no se trata de alusiones explícitas a estos géneros ni a quienes, con anterioridad, cantaron esas mismas canciones. Más bien, lo que puede advertirse es una búsqueda estética —la que mencionábamos al comienzo— que escribe desde y codifica una escucha cultural para iniciar la investigación sobre cómo está hecha una voz (la propia). Al no haber certezas acerca de esa constitución, la escritura poética oficia como mecanismo indagatorio, porque rearma la propia voz en función de los tonos que reverberan en ella. Al mismo tiempo, piensa escenarios de ejecución y deja oír al cuerpo en su interacción con el ritmo de la música y los espacios donde esta suena: “(...) los pies se arrastran y se olvidan/ y viene otra canción más lenta/ que apaga la música/ con la voz esperada” (35).

⁴⁵ En el *Martín Fierro* se dice: “Yo soy toro en mi rodeo/ y toraso en rodeo ajeno, / siempre me tuve por güeno/ y si me quieren probar, / salgan otros a cantar/ y veremos quién es menos” (1977, 12).

⁴⁶ Registro disponible en https://www.youtube.com/watch?v=JDJOXVBN-Rk&ab_channel=AtahualpaYupanquiOficial

⁴⁷ Registro disponible en https://www.youtube.com/watch?v=Fb9RV-2fjFE&ab_channel=Parsi%2Cparla

El cuerpo y la voz, entonces, devienen sintaxis, y esta, según Cueto (2022), no se reduce a la gramática. Es, más bien, un tejido de relaciones en movimiento, una constelación de resonancias –y reverberaciones, siguiendo a Bléfari– que no obedecen a un modelo o una prescripción exterior ni se articulan en torno a un centro fijo o localizable (27). Como dice Barthes, se encuentran “por encima de lo inteligible, de lo expresivo, [y] arrastran directamente lo simbólico” (1982, 265). La voz, en este sentido, no sería una mera materialidad sonora individual, sino que trae consigo otros tonos, melodías, estructuras líricas y rítmicas, entonaciones, e incluso la carga política de ese mismo tono. Esto ocurre, por ejemplo, con el verso que contiene la expresión “ganado ajeno”, cuya resonancia lo hace reconocible al inscribirse en cierta tradición lírica que podemos recuperar.

1.2.2. Las formas del afecto

Puede pensarse que estas modulaciones musicales que describimos, al solaparse en los poemas, producen una fricción entre lo poético y lo musical. Sin embargo, a diferencia de otros libros, los textos de *Poemas de los 20 en los 80* no tuvieron la pretensión de convertirse en canciones. De hecho, ninguno de ellos traspasó la frontera del cuaderno o, en este caso, del soporte del libro. La aparición del tango y la milonga cede, se pierde y se diluye en esa ‘frescura’ inicial, que finalmente se resuelve en el popurrí y en la fusión con una época que se hace presente desde el propio título: los 80. Pero, ¿qué significa la aparición de esa década? En primer lugar, es el período que se está viviendo al momento de la escritura y que abre la pregunta sobre qué es lo contemporáneo en Bléfari y cómo se configura ese tiempo en su poesía.

Esto se debe a que, si bien pueden oírse tonos y voces del pasado a través del “surco del sonido” de los vinilos, una disritmia invocará constantemente la anomalía en la que, con frecuencia, aparecen rasgos de actualidad. En contraste con la cadencia tanguera o el verso, que remite a las letras de Atahualpa Yupanqui, emergen otras formas que adhieren al presente dislocado, uniendo la década del 80 con la segunda mitad de los 2000, cuando el libro fue recuperado, corregido y publicado. Justamente, es un arco temporal en el que se pueden leer ciertas modulaciones del universo afectivo, que más tarde también aparecerán en las composiciones de sus canciones. De manera que pueden extraerse diálogos, cartas y confesiones, los cuales orientan al poema hacia una conversación abierta que parece desarrollarse en el aquí y ahora, o incluso en la recuperación del pasado reciente:

Hablábamos de algo que no tenía nada que ver con nosotros
de lo que no sabemos, de eso.

La vergüenza está bien
 pero nada te conmueve
 la vergüenza está bien
 pero mejor sería...
 no te puedo mentir si te odio
 no te odio por hoy, pero
 no vengas a tratar de impresionarme
 con tu frente arrugada y tus ojos velados
 yo no soy quién para decirte lo que tenés que hacer
 no seré tu mamá para que me odies
 no seré tu hermana para que me apartes
 no seré tu amiga para que me uses
 no seré tu amante
 para que me idolatres (14).

Una confesión sentimental dirigida a ese otro sirve de disparador para proponer las bases de una postura disgustada en relación a la femineidad y sus convenciones heteropatriarcales. Es decir, emociones que al enunciarse a través del poema toman la forma de una consigna contestataria. El texto cambia este registro conversatorio y, hacia el final, aparece un mensaje feminista breve, rápido y directo en forma de estribillo. El tono se eleva y la repetición del adverbio de negación construye versos que se oyen como una canción de rock: “yo no soy quién para decirte lo que tenés que hacer/ no seré tu mamá para que me odies/ no seré tu hermana para que me apartes/ no seré tu amiga para que me uses/ no seré tu amante/ para que me idolatres”. Esta sección repetitiva que permite la memorización, se constituye como el punto focal del poema que parece transmutar hacia la intensidad de una canción. Un cambio tonal que mezcla cierto lirismo “con tu frente arrugada y tus ojos velados” con otro enunciado de tipo afirmativo y descarnado “yo no soy quién para decirte lo que tenés que hacer”.

Si al comienzo advertimos un posible destinatario de ese discurso amoroso: “no te puedo mentir si te odio”, la anáfora “no seré” de ese estribillo final excede al posible destinatario de la confesión sentimental para ir en la búsqueda de un oyente musical. En el sentido de que la voz insiste en desmarcarse de una visión reglada de chica —un papel de novia obediente—, a la vez que articula, sobre el final, un estribillo breve. Algo similar sucede en el poema sin título *‘Veo las mejillas rojas de tu fiebre’*: “adonde quiera que mire, es el amor/ adonde quiera que vaya, es el amor/ la gran distracción (...)”. Sin embargo, en este texto el salto a la canción aparece expresado de manera literal: “Te voy a copiar una canción/ para que la escuches siempre o hasta el año que viene” (16) ¿Es el poema una transcripción distraída de canciones que suenan en la radio, y por eso aparece la acción concreta mencionada como una marca? Lo cierto es que el poema se configura como el registro o la marca de una canción en

el texto. Lo que se escucha, nuevamente, se revela como un acontecimiento puntuante.⁴⁸ A diferencia del poema confesional nunca mostrado a su destinatario, la canción parecería tener un destino más social, siendo incluso un regalo para otro.

El texto modula, a través de la canción, estructuras de carácter simple que abordan sentimientos y parecen confeccionadas para la reproducción interminable a través de los dispositivos de escucha. A diferencia del poema, la canción se puede “copiar” para ser escuchada siempre “o hasta el año que viene”. De modo que el texto opera como registro de ese pasaje virtual entre soportes: de la escritura a la grabación y de la grabación a su reproducción ilimitada. Las canciones que suenan de manera repetitiva en las radios, traen consigo tipos de espacios y definen las posturas de los cuerpos en “*Los temas lentos*”: ‘los pies se arrastran y se olvidan’ (35). En las canciones lentas, los tempos son bajos, las notas son largas y los ritmos, espaciados: “La letra no es para decírsela a nadie/ nos dedicamos otra canción lenta/ que perturba/ y unas palabras sueltas/ engañan al primero que las escucha/ con los ojos bien cerrados” (35). No solo el cuerpo, sino también los gestos, son intervenidos por la música.

Habría, entonces, un universo de la canción más conectado con lo corporal, al movimiento y a la presencia de los otros, y diferenciado de este, otro de la poesía, que construye un espacio más solipsista, un campo perceptual asociado a lo mental, que también se relaciona con la naturaleza, el ambiente: “El clima es lo único que tengo como cultura sensorial propia, íntima (...) / la sensación térmica rige la poesía” (17). No obstante, el acervo musical –lo tocado y lo escuchado– se abastece de todo lo que se ha leído y escrito para confluir en una misma poética que quiere juntar ambas cosas al mismo tiempo. Tejen, ambas prácticas, un *patchwork* melódico que se funde, por momentos, en la organicidad textual. Cada poema termina por conformar una costura en la que esa voz ‘fresca’ ensambla materiales y tonos, sin dejar ver,

⁴⁸ En esta tesis utilizaremos con frecuencia las nociones de “punto”, puntuación o el participio puntuar para referirnos a gestos, marcas o cortes que intervienen en la escucha, la voz y la escritura. Nos interesa, en particular, cómo Peter Szendy retoma esta idea en diálogo con Roland Barthes y Jacques Lacan en *A fuerza de puntos. La experiencia como puntuación* (2016), para pensar que la puntuación nunca es un asunto meramente retórico, sino una cuestión de fuerza y de decisión política. La puntuación incide en la estructura misma del sentir, del ver, del escuchar y del percibir: es lo que permite inscribir la experiencia. El verbo “puntuar” remite, etimológicamente, a acciones como picar, tatuar, marcar una impresión en un cuerpo. Como señala, la puntuación está ligada a la vocalidad, en tanto implica una modulación que nace del cuerpo mismo: una forma de percusión interior, donde la voz no es simplemente el resultado de una emisión acústica, sino una vibración que marca y se marca: “La cual se produce cuando lo que hace vibrar al cuerpo vibrante, es este mismo cuerpo. Al igual que el sonido, la voz es así la vibración del cuerpo que resulta de la elasticidad que la aleja de sí y la acerca así. Pero, en la medida en que es el cuerpo mismo el que se da impulso de su temblor, la vocalidad puede ser considerada no ya como el producto de un choque exterior, sino como una suerte de percusión de sí” (Szendy, 2016, pp. 114–115).

casi, cuál es su procedencia borrada. Los tipos de prácticas, al mismo tiempo, traman sus propias puestas en voz, que, por momentos, se disocian entre la recitación y el canto:

Las poesías que recito
cruentas
cuando pueden
que pim y pum
qué líos
que las poesías no son poemas
que los cánticos
cuando hay
cuando queman
que viven
que retuercen
que viento en contra
por los calores
por el tiempo
shhh... (20).

A diferencia de la definición de poesía que Bléfari va construyendo en algunos versos, los cánticos queman —tienen una dirección más definida y producen un efecto inmediato—, y además “viven”. En esa reiteración de vitalidad, la voz emerge con un gesto de silencio que cierra el último verso: “shhh”. Se trata de una interpelación que construye, no ya destinatarios sentimentales de un universo confesional, sino distintos oyentes: amigos, sujetos amorosos, personas que se proyectan en diálogos y cartas nunca enviadas, conversaciones imaginarias susceptibles de ser interpretadas y cantadas. Puede pensarse que en estos poemas de los 80 se expresa un tránsito entre prácticas que empujan el poema hacia la canción y, a su vez, orientan esta hacia la construcción lírica del poema; en esa fricción reverberan formas del afecto que constituyen su tono combinatorio propio, el cual sentará las bases para las canciones futuras.

1.3. La voz como tejido emocional de la lengua en *La música equivocada* (2009)

Rosario Bléfari publicó *La música equivocada* en 2009, a través de la editorial Mansalva. El libro consta de tres series. La primera, la más extensa, da nombre al libro. La segunda se llama “No se me puede decir nada” y la tercera, “Doble agente”. Se trata de un objeto medular para este capítulo porque en él confluyen, de manera explícita, poesía y música. En la última parte, aparecen borradores de letras de canciones que pertenecen a sus discos solistas o a las bandas de las que formó parte. Aunque también incluye otras que permanecen inéditas hasta hoy o que fueron grabadas años después de su publicación. Esta incorporación, fruto de una sugerencia del editor, parece consolidar definitivamente la marca de la composición musical en su poesía,

reafirmando su identidad como poeta-cantante de rock alternativo. Comenta Francisco Garamona al respecto:

Yo venía hablando con Rosario de hacer un libro y cuando me lo trajo era como un librito muy finito y ella me había comentado que tenía versiones previas de canciones y que de ahí salían las canciones en sí. Le dije que estaba bueno hacer un apartado para *mostrar ese procedimiento*. Presentó el libro en la librería La Internacional argentina cantando unas canciones. Yo escribí la contratapa y le puse Dalia Rosetti⁴⁹ como para hacer un link y que la gente fuera de Rosario a Dalia. A Rosario le encantó la idea, también a Fernanda (Entrevista personal, 7 de junio de 2022).

Más allá de la articulación de un linaje común entre Bléfari y Fernanda Laguna, que vincula estratégicamente a dos autoras que escribían simultáneamente y pertenecían al mismo catálogo, resulta relevante destacar la idea de "procedimiento" que Garamona advierte al recordar la edición de estos textos. Se trata de mostrar un estado concreto de la cocina procesual de canciones: algunas ya habían sido escuchadas y otras se escucharían en un futuro no muy lejano. Es decir, poemas que operan como etapas previas del proceso creativo y que suelen omitirse en la posproducción musical y en los recitales en vivo. Esta característica particular, que vuelve emergente algo que permanecía oculto, transforma al libro en un material semiaudible que vuelve a tensionar la idea de reverberación que comenzamos a pensar en el apartado anterior. En esos bocetos de canciones compilados al final, podemos reconocer ciertos sesgos, palabras o fragmentos de versos que guardan un parentesco con las piezas terminadas. Aunque, en este punto, adquieran otro tipo de especificidades que describiremos a continuación.

Ya desde el título, además de erigirse en la música, la escritura revela una condición potencial en la idea de equivocación. Podría pensarse en poemas que se proponen como bocetos, que, en la búsqueda de una forma más definida, arrastran excesos, variaciones, pruebas, aciertos y desaciertos. En "Soy", los borradores de letras de canciones son interrogados bajo una mirada crítica: "Soy una madre que revisa las letras/ todo lo que fue escrito con furia" (19). Sin embargo, los textos destinados a ser tocados varían ante el registro de otra escena que cobra mayor importancia, la de la escritura que los enmarca y produce dentro de un bar: "soy ahora esa mujer irritante/ que le saca punta a un lápiz sobre la mesa de un bar/ y manda mensaje/ soy la que mira la gente entrar/ la que piensa "cómo pude hacer lo que hice"

⁴⁹ Se trata de alter ego de la escritora y artista Fernanda Laguna.

/ soy la que se escucha a sí misma (...) / la desviada/ la que escribe cualquier cosa” (19). La escucha, en este caso, no está relacionada con la amplificación de un micrófono, sino con la práctica misma de escribir en un espacio público, abriendo el texto a la rutina urbana y a los sonidos de la ciudad.

Los textos del libro funcionan, de este modo, como un material maleable, compuesto de lenguaje, que puede cambiar su apariencia sonora a medida que se transforma mediante una melodía. De ahí, probablemente, provenga un tipo de equivocación asociada a la incertidumbre que resulta productiva porque no tiene que ver con la falta. Un poema no es un texto carente o despojado de lo musical, sino que, por el contrario, la escritura, en su proliferación sistemática, puede generar resultados que adquieren cierta condición experimental. De manera que, pasan a formar parte de un cuaderno-ensayo que puede despuntar, a través de descripciones de plantas, ciudades, ruidos, estados anímicos, conversaciones, otros destinos posibles. En este sentido, la poesía se configura, retomando a Garamona, como el procedimiento central, una usina de producción de equívocos que engendra poemas y, en segundo lugar, canciones. Sin embargo ¿Qué sucede con las dos primeras series cuyo fin último no es, estrictamente, la canción? ¿Es la poesía, en su condición técnica y procedimental, una música equivocada?

La equivocación, como matriz de escritura, produce un desvío en relación a cierta corrección lírica, que, de todos modos, pareciera no existir objetivamente. Como si, a través de la poesía, sólo pudieran tomarse caminos equivocados en cuanto a la simetría musical, la armonía, el tono y la afinación. Condiciones sonoras que los textos no revelan a simple vista, pero se encuentran funcionando conceptualmente en esas primeras dos series que no aspiran a convertirse en música. Se trata de una escritura que se mueve al compás de un tarareo vacilante, dictada por una melodía no visible que reorganiza los versos y las palabras. En “Serenito”, por ejemplo, el desarrollo de algunas estrofas: “Entro en su baño y me pongo su perfume” (26) produce hacia el final un estribillo breve que interpela a un destinatario oyente con cierta tensión rimada que repite el pronombre personal átono “me”: “marcame ubicame avisame (...) / y mostrame la carpeta que bajaste de allá arriba/ y regalame la campera que trajiste desde tu casa/ y pedime que te de lo que te iba a dar de todos modos/ atención, atención y más atención” (26).

En “No se me puede decir nada”, en cambio, la “bandada de conciertos” contrasta con una voz en sordina que aplaca, incluso, la misma escucha: “se me nublan los oídos”. El poema, entonces, pareciera ser el intento de tocar instrumentos que suenan muy bajo y casi no pueden oírse:

Ventanales amplios
bandada de conciertos
coraza de tiza de marfil
pienso salir antes que el día arranque
se me nublan los oídos y ya estoy asordinada
las venas llevan la sangre espesa y desgana
parpadea la luz
sospecho otro desacierto
lo temido
lo no aprovechado
el círculo vicioso
(...)
en qué pensaba
todo el día era una espera comando
un tarareo constante (35)

El desgano y el desacierto que traman, a su vez, “lo temido/ lo no aprovechado”, en su aplacamiento y aparente falta de productividad, dan como resultado un tipo de melodía intermitente que no posee letra y se encuentra reservada para la intimidad: el tarareo. En este poema, la escritura, incapaz de reproducirlo, es el registro mismo de sus condiciones de aparición. Se trata de un canto sin articulación que se sostiene de manera continua mientras se desarrollan otras tareas en simultáneo. A diferencia de la canción, de apariencia estructurada, limitada y circular, el comienzo del tarareo es más impreciso, parece estar sujeto a la improvisación. En el sentido que, parte, en principio, de una distracción mientras se está esperando otro acontecimiento: “en qué pensaba/ todo el día era una espera comando”.

La relación entre el tarareo y el tiempo asume una condición un tanto paradójica. Por un lado, se tararea para vencer el tedio de la espera; por otro, la melodía, en su carácter lineal, hace que el tiempo avance indefectiblemente. En su movimiento a través de ese momento en detención, adquiere la forma de un vaivén autónomo. No se sabe concretamente cuándo empieza o termina porque es el fondo de la voz que se adapta a esas circunstancias temporales y va por encima o debajo de las palabras. En el sentido de que las elude, quizás articula algunas, aunque en realidad recorra solamente sus esqueletos fónicos: una distribución de sonidos consonánticos y vocálicos. Si bien su origen en el poema se debe a una situación de “espera comando”, para Bléfari es una oportunidad de prueba que construye, necesariamente, sentido.

Varias canciones, que se encuentran en sus discos, comienzan o incluyen el tarareo – con ausencia de letra– de manera alternativa. Uno de los casos más significativos puede advertirse en “Viento helado” que pertenece al álbum *Estaciones* (2004). Allí, el tarareo, que es un punto central en la construcción conceptual de la melodía del viento, comienza al mismo tiempo que la introducción instrumental y se expande hasta dar lugar al comienzo de la letra que lo incluye: “En la medida que no dejo de escuchar/ cómo desarman nuestras noches las

campanas/ llevando todo lo que viene, pasarán/ y el horizonte se desarma entre las hojas”.⁵⁰ La voz recupera, en dos momentos distintos, las oscilaciones que el aire helado produce sobre los objetos y los cuerpos: “Viento helado/ voy al viento”. Sin embargo, en la primera parte, enfatiza las vocales “o” y “u” que provocan la impresión de un sonido prolongado, cuyo efecto sería el característico ulular. Pero, hacia la mitad de la canción, ese mismo tarareo varía, se afina, como si el viento cambiara su velocidad e hiciera vibrar los árboles y las ramas de una manera más aguda. Dentro de la canción, aparece como un elemento compositivo que establece cuál será el tono, los elementos armónicos y melódicos que la sostendrán de principio a fin.

En poemas como el que describimos, en cambio, el tarareo aparece como una melodía mental despertada por el trajín o la espera de una acción, entre otras, la propia escritura. La cual, de repente, puede volverse audible y adquirir una identidad poética. Incluso uno de los textos de *Poemas de los 20 en los 80*, libro analizado en el apartado anterior, parte de esa intromisión de la voz en el tiempo: “Van a tratar de nuevo de perturbar el silencio” (2019: 19), como una manera de marcar el punto exacto en el cual se desencadena el canto. En “Si en cada boleto” también se alude a una “perturbación” intempestiva a través de una voz bajita y maquinal que no puede callarse porque funciona detrás de los acontecimientos: “¡Cómo canta ella sin saberlo! es una especie de hermoso lamento/ que me hace amarla”. Además, es: “(...) móvil espacio espiralado/ con la tristeza que concibe en la felicidad, su propio cielo” (16).

Porque el tarareo escapa también, en su emisión repentina, a la práctica organizada de la escritura y a su temporalidad consecutiva y gráfica, incluso contra toda posible decisión racional, dado que “canta ella sin saberlo”. En esa aparición, emerge una sensación, dado que se despliega una emoción inherente a un tipo de tono, a cierta cadencia final de los versos. Si bien tararear –medio de expresión fónico– y escribir –que involucra, sobre todo, lo manual y lo visual– parecen distantes, Bléfari las tensiona y las concibe como interdependientes. Aunque la disposición del libro separe los poemas de las canciones con la categoría final “Doble agente”, este canto improvisado atraviesa todos los textos sin distinción.

En latín *continuum* ‘continuo’, de *continēre* significa también ‘contener, unir’ en una sucesión sin interrupción o espacio. El prefijo *con-* remite a ‘junto’ y a ‘todo’ que se asocian, al mismo tiempo, con el verbo *tenere* (dominar, retener) que por apofonía se encuentra en las palabras mantener y extender. Estos dos últimos términos nos sirven para pensar qué es lo que persiste en esa voz, como ingreso de una materia que no es verbal pero se escribe y traduce en

⁵⁰ Versión en vivo “En la Terraza” (2012) disponible en https://www.youtube.com/watch?v=6JN-l-x5HNQ&ab_channel=enlaterraza

palabras. Una figura melódica distinta a la reverberación, que, en su dispersión, engendra, a lo largo del libro, cierta cristalización en relación al tono que reside en la poesía y fuera de ella.

En el poema “Sueño”, la voz inicia una travesía circense a través del lenguaje: “Pasamos por las palabras más torpes y por las más difíciles/ como verdaderos acróbatas de la voz/ no hay tensión más alta” (18). Esa tonalidad –la fibra expresiva– con la que se enuncia parece transformar lo dicho a partir de cierto sosiego, el volumen moderado, un ritmo lento y una entonación equilibrada que calibra la dificultad de una conversación; una dimensión que, sin embargo, se encuentra omitida en el texto. Solo tenemos acceso a la voz a partir de la figura enigmática del acróbata. No es casual que se trate de un artista que busca entretener con sus habilidades, pruebas de equilibrio, malabares, saltos y piruetas. Al mismo tiempo, éstas dependen de capacidades como flexibilidad, destreza, fuerza y coordinación. Mismas variables que pueden intervenir en la ejecución del canto porque la vocalidad, al igual que la acrobacia, requiere un control preciso del cuerpo, la capacidad de modular, así como la habilidad para articular movimientos sutiles y dinámicos que permiten expresar una serie de matices tonales.

La voz en tanto vibración, tarareo inconsistente, debe involucrar necesariamente al cuerpo que se exhibe en el espectáculo de la ensoñación: “pero ahora, como en otro sueño, / al final del camino veo esa luz tan pálida/ que parece un fantasma perdido en el horizonte” (18). Pero ¿Qué relación posee la voz con esa construcción onírica? Si la tuviéramos que describir a partir de una serie de notas, podríamos ubicarla justamente ahí: entre la palidez y lo fantasmal. Una voz onírica que se propaga desde “el frío de la tarde que envuelve las calles de tu/ barrio” hasta las casas que “(...) están muy solas” (18). La acrobacia permite entrar y salir del texto, someter esas materialidades a ejercicios de la imaginación que no tienen límites precisos.

Por eso, la mayoría de los poemas presentan, con precisión, figuraciones de cómo es esa voz que habla, discute o canta, y desde dónde lo hace. No obstante, se presta menos atención a cuál es el contenido de lo que profiere. Pareciera que la articulación del lenguaje es extirpada y sólo prevalecen descripciones de la voz y sus posibles tonos junto con los modos en los que se la escucha. En “No se me puede decir nada”, un poema extenso que se encuentra en medio de las tres series, propone: “(...) hablemos de la voz que se borra en las cintas/ los colores que se lavan en las tapas de los discos (...)” y más adelante: “(...) la música me va de un *left* a un *right*/ en el estéreo de los sesenta que mejor se supo aprovechar” (39). Los contornos de esas apariciones vocales son difusos, anacrónicos, nuevamente fantasmales: “la voz que se borra” y “los colores que se lavan”; aunque la música intervenga para fijar, con más concreción, la distribución envolvente de esos sonidos en los altavoces de un dispositivo de escucha de otra década.

Se transcribe, entonces, a partir de la melodía del “stéreo” que “se supo aprovechar”. Lo que sonó en el pasado interpela y se escabulle en el presente que se está escribiendo: “todo fue dicho en voz alta por ellos/ y yo solo anoté (...) / en el carruaje de una escena nueva” (41). Aunque, la experiencia auditiva crea, en este caso, un tipo de ambiente que se desplaza por los textos con una aparente ambigüedad. La palabra “escena”, que ya trabajamos en la introducción porque definía momentos concretos de la producción artística de Bléfari –el rock, lo alternativo, el poema-canción– aparece escrita de manera repetitiva en estos poemas. Por un lado, podríamos identificarla, sin dificultades, con el ámbito dramático y el despliegue actoral que Bléfari desarrolló, paralelamente, a otras prácticas como la música y la poesía.⁵¹ Sin embargo, pareciera tener menos que ver con una escena teatral o cinematográfica que se caracteriza por un fragmento de una obra o una locación precisa. Más bien, podría pensarse en un tipo de escena musical donde la voz se encuentra en un primer plano porque es el centro de indagación de todas las demás prácticas.

Este ambiente onírico, atravesado por la escritura, opera como una factoría de imágenes audibles que la convocan: “no te puedo dejar entrar/ esta es una escena que sostengo sola/ escudero (37). Si una escena musical –en la que las voces cantan, los estéreos suenan y los tocadiscos giran– es un tipo de espacio que debe sostenerse de manera íntima una porción determinada de tiempo ¿Cómo se relaciona con la composición musical y la canción en vivo? Curiosamente, el mismo poema enfatiza una serie de distinciones más precisas que, incluso, establecen una tensión con la idea de “escenarios”, lugares en los que las escenas son exhibidas ante un público:

No me veo en los *escenarios* todavía no me veo
 (...)
 No lastimar ni romper nada
 en el entusiasmo

el sol ya empieza a bajar
 y yo muy quieta
el tejido emocional de la lengua
 termina en desvaríos, se deshilacha
 se abre paso en su intento de *poner en escena*
 lo que no se pone en *escena*

⁵¹ Paralelamente a la escritura y a su carrera como música, Bléfari se consolidó como actriz dentro del cine argentino independiente –largos y cortometrajes– desde la década del 80 hasta el final de su vida. Participó en cuantiosas películas pero nombraremos algunas centrales en las que tuvo roles protagónicos: *Doli vuelve a casa* (1986), de Martín Rejtman; *Vértigo* (1993), de Vanesa Ragone y Mariel Yegueri; *Silvia Prieto* (1999), de Martín Rejtman; *La señal* (2007), de Rodrigo Moreno y Vivi Tellas; *Los dueños* (2013), de Ezequiel Radusky y Agustín Toscano; *La piel* (2014), de Ezequiel Yanco; *La idea de un lago* (2016), de Milagros Mumenthaler; *Adiós entusiasmo* (2017), de Vladimir Durán –en esta aparece sólo su voz durante todo el film–; *Planta permanente* (2019), de Ezequiel Radusky.

alguien necesita un poco de educación
un poco de rebeldía
un poco de fe en sus deseos
alguien cree saberlo todo
tiene el pronóstico acertado
alguien evita internarse por temor a perderse (36-37, el subrayado es mío).

En el poema, los escenarios se muestran desplazados ante “el tejido emocional de la lengua/ que termina en desvaríos y se deshilacha”. Sin embargo, y acá puede extraerse un punto que nos interesa particularmente, se trata de un material sonoro deteriorado que arrastra consigo rastros de tonos –reverberaciones–, cadencias, tarareos, melodías, conversaciones, fragmentos musicales. Estos elementos, mediante la escritura, colocan en un primer plano lo que “no se pone en escena” de otras maneras. La escritura es una práctica que no podría llevarse a cabo en esos (otros) escenarios. A través de los textos, se ensaya una puesta en escena musical que combina aspectos visuales, auditivos y performáticos, los cuales trabajan de manera conjunta para generar una serie de efectos poéticos y musicales.

En esta escena musical, la voz es el objeto principal de escucha porque cada fibra tonal que la compone expresa un abanico de matices interpretativos que pueden expandirse mediante el poema. En “Sensible mal”, el “desasosiego inconstante que se presentó de muchas formas” ocasiona que “(...) cualquier comentario cae hirviendo sobre una necesidad que no discrimina” (21). El foco va de lo hiriente a la imprecisión sobre cómo está conformada esa misma “sensibilidad”, entendida como el mundo vivencial en donde se expresa cierta capacidad de percibir y sentir. Ahora bien, si retomamos a Emanuele Coccia (2011), podríamos estipular que la vida sensible no es sólo sensación, sino que: “Es el modo en el que nos damos al mundo, la forma en la que somos en el mundo (...) y, a la vez el medio en el que el mundo se hace cognoscible, factible y vivible para nosotros” (10).⁵² Por lo tanto, no sorprende que, hacia el final, la deriva del poema conduzca a la indeterminación de todas las prácticas: “no quiero el papel en el que estoy siendo encasillada” (21).

Es una sensibilidad que no se encuentra enteramente dentro de la música, ni tampoco en una especificidad que se circunscribe a la poesía, sino que se constituye a través de ese “tejido sensible de la lengua”, que se deshilacha y deshace en distintas escenas sensibles, escenarios, soportes, medios y prácticas. En esa diversidad reside la importancia de la equivocación como matriz generadora de derivas, de quien no puede ser encasillado e inicia la

⁵² La reflexión sobre lo sensible, que parte de la tradición platónica, es uno de los aspectos de indagación más centrales del pensamiento contemporáneo. Emanuele Coccia analiza esta idea en *La vida sensible* (2011). Y Jacques Rancière piensa la redistribución de lo sensible en *El reparto de lo sensible. Estética y política* (2009).

búsqueda a través del experimento de la escritura, como espacio de mezcla, recorte y montaje. Esto puede verse en “Cuenta abierta”, el último poema que abordaremos en esta primera parte del libro. Los espacios “el río invernadero” y “el bar las horas” se encuentran disponibles porque funcionan como cuentas activas de las que se extraen canciones:

La cuenta sigue abierta en el río invernadero
pero es una canción estafa
el tiempo que espera y no condena
no está disponible hoy
tengo otra cuenta abierta en el bar las horas
adonde paran los vecinos del barrio ánimo despreocupado
¿dónde queda?
La dirección es tan imprecisa como en aviso de libre mercado
(...)
es una canción estafa
una mala palabra que acaricia
la verdadera ilusión, la más querida
la más premiada
la que nunca aterriza (32).

No obstante, sólo se consigue una “canción estafa” porque su composición se efectúa en un tiempo que “no está disponible”. Lo fraudulento o engañoso está relacionado, por un lado, con la idea de una cuenta pendiente que permanece abierta; pero también con una práctica artística que solo es posible llevar a cabo en ese tránsito de un lugar a otro. Como si, en este caso, la escritura de una canción no se hiciera sobre el papel sino en la misma caminata, en un andar, entre los asuntos pendientes, en la convivencia con los demás: “adonde paran los vecinos del barrio ánimo despreocupado” (32). Nuevamente, si pensamos estos poemas como el espacio en el que se configura una escena musical para la voz que canta, podríamos considerar esta “canción estafa” que “nunca aterriza” como un estatuto complejo que da paso a la última serie, “Doble agente”, en la que los poemas “trabajaron también para canción” (44). En este caso, se plantea una continuidad entre poema y canción –mediada por la plusvalía del trabajo– que se encuentra atravesada por el soporte libro. Por un lado, es una materialidad que transforma las canciones en poesía, de algún modo les cercena ciertos atributos musicales y las somete a la experiencia de la lectura y no a la del canto; por otro, algunas canciones no fueron escuchadas por nadie, y, por lo tanto, no han nacido todavía.

1.4. Del texto al escenario. El caso de “Ningún mensaje”, un poema que trabajó de canción

“Doble agente” es la última y tercera serie de *La música equivocada* (2009). Como anuncia la nota de la autora que se encuentra al comienzo, allí se recopilan canciones que “(...) ya han sido grabadas y tocadas muchas veces y otras que todavía nadie escuchó” (44). Para el momento de la publicación del libro, algunas ya habían sido interpretadas por Suárez (1989-2001),⁵³ banda en la que Bléfari oficiaba de vocalista principal. Otras aparecerán en discos solistas tales como *Estaciones* (2004), *Misterio relámpago* (2006) y *Calendario* (2008). Y unas pocas se mantendrían inéditas hasta *Privilegio* (2011) y la conformación de bandas posteriores de presencia más efímera: Sue Mon Mont (2013-2015) y Los mundos posibles (2017-2018).⁵⁴

El hecho de que se trate de canciones provenientes de discos, bandas y épocas tan diversas refuerza su rol tutelar como escritora, compositora e intérprete, rasgos que conforman la figura clásica de la cantautora. Sin embargo, no deja de llamar la atención que las palabras que titulan estos textos sean “doble agente”, un término que pertenece al ámbito del espionaje. Como si esta poeta cantora trabajara para dos bandos contrarios –la poesía y la música–, y contrabandeara información entre esas prácticas. Un doble agente fluctúa su identidad entre la escisión y el ocultamiento. Por eso, su comportamiento, en cierta manera, se encuentra atravesado por la dramaturgia y la habilidad de transformarse de acuerdo al espacio en el que se encuentre: un festival de poesía, un ciclo de lecturas o el escenario en el que se desarrolla un recital de rock.

Está claro que sus lealtades siempre estarán divididas, porque no hay una elección posible entre los diferentes haceres. Por eso, y teniendo en cuenta la idea de equivocación que analizamos en las primeras series del libro, es posible retomar, en relación a esta doble agencia, la “canción estafa” que se desliza en “Cuenta abierta”. Al trabajar de canción, los poemas –canciones estafa encubiertas que detentan una melodía potencial– adquieren un estatuto complejo. En principio porque Bléfari decide definirlos, justamente, como “canciones” o “poemas que trabajan como (...)” y no sencillamente letras de canciones o poemas a secas. Se trata de una escritura que, en esta sección, posee una base melódica exterior que no tienen los textos de las dos primeras series ya analizadas. La creación de una antología final de canciones, como contracara del comienzo, da lugar a una especie de playlist o disco de poesía. Es decir,

⁵³ Suárez se volvió a reunir brevemente en el año 2016.

⁵⁴ “Idea de color”, “Pompeya”, “Guerra fría”, “Trucos nuevos” permanecen inéditas al día de hoy.

una lista de reproducción de borradores, una colección de piezas –protocanciones– que también forman parte de ese “tejido emocional de la lengua” y, podríamos agregar nosotros, del sonido.

Ya habíamos anticipado en la hipótesis que da origen a este capítulo que la puesta en voz de estos textos se desarrolla a través del recital de rock alternativo. Una instancia o destino musical que deja de lado otra que, desde la escritura, resulta más previsible: la lectura de poesía en vivo. Efectivamente, aunque en menor medida, Bléfari también había leído esos poemas en festivales o ciclos de poesía. En 2009, fue invitada al XVII Festival Internacional de Poesía de Rosario.⁵⁵ Antes de iniciar la lectura de “Doble agente”, realiza un comentario para el público del auditorio del Centro Cultural Parque de España:

Estos son unos poemas, es una parte de este libro que se llama "Doble agente" porque son poemas que fueron hechos canciones. No se parecen a las canciones, pero también sí. Estos *pobres* habían quedado como si fueran la cáscara de otra cosa ¿No? volví a mirarlos con otros ojos para darles un lugar porque lo tienen y acá están. Voy a empezar por ahí que es la parte final del libro (Registro audiovisual del XVII Festival Internacional de Poesía de Rosario –el subrayado es mío–)⁵⁶

La caracterización de esos poemas como “estos pobres” y “cáscara de otra cosa” instala cierta suspicacia en relación con su puesta en voz, apaciguada, que respeta cada corte de verso y mantiene la mirada fija en el papel. Cuando efectivamente Bléfari lee los poemas que “trabajan de canción”, cuesta creer, al menos durante esa escucha, que se transformarán en versiones electrificadas y movedizas al incorporar otros sonidos y escenarios. A diferencia de una lectura en el contexto de un festival de poesía, los poemas cantados y tocados parecen traer consigo “una voz más cercana”: la misma que, en la introducción, procesaba los poemas de Darío y los reactualiza a través del rock alternativo y el pop, géneros que en ese contexto gozaban de una presencia insoslayable dentro del panorama musical nacional.⁵⁷

⁵⁵ Esa edición —curada por Pablo Makovsky, Daniel García Helder y Osvaldo Aguirre—contó con el apoyo del Centro Cultural Parque de España, junto con la Secretaría de Cultura de Rosario y el Ministerio de Innovación y Cultura de la Provincia de Santa Fe. Tuvo más de cincuenta poetas invitados de Cuba, México, Colombia, El Salvador, Guatemala, República Dominicana, Perú, Paraguay, Chile, Uruguay, España, Alemania y Luxemburgo, entre otros países. Leyeron Diana Bellessi, Juana Bignozzi, Estela Figueroa, Elvio E. Gandolfo, Jorge Aulicino, Darío Cantón, Celia Fontán, Beatriz Vignoli, Irene Ocampo, Tilsa Otta, Cecilia Pavón, Daniel Durand, Marcelo Rizzi, Hugo Diz, entre otros. En un intercambio reciente con Daniel García Helder, pudo recordar también la presencia de otro músico ese año: Palo Pandolfo (1964-2021). Pandolfo y Bléfari leyeron sus poemas en distintas mesas y más tarde cantaron en “el teatro Príncipe de Asturias, actualmente en jaque por desmoronamientos de la costa del río” (intercambio vía email con Daniel García Helder, 2024). Puede advertirse, como gesto curatorial, la decisión de producir un cruce entre poesía y música a partir de estos artistas en concreto.

⁵⁶ Al igual que algunos archivos audiovisuales utilizados en el capítulo 1, este video no es público. Forma parte del archivo del Festival Internacional de Poesía de Rosario y se me ha facilitado exclusivamente para la realización de esta tesis doctoral. Está disponible únicamente para los miembros del jurado dentro de la playlist de YouTube correspondiente al capítulo.

⁵⁷ Entre los años 2008 y el 2009 salieron distintos discos en el país, cuyos géneros fluctuaban entre la reactualización de cierto sonido rockero a través de la música alternativa, el pop, la música electrónica. Entre ellos

Uno de los casos que nos interesa analizar en este sentido es la deriva del poema “Sin mensajes”, incluido en la serie “Doble agente” dentro del libro. En su transición a la canción “Ningún mensaje”, que forma parte del álbum *Estaciones*, podemos advertir distintas variaciones. Veamos primero el poema:

Ningún mensaje para vos ni para mí, mejor así
 Qué suerte que nunca es el fin
 Todo estuvo listo para seguir
 Pero fue más fácil terminar
 Se quebró el hielo fino de la continuidad

(Canción “Ningún mensaje”, Álbum *Estaciones*, el subrayado es mío)

Más adelante, con la llegada de la melodía, el texto experimenta una transformación a través de diversos cambios compositivos:

pueden encontrarse *Un día* de Juana Molina, *Mucho* de Babasónicos, *Día de los muertos* de Él mató a un policía motorizado, *Maldito tango* de Daniel Melingo, *Cátedras* de Adicta, *La era del sonido* de Pablo Dacal y la orquesta del sonido, *Ritual criollo* de Palo Pandolfo, *Boca arriba* de Gabo Ferro, *107 faunos* de 107 faunos.

Ningún mensaje para vos o para mí
 Mejor así
 Mejor así
 Qué suerte que nunca es el fin
 Todo estuvo listo para seguir
 Y también para terminar
 Porque la duda pudo más
 Quebró el hielo fino
 De la continuidad
 Tan fuerte que todo tembló
 Junto con vos, junto con vos
 Mientras el sol brillaba
 Y a vos te alumbraba
 Siempre te pareció mejor
 La fiesta que al lado daban
 Era mejor lo demás
 ¿Y ahora a dónde vas?
 A lo mejor te confundió
 Mi forma de ser
 Quién sabe si entendiste alguna vez
 Yo tampoco sé muy bien cómo es
 Ningún mensaje para vos o para mí
 Ningún mensaje para vos o para mí
 Ningún mensaje para vos o para mí
 Mejor así, mejor así
 Mejor así, mejor así⁵⁸

En principio, desde el título, se produce una corrección semántica sutil que acentúa la negación y la inexistencia “ningún” por sobre la carencia que expresa la palabra “sin”. La canción, en este sentido, intenta acercarse con menos ambigüedad que el poema a la idea de ruptura amorosa. Al mismo tiempo, unos sonidos sintéticos –similares al tono de espera telefónico– y el silbido de la melodía abren una atmósfera inicial que le da pie a la introducción que simplifica y expande la primera estrofa del poema: “Ningún mensaje para vos ni para mí, mejor así/ Qué suerte que nunca es el fin/ Todo estuvo listo para seguir/ Pero fue más fácil terminar/ Se quebró el hielo fino de la continuidad” (56).

En cambio, la canción acorta y repite las últimas palabras a modo de *chorus*: “Ningún mensaje para vos o para mí, mejor así, mejor así”. Las operaciones que se ejercen a continuación sobre el texto parecen contrarias, pero funcionan de manera complementaria. Si, por un lado, se eliminan partículas que dificultan el sentido y la dicción porque repiten la negativa “Ningún” y “ni”; por otro, se suman versos para que el motivo de la separación sea más explícito: “Qué suerte que nunca es el fin/ Todo estuvo listo para seguir”. Y se agrega “y

⁵⁸ Canción disponible en https://www.youtube.com/results?search_query=ningun+mensaje+estaciones

también para terminar/ Porque la duda pudo más/ Quebró el hielo fino de la continuidad/ Tan fuerte que todo tembló/ Junto con vos, junto con vos”.

En este sentido, el poema trabajaría de una manera menos lineal que la canción, produciendo un desvío de la relación sentimental como premisa central: “Tuve hermanos cruzando el mar/ Tuve tiempo de escuchar y de hablar/ Tuve la impaciencia para comenzar y también dejar/ Los cuatro vientos que me hicieron respirar/ fueron cuatro estrellas encendiéndose al galopar” (56). La idea de separación, en este fragmento del texto, se disipa para dar paso a otro tipo de imágenes que reenvían—salen para regresar de otro modo—hacia sentidos de mayor abstracción “hermanos cruzando el mar”, “cuatro estrellas”, “cuatro vientos”. La canción optará por eliminar estas imágenes marítimas para centrarse narrativamente en el conflicto amoroso que desencadena la ausencia de mensajes, el fin de la comunicación. Agrega, de esta forma, una hipótesis analítica conclusiva que permite sintetizar esos elementos poéticos iniciales: “Mientras el sol brillaba y a vos te alumbraba/ siempre te pareció mejor/ la fiesta que al lado daban/ era mejor lo demás/ y ahora dónde vas/ a lo mejor te confundió/ mi forma de ser/ quién sabe si entendiste alguna vez/ yo tampoco muy bien cómo es”.

1.5. Los escenarios de rock

Mientras que, como acabamos de describir, la melodía produce variaciones sintácticas, semánticas y estructurales que alteran el texto original, también abre una nueva dimensión escénica y corporal —que, por supuesto, incluye y tiene como protagonista a la voz—. Por este motivo, nos interesa, más que la versión incluida en el disco, algunas presentaciones específicas en las que Bléfari interpretó “Ningún mensaje” en diferentes escenarios entre 2006 y 2019, año en que su enfermedad se agrava y comienza a alejarse de las actuaciones. Hemos seleccionado cuatro, en orden cronológico inverso (de la más reciente a la más antigua). Si bien cada una de ellas es singular, comparten ciertas características comunes que nos gustaría destacar.

En el año 2019, la canción es interpretada en el centro cultural Roseti.⁵⁹ Esta puesta en escena y el poema comienzan de la misma manera, exteriorizando una razón que pertenece a la intimidad, como si se mantuviera una conversación con el público, incluido como destinatario en la segunda persona del singular: “Ningún mensaje para vos o para mí/ mejor así/ mejor así”. En esta primera parte del registro, advertimos que Bléfari puntúa la canción con sus gestos. Al comienzo, mantiene contacto visual directo con el auditorio, lo que invita a

⁵⁹ El centro cultural Roseti se encuentra en Gallo 760, en la ciudad autónoma de Buenos Aires. Registro disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=oUVtn7MOE-g>

la participación activa en la historia que está siendo cantada. Esta expresión se mantiene a lo largo de la canción epistolar al analizar los argumentos de por qué se desencadenó la ruptura final y definitiva de esa relación: “todo tembló junto con vos/ junto con vos”. Como si, juntos, cantante y oyentes, hicieran un recorrido analítico por los motivos de una separación. Si bien ese intercambio de miradas con el público forma parte de gestos codificados por el teatro — donde el verso describe, de algún modo, una emoción que se manifiesta en el rostro—, esa correspondencia (lo cual no resulta extraño, dado que, como ya mencionamos, Bléfari es actriz y posee un entrenamiento al respecto) no puede pensarse de forma separada del resto de los elementos que están actuando en ese momento. Como señala Patrice Pavis en *Del texto a la escena: un parto difícil* (1987), la puesta en escena es la puesta en visión —y, podríamos agregar, auditiva— sincrónica de todos los sistemas significantes —espacio, ritmo temporal, poema, oyentes, música, cuerpo, voz—: “(...) una noción estructural, un objeto teórico y un objeto de conocimiento” (22).

En este sentido, esta puesta en escena acompañada y mayormente melancólica se traslada a cierto tono de queja y reproche en algunos versos precisos: “siempre te pareció mejor/ la fiesta que al lado daban/ era mejor lo demás/ y ahora dónde vas”. Sin embargo, esa tonalidad se diluye cuando se anuncia la conclusión sobre el motivo de la ruptura, dando la sensación de un alivio al comprobar que: “a lo mejor/ te confundió mi forma de ser”. Es claro que la canción no se canta de la misma manera en otras versiones en vivo, aunque el tono conclusivo del final prevalezca en todas: “quien sabe si entendiste alguna vez/ yo tampoco sé muy bien cómo es”. Ese modo conversatorio, intimista-confesional que involucra al público, en un clímax emocional conjunto, suma al mismo tiempo otros movimientos del cuerpo: baile, patadas al suelo, gestualidad dramática que oscila entre la tristeza y la catarsis. La complicidad con el auditorio se traslada también a los músicos que conforman las distintas bandas.⁶⁰ Por eso también, por momentos, se queda de espaldas y los mira fijamente.

⁶⁰ Bléfari va cambiando, a lo largo del tiempo, los músicos que la acompañan en sus presentaciones como solista.



Rosario Bléfari durante un recital en vivo circa 2008-2009. Archivo recuperado de la página www.fotolog.com/rosariobléfari

En esta imagen, por ejemplo, podemos advertir cómo es la postura interpretativa de Bléfari en el escenario: el cuerpo tendido directamente en el suelo mientras entona el tema. Se trata de una posición horizontal que establece una relación de contigüidad con los tonos emocionales de la voz y la música, sonando al unísono. Se arman así distintas escenas dramáticas y musicales breves que difieren notablemente de la situación de lectura en el contexto de un festival de poesía. Es como si, al ser absorbido por la energía del rock, el poema se viera atravesado por otras marcas del cuerpo, convirtiéndose en una experiencia física que se intensifica con el despliegue del show. Además, la voz amplificada desde el escenario no solo lo reviste de una nueva sonoridad, sino que también lo enmarca nuevamente y lo jerarquiza.

En “La voz y el cuerpo-signo del rock” (2022), Jorge Monteleone intenta pensar qué sucede y cómo se sincronizan los sistemas significantes que confluyen en el escenario durante una puesta en escena del rock. Se trata de una forma que presenta una especificidad propia en comparación con otros lenguajes, como el teatral o la puesta en voz poética, a pesar de ciertos vínculos posibles entre ellos. Para Monteleone, en el rock la voz aparece como cuerpo: “(...) como una dimensión extraordinariamente vívida y casi absoluta que condiciona, en muchos casos, no solo la representación estética sino también la existencia misma del artista que,

literalmente, pone el cuerpo en ese lugar imaginario” (25). En este sentido, en Bléfari, solo desde el escenario se enmendaría esa presencia escindida —en la que la voz parece constituirse como algo separado del resto del cuerpo—. Dado que, en este contexto, su voz aparece con marcas de producción en estado latente: el estado físico, el género y la edad que tenía al momento de cantar la canción. Deja de ser solo sonido y, por supuesto, deja de ser solo texto. La voz de Bléfari, al cantar "Ningún mensaje", se convierte en una extensión del cuerpo que se manifiesta a través de él, porque afecta, hace vibrar y conmueve a otros cuerpos que cantan al unísono, se acoplan y se actualizan en esa experiencia compartida.

No obstante, esa voz en tanto cuerpo, así como los conceptos de escena, puesta en escena y escenario, se nos anticipan; están siendo pensados como objetos dentro de los propios poemas: objetos refractarios, que se encuentran desarmados, conceptualizados, interrogados. Porque justamente la poesía aparece como elemento de corte, aquello que viene a desestabilizar lo que parece codificado: la actitud de una rockera frente al escenario o, incluso, de una actriz que interpreta un texto.

La versión acústica de “Ningún mensaje” celebrada en Casa Brandon⁶¹ en el año 2010, reúne las voces del público, que, durante toda la canción, cantan de memoria la letra, tapando la propia voz de Bléfari. De este modo, la identificación es tal que la canción adquiere una modalidad coral improvisada. En esa oportunidad, también se agregaron proyecciones de *Brand upon de brain!* (2006), una película muda de Guy Maddin. Pueden escucharse aplausos, silbidos y gritos que suenan cuando se deslizan los últimos acordes. La escena se encuentra completamente cooptada por las voces del público que adquiere protagonismo a través de la historia que propone la canción. Hay, de este modo, versiones más participativas con auditorios especializados que conocen las letras y otras, que, en cambio, no se encuentran atravesadas por esa grupalidad o reunión. La puesta en escena transforma cada interpretación de la misma canción en una experiencia única, con matices diferentes en cada momento. En este caso concreto, la distorsión somete al poema a una dimensión electrificada y corrosiva, generando en el cuerpo y la voz efectos más caóticos y vibrantes que los de la versión lenta y melancólica de 2019. Es la puesta en escena, en este contexto, el acontecimiento que transforma el texto, ya que funciona como su confrontación con el público, el tiempo y el espacio, los músicos participantes e incluso el estado anímico generado por todos estos factores actuando al mismo tiempo.

⁶¹ Club cultural queer que se encuentra en Luis María Drago 236, Villa Crespo, Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Registro disponible en https://www.youtube.com/watch?v=FVKZ4VwdTkY&ab_channel=Vivianitisima

Apenas un año después, Bléfari vuelve a cantar esa misma canción en el Centro Cultural Ricardo Rojas,⁶² aunque esta vez decide amalgamarla con otro tema llamado “Partir y renunciar” (2006), que se encuentra en *Versiones relámpago*. De este modo pareciera que la primera canción funciona de introducción dramática de la segunda: “Tomaste mi lugar/ Algo se va sin fin a otra parte/ No sé si vos también/ Qué lástima me da/ Pensar/ Que tal vez no/ Los dos silencios al teléfono/ Escuchamos la respiración”. Sin realizar una pausa o un silencio, la aparición del riff de guitarra eléctrica impone el cambio de melodía que inicia rápidamente a la otra canción: “Ningún mensaje para vos o para mí/ mejor así”. En ese pasaje que propone una transición, la escucha de esa respiración en el teléfono, el tedio y el aburrimiento son los desencadenantes del fin de la interacción. De este modo, el show ejecuta las canciones bajo una secuencialidad dramática, en la que cada texto inaugura un acto que se relaciona con el siguiente, desde un punto de vista narrativo. En rigor, la historia sentimental puede reconstruirse.



Rosario Bléfari durante un recital en vivo circa 2008-2009. Archivo recuperado de la página www.fotolog.com/rosariobléfari

⁶² Su ubicación es Avenida Corrientes 2038, Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Registro disponible en https://www.youtube.com/watch?v=CeUuzon1Pn4&ab_channel=bikinibottomnat

Se trata de una conversación con el público, que, incluso trasciende los años y las versiones. Puede pensarse, además, en cierta composición del auditorio: personas que han escuchado esa canción más de una vez y en diferentes formatos. Cuando la distorsión de la guitarra irrumpe en el show en vivo como ruido en los oídos, el cuerpo comandado por la voz se arroja convulsivamente al suelo y se somete a su arbitrio. En otra de las versiones del año 2006 en la sala teatral Acha⁶³, en cuyo registro oscuro apenas notamos la silueta de los músicos, aparece una aceleración en la dicción de la letra. Los asistentes acompañan el ritmo que se impone desde el escenario. El tono no es ya de reproche o melancolía sino de completo enojo: “¡Siempre te pareció mejor la fiesta que al lado daban!”.

Sin embargo, la voz se escucha tenue en relación al volumen de los instrumentos (batería, bajo y guitarra). La música, de este modo, parece dominarlo todo, quizás debido a las condiciones materiales y la acústica de ese espacio (nuevamente la reverberación). Incluso, a la misma calidad del registro, lo que induce a pensar hasta qué punto los espacios condicionan una voz y su escucha. El escenario, en el marco de un recital, conduce al énfasis interpretativo habilitado por lo que está efectivamente comunicando esa canción: dolor o júbilo. Como si la voz y el cuerpo moldearan los tipos de movimientos que aparecen en escena. En cambio, el ámbito apaciguado de la lectura de “Doble agente”, dentro del Festival Internacional de Poesía de Rosario, instala una relación conceptual con el texto, cuyo origen se encuentra en esos primeros procedimientos –de escritura y de lectura– al momento de esbozar un primer borrador. Si la canción exterioriza, en su aspecto más literal y sintético, el poema fijará la ambigüedad, el juego, la expansión imaginativa y la experimentación en el sentido de prueba de elementos y materiales. Ambos aspectos del proceso de composición se deslizan como un continuo que atraviesa los formatos y los soportes.

⁶³ Espacio que se encontraba ubicado en Mariano Acha 4341, Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Registro disponible en https://www.youtube.com/watch?v=Cwr305-09r4&ab_channel=MerCe

2.4. “Yo no siento nada del mundo”: Antolín y la voz de la desafectada en el indie de los 2000

En el apartado anterior advertimos en qué sentido la poesía de Bléfari operaba como un laboratorio de canciones. En primer lugar, la escritura poética funcionaba como un modo de develar cómo era una voz y de qué estaba hecha. En este sentido, surgía la idea, a partir de uno de sus textos, de la cámara de reverberancia, que abría una figura crítica en la poesía. Esto permitía ver de qué maneras aparecían tonos de tradiciones musicales como el tango y la milonga, y también formas del afecto vinculadas a la canción pop, como la confesión sentimental —ya fuera de amor o de ruptura—, o la carta. Incluso emergían los conceptos de escena y escenario, de coro y de tarareo, que se articulaban como marcas de indagación poética sobre la práctica musical.

La poesía como laboratorio se materializa, en Bléfari, de forma específica en la figura del “doble agente”, donde los poemas funcionan como antesala, borrador y espacio de experimentación de ciertas canciones. Se vuelve visible cómo estos textos fueron sometidos a cortes, incorporaciones y reacomodamientos, a partir de la intervención de la melodía como instrumento sonoro de disección. Al mismo tiempo, una vez que esas canciones pasaban por el escenario y su público, la voz poética se transformaba en una extensión del cuerpo en movimiento, dramatizando la canción: tirándose al piso, interactuando con los oyentes, saltando, vibrando con ella. La voz, en Rosario Bléfari, es ese “tejido emocional de la lengua” que atraviesa textos, canciones y prácticas escénicas cuando los poemas se tocan en vivo.

Antolín (Salta, 1983) —pseudónimo de Andrés Olgiatti— es deudor de la figura de Rosario Bléfari, artista faro que atravesó varias décadas, desde fines de los años ochenta hasta 2020, año de su muerte. Bléfari fundó una escena alternativa que sería revisitada y transfigurada en la ciudad de La Plata, especialmente en los años posteriores al 2001, cuando, tras la crisis política y económica que terminó con el gobierno de Fernando De la Rúa, quedó en evidencia una degradación del entramado urbano y la falta de proyección hacia el futuro. No obstante, ese momento dio lugar a un contexto interdisciplinario en el que poesía, canción y artes visuales comenzaron a dialogar y a imbricarse entre sí. En los años siguientes, se formaron grupos de artistas jóvenes, se abrieron centros culturales improvisados en casas de estudiantes

universitarios y se consolidó un circuito local de bandas de rock indie,⁶⁴ sellos discográficos independientes⁶⁵ y autoediciones de poesía.

A principios de ese nuevo milenio, Olgiatti se muda a la ciudad de La Plata para iniciar la carrera de Bellas Artes; paralelamente, asiste a un taller de poesía con la poeta platense Ana Emilia Lahitte. Ya instalado en la ciudad universitaria, comienza a publicar sus primeros fanzines. En 2008 edita la plaqueta de poesía *Las personas no me quieren lo suficiente* (Belleza y Felicidad, 2008). Más tarde publica *Quiero destruir algo hermoso* (Colección Chapita, 2009), *Nunca seré millonario* (Pánico al Pánico, 2012), *Demasiado tarde para morir joven* (Tammy Metzler, 2013), *Vida de matón* (Eloísa Cartonera, 2015) y *Una oferta de pureza* (Iván Rosado, 2020).⁶⁶

Al mismo tiempo que escribe su primera plaqueta de poesía (*Las personas no me quieren lo suficiente*), edita el primero de sus numerosos discos:⁶⁷ un EP llamado *Buen finde* (2008), grabado con una computadora doméstica y un micrófono de PC por su amigo Juan Pablo “Reno” González, músico y productor. Esta aparición simultánea no es menor: la publicación se presentó en la feria arteBA en mayo, y el disco se lanzó en junio de ese mismo año. Si comparamos ambos objetos, los textos llevan un título atravesado por una negativa — *no me quieren lo suficiente*—, mientras que *Buen finde* parece una expresión coloquial, casi descriptiva, que alude al comienzo del ocio o del tiempo libre. En el arte de tapa hay un dibujo de su autoría que llama la atención: un sujeto con una remera que lleva inscriptas las palabras

⁶⁴ La palabra indie (apócope de “independent”) se identifica con un sonido que, en los 80, se encuentra ligado a la distorsión, la interferencia y la desprolijidad. Aparece, en un principio, en Estados Unidos y Gran Bretaña, fuertemente asociado a la cultura del casete y a los sellos chicos, en un contexto de poderío de las grandes discográficas. Por eso, sus características principales son la autogestión, la cultura del fanzine, el DIY (“hacelo vos mismo”), cierta tendencia a la experimentación y a la interdisciplinariedad, una valoración distanciada y crítica del punk, el rescate emotivo de la Velvet Underground y de otras bandas de los sesenta, la participación en el arte contemporáneo, entre otras generalizaciones. Acerca de esto, en *Más o menos bien. El indie argentino en el rock post Cromañón* (2004-2017), Nicolás Igarzábal aclara que: “En nuestro país, esta cultura se empezó a importar en los años noventa, sumándole características locales” (2018: 26). Las más representativas, señala Pablo Schanton, son haber cursado unos años en Puán, usar ropa de feria americana, mirar cine *arty*, asistir a las muestras del Centro Cultural Rojas, leer poesía maldita, sentir desdén por la política y vivir en “la atmósfera de cuelgue porteño que documentó Martín Rejtman en sus películas” (27).

⁶⁵ Como explica Ornella Voix en *Sellos emergentes en La Plata: nuevas configuraciones de los mundos de la música* (2013), la palabra indie tuvo más que ver con una lectura del periodismo cultural que con la autopercepción de las mismas bandas que se encontraban vinculadas a sellos independientes como Laptra o Mandarin records, entre otros (2013: 53).

⁶⁶ Se trata de *Elastic man* (2005), *Cine* (2006) y *Quiero ser una máquina ¿vos no?* (2006). En el 2007, publica *Jabón Federal* en la colección Chicos de bolsillo de la Universidad Nacional de la Plata. En este capítulo elegimos trabajar con los libros, excepto el fanzine publicado en Belleza y Felicidad.

⁶⁷ Mediante la plataforma Bandcamp, comparte, durante más de una década, distintos discos: *Todo lo nuevo* (2009); *Diarios íntimos del futuro* (2009); *Jóvenes y eternos* (2010); *En vivo desde la casa del árbol* (2011); *El susurro de las estrellas* (2013); *Cajas de cereales abiertas sin premio* (2014); *Paraíso cancelado* (2018); *Canciones perdidas* (2010) y *Una piedra del siglo XIX* (2020). Los discos de Antolín Olgiatti se encuentran compilados para su escucha gratuita en la plataforma bandcamp <https://antolin.bandcamp.com/music>

“The End” le está dando un golpe a RoboCop (el personaje de la película homónima estrenada en 1987).

Al escuchar el disco, advertimos inmediatamente que el título de la plaqueta y las canciones están enlazados por una serie de proposiciones negativas, construidas por elementos como “no”, “nunca”, “nadie”, “nada”, “sin”, “jamás” o “anti”. En el caso de las canciones, esta negación puede aparecer en los títulos —como “No siento nada”, “Sin vida” o “Anti-El oso”—, pero también dentro de los versos y estribillos. La primera canción, llamada “Velocidad”, comienza con una guitarra distorsionada, una textura sonora sucia y ciertos crujidos y ruidos radiofónicos. Unos segundos después, irrumpe la voz que canta: “No quiero que / no quiero que / te acuerdes de mí / te acuerdes de mí / soy uno más de los demás”.⁶⁸ En este último verso suena un falsete, con un registro más agudo que el resto. La última sílaba “más” queda vibrando en esa frase en la que el poeta rehúye cualquier forma de protagonismo frente a los demás.

Si el título de los poemas —*no me quieren lo suficiente*— funciona como una demanda de afecto, en la canción el sujeto parece continuar en esa misma línea, aunque desplazando el reclamo: ahora prefiere no ser recordado, ya que no posee ninguna singularidad para exhibir. Esta acumulación de negatividad carga a la voz que canta con una cadencia frágil. El tono se mantiene, en general, en un registro bajo, con algunas excepciones en las que aparece un falsete agudo o notas más altas que quiebran, momentáneamente, esa linealidad. La voz suena orgánica, como si hubiese sido grabada en un cuarto, sin filtros de estudio. Presenta pequeñas desafinaciones que no desentonan, sino que la alejan deliberadamente del ideal técnico de la voz digital pulida por Auto-Tune. Si bien comparte con Bléfari cierta cadencia melancólica, aquella voz —recordémoslo— estaba cargada de expresividad: aparecía la modulación del tango, la milonga y el pop además de un despliegue interpretativo que revelaba su dimensión teatral.

A partir de la segunda canción aparece una guitarra acústica, característica de la mayoría de las canciones de Antolín. Los ritmos son lentos y tienen cierta similitud con la canción de fogón, de textura folk cruda y estilo melódico simple, que se toca junto al fuego. Un rasgueo repetitivo acompaña la letra de “No siento nada”,⁶⁹ que dice: “No me llames / ni me invites a tu casa / para ver videos / o fumar / distraernos con abrazos y con besos / no es

⁶⁸ Canción disponible en https://www.youtube.com/watch?v=F5JGAIVw7PE&list=PLHtXMwJab26cfMBKKf8p2nGleEMVW0YW4&ab_channel=Antol%C3%ADn-Topic

⁶⁹ Canción disponible en https://www.youtube.com/watch?v=ClxdxQyomb8&list=PLHtXMwJab26cfMBKKf8p2nGleEMVW0YW4&index=2&ab_channel=Antol%C3%ADn-Topic

que no me guste”. Más adelante, el estribillo repite: “Es que / yo no siento nada / yo no siento nada / yo no siento nada / yo no siento nada / yo no siento nada del mundo / yo no siento nada / del mundo / del mundo”.

Nuevamente, si en la primera canción se solicita no ser recordado, ahora el pesimismo se vuelve autorreferencial: ya no se trata solamente de un vínculo afectivo, como sucedía en Bléfari, sino también de una relación con el mundo. Aparece una conciencia global —rasgo que se repetirá en sus poemas— y cierta apatía que no se percibe solamente en el contenido de sus letras, sino que se filtra en esa voz frágil, que aplanas lo que está diciendo. Una voz que parece no sentir, casi no modula y que parece ubicarse en un escenario desfavorable. Esta actitud de desánimo, falta de entusiasmo, como puntuación negativa en la voz que canta, se sobreimprime o continúa en la tercera canción, “Asalto comando”, donde esa inercia se traslada a una experiencia concreta: “Yo moriré / en la noche / superchino / maxiquisco. / y nadie se acordará de mí. / es un entierro que preví / ¡Qué romántico / es un asalto comando!”.⁷⁰

En este caso, los versos entre signos de admiración (“¡Qué romántico / es un asalto comando!”) introducen un giro en el tono desencantado: la voz sitúa su muerte en escenarios completamente desprovistos de romanticismo, pero al calificar un asalto comando como “romántico”, subvierte el sentido de esa expresión. Se trata de comercios populares, de barrio, sin aura ni tradición. No hay nada sublime en morir en un supermercado, aunque en esa idea emerge una condición ruinosa que nos interesa indagar en sus poemas, asociada a cierta impersonalidad.

En Antolín, la noción del poema como laboratorio no se ajusta a su práctica compositiva. A diferencia de lo que ocurre en Bléfari —donde la poesía funciona como una forma de pensar la voz, el canto y la canción—, el poema se presenta como un espacio más autónomo, que se desplaza de lo musical. No se trata de una escritura que trabaje hacia la canción, sino de una práctica que produce sus propias condiciones de inteligibilidad. Sus textos poéticos operan como una plataforma de ensamblaje de elementos que no provienen de la

⁷⁰ En una comunicación personal reciente, el autor proporcionó el poema en el que está inspirada la canción. Se trata de un texto inédito, sin título, en el que pueden advertirse algunos versos similares, aunque con variaciones relevantes, como el cambio de perspectiva. En la canción, hay mayor ambigüedad respecto de si el sujeto experimenta o lleva adelante el asalto comando, mientras que en el poema parece estar claramente en acción, ya que se dirige a una segunda persona: “Me encanta organizar eventos artísticos o planear robos / con solo 2 días de anticipación. / Te invito a un asalto comando. / Qué bonito es un entierro. / Qué romántico es un asalto comando. / Qué bonita sos vos diciéndome: / ‘qué aburrido sos por momentos’. / Ecoanarquía en tu cuerpo, / hi-fi en tu corazón. / Te invito a un asalto comando. / Somos vos y yo robando. / Para no dormir / para no dormir” (comunicación personal, 2 de junio de 2025). Canción disponible en https://www.youtube.com/watch?v=xOJRzu0Nou&list=PLHtXMwJab26cfMBKKf8p2nGleEMVW0YW4&index=4&ab_channel=Antol%C3%ADn-Topic

música. En ellos aparecen ideas, imágenes, emblemas de la televisión, personajes infantiles y mediáticos, escenas de películas y series, que luego pueden ser retomados, transformados o reutilizados o no en sus canciones. Esta lógica de circulación entre prácticas implica un proceso de reciclaje: los materiales poéticos son reaprovechados, reconfigurados o desplazados, generando conexiones entre poemas y canciones que, aunque se presentan como objetos distintos, convergen en una misma exploración tanto del tono como de una voz poética.

Así, en lugar de una progresión lineal del poema hacia la canción, encontramos dos dinámicas paralelas en las que la escritura de poesía funciona como un espacio donde se prueban, experimentan y afinan matices de un tono que, transformado, reaparece en la puesta en voz musical. Nos interesa, entonces, reflexionar sobre el lugar que ocupa la poesía de Antolín como espacio de construcción de una voz desafectada que ensaya distintos modos de decir. En este contexto, surgen algunas preguntas clave: ¿Qué es una voz desafectada? ¿Cómo se configura, en este sentido, el tono en la escritura poética? ¿Qué figuras críticas se advierten en ese proceso? ¿Y qué sucede con esa voz cuando pasa al cuerpo, al escenario, al vivo? ¿Qué lugar ocupa el disco en la producción poética y musical de Antolín?

2.5. Afinar en un tono no musical: afectos objetivados en la escritura: ironía, pérdida y nostalgia

1. *Las personas no me quieren lo suficiente*: ironía y fin del mundo

Como anticipamos en el apartado anterior, *Las personas no me quieren lo suficiente* fue publicado en el año 2008, en la editorial Belleza y Felicidad. No es casual que Antolín comparta ese catálogo con Rosario Bléfari (1965), cantautora y poeta que acabamos de analizar, y con Mariano Blatt (1983), poeta que trabajaremos en el próximo capítulo. El índice de autorxs que construyó Belleza y Felicidad en esos años fusiona generaciones, traza afinidades e impone cierto eclecticismo al involucrar la música, las artes visuales y ese incipiente mundo virtual de las primeras redes sociales. Si bien no abordaremos la totalidad de los fanzines y libros publicados por Antolín, resulta significativo comenzar por *Las personas no me quieren lo suficiente*, ya que su aparición inaugura una zona de simultaneidad entre lo poético y lo musical. En esta plaqueta, más que establecer una relación evidente, se plantea una interrogación sobre cómo es posible cantar y poetizar un tono que también se despliega en la escritura de poesía.⁷¹

⁷¹ Las publicaciones de Antolín construyen una presencia que deja una huella material en eventos de carácter efímero o disperso, que ya circulaban a través de Internet. En este contexto histórico, esa presencia editorial permite que la poesía —junto con la música— se inserte en la vida urbana y en los acontecimientos culturales que se desarrollan en torno a galerías y centros de arte. A diferencia de la música o de la puesta en voz, la poesía editada en este formato permite asentar y conservar una parte de lo producido artísticamente. A partir de 2006, antes del cierre definitivo de Belleza y Felicidad a fines de 2007, Olgiatti, junto a un grupo de artistas visuales, poetas y músicos, organizó una serie de eventos con el objetivo de traspasar las fronteras platenses hacia la Capital Federal. Este vínculo comenzó con una exhibición en mayo de ese mismo año, titulada *Los primos del campo. Feria de artistas platenses en Capital*, que tuvo una única edición. El título definía, en clave humorística, a un grupo de artistas desplazados de la escena oficial del arte en Buenos Aires.

*Las personas no me
quieren lo suficiente*



Autor:
Antolín
2008
Ediciones Belleza y Felicidad

Libro hecho con fotocopias plegadas y abrochadas, Belleza y felicidad, 2008.

En consonancia con el título, en el dibujo de tapa pueden verse, como si se tratara de un corazón roto, dos ardillas partidas a la mitad. Hay una voluntad de incorporar animalitos humanizados –ardillas, gatitos, dinosaurios–, también dibujitos animados en las tapas de las plaquetas y los fanzines. Se trata de entradas gráficas que imponen un gesto infantil e ingenuo, que contrasta, en principio, con el anhelo de muerte que figura en los textos. En “Es como si las simples intenciones de talar un bosque mataran al bosque...” se declara: “Ni quiero vivir. Quiero dormir. (...) Pero sé que aun así moriría de hambre, de sed, de suciedad no sé. / Es imposible. / Como especie natural estoy obligado a vivir para extinguirme. / estoy condenado, atrapado y bloqueado. / No tengo descanso” (2008: 11). La muerte y extinción, en medio del apocalipsis, muestran su reverso en la inocencia de ese mundo gráfico infantil, nostalgia de la infancia que, paradójicamente, niega esa proximidad con la muerte, incluso a la seriedad del mundo adulto y sus sistemas de referencias.

Al mismo tiempo, en pocos poemas, podrían aislarse desde los títulos una idea de colapso personal y hecatombe planetaria: “Me fui en Fin del Mundo a visitarte...”, “Cerrar sesión”, “Planes para toda la vida” –verso que también le dará nombre a una canción y a una historieta⁷², “Quiero morir por la mordida de un animal feroz...”, “Te invito a una

⁷² Canción que pertenece al disco *Paraíso cancelado* (2018). El texto cambia completamente, sólo mantiene el título del poema original: “no quiero morirme/ sin cortar una cinta/ de inauguración/ algo simple quizás/ un pabellón de algo/ fundar una ecoaldea/ un viaje a disneyworld/ adoptar perros de la calle/ anotarme en cursos

revolución”, “¿Pero qué es una revolución?”. Se trata de un relato de aniquilación que funciona como motivo omnipresente en la escritura y la vida. En “Me fui en Fin del Mundo a visitarte”, uno de los textos más extensos de la plaqueta, alguien se encuentra indiferente y cansado:

nadie pronosticaba el apocalipsis para entonces.
pero pasó por la puerta de mi casa y me invitó a subir.
él simplemente me sedujo (...)
desastres naturales desde los cuales saludo al pasar.
pero nadie saluda.
qué injustos son conmigo.
"la vida destruye todo.
eso hace a las cosas más eternas"
me dijo.

amateur love forever

me fui en Fin del Mundo
matando al pasear
ellos bajan, yo subo.
"pobres las personas" pienso.
nunca se entienden ni se acompañan.
me encanta el sonido de todos los "falló el mensaje".
de las "comunicaciones" interrumpidas para siempre.
el "desea trabajar sin conexión?" me mata de ternura.
(...)

no es que no esté: aparezco como
NO CONECTADO.
es el último segundo de vida
y las últimas palabras del mundo fueron:
NUNCA OLVIDES.
terremoto bailable
maremoto bailable
avalancha bailable
mega tsunami bailable
lluvia de fuego bailable
agujero negro bailable

amateur love forever

me fui en Fin del Mundo a visitarte.
oh bandeja de salida.
y al llegar a tu casa ya no estabas.
eso hace a las cosas más eternas (2-3, el subrayado es mío).

Para Antolín, la promesa de una extinción masiva, en el siglo XXI, pareciera ser el único destino posible. Sin embargo, la experiencia de estar en medio de terremotos, maremotos, avalanchas, tsunamis, lluvias de fuego, agujeros negros resulta, en el texto, bastante liviana, incluso placentera: “desastres naturales desde los cuales saludo al pasar”. Aparece así un primer

matiz del tono que se va construyendo entre las catástrofes naturales —presentadas como un escenario “bailable”— y un Fin del Mundo (con mayúsculas, como si se tratara del nombre de un evento formal o una localidad) que logra seducirlo al pasar por la puerta de su propia casa.

En primer lugar, el discurso del fin y el “Fin del Mundo” propiamente dicho reproducen un clima de hastío. Se trata de un *delay* que carece de tragicidad, pero sobre todo de emoción. El apocalipsis se evidencia, entonces, como un proceso lento dominado por el aburrimiento. Porque se puede estar a salvo de esas catástrofes a través de una computadora, en el aislamiento de un cuarto, y manteniendo una comunicación mediante un lenguaje robótico, impersonal e imperturbable de las plataformas: “me encanta el sonido de todos los “falló el mensaje” / de las “comunicaciones” interrumpidas para siempre. / el “desea trabajar sin conexión?” me mata de ternura” (2). Sin embargo, esa liviandad, palabra que nos interesa destacar en este análisis, con la que se transita el final de todo lo que se conoce, no deja de mostrar una falta de credibilidad en cuanto a lo discursivo, especialmente a partir del verso: “me fui en Fin del Mundo/ matando al pasear”.

Después de esa instancia, en la que matar se transforma en un paseo, ciertas expresiones adquieren un carácter hiperbólico: “*pobres* las personas”, “me *encanta* el sonido de todos los “falló el mensaje”, “me *mata* de ternura”. Se trata de un adjetivo y dos verbos que imponen un tipo de valoración que se encuentra notablemente amplificada. De manera que, se puede pasear “matando”, para luego morir de ternura en un sentido, por supuesto, figurativo. Específicamente, en este poema, el contraste entre esas expresiones genera un efecto irónico, a partir de caracterizaciones desmesuradas de sucesos, personas, escenas y objetos. De los sentidos etimológicos que arroja la ironía⁷³ como tropo, nos interesa el de la simulación. En ella, como explica el *Manual de Retórica* de Bice Mortara Garavelli, encontramos un enunciado cuyo sentido debe interpretarse de manera contraria a lo que se dice (1988: 190). Una inversión semántica que aparece a partir del tono y se construye, justamente gracias a este. En este caso, eventos de distinta magnitud se muestran como sucesos equivalentes en grados de importancia, magnitud, gravedad: experimentar catástrofes en el Fin del Mundo, pasear, matar a otros, navegar en Internet, ser amateur en el amor y visitar a una novia. Recordemos que en la descripción de las primeras canciones del EP *Buen finde* ya aparecía esta marca de desjerarquización, que se amplifica en el estribillo de la canción “Asalto comando”, en la que

⁷³ En el *Manual de Retórica* de Bice Mortara Garavelli, la ironía proviene del griego *eironeia* «ficción», de *eiron* «el que pregunta fingiendo que sabe», pero también en latín *simulatio* «simulación» o «falacia» permutación, contrario a lo que se dice, cambio de sentido (1988: 190).

se romantiza la idea de morir en un asalto en un superchino o maxiquiosco. El giro semántico parece evidente en estos casos, donde se abre una brecha entre lo que se dice y lo que realmente se quiere dar a entender mediante el tono. Pero, ¿se reduce el tono irónico solo a ese desajuste entre enunciado e intención? ¿Qué otras particularidades lo definen?

En *Ugly Feelings* (2005), Sianne Ngai propone repensar el tono no solo como expresión de la actitud del hablante, sino como una categoría que amalgama afecto y postura discursiva. A medida que analiza la estética de los sentimientos desagradables en *El hombre de confianza* (1857) de Herman Melville, Ngai advierte que vincular el tono exclusivamente con una intención resulta limitado. En su enfoque, el tono es una forma de organizar el contenido en los textos, que aparece bajo la forma de afectos objetivados, que no necesariamente dependen de un sujeto explícito. Así, por ejemplo, la confianza puede ser leída como el tono del capitalismo y, no obstante, revelar otras capas afectivas:

Así, podemos ver que *El hombre de confianza* no es solo una novela llena de dobles, sino una novela sobre la retroalimentación que produce una reiteración afectiva, una que revela la facilidad con la que la confianza, el ‘tono’ aparentemente neutral del propio capitalismo, puede derivar en pánico, desconcierto y otros sentimientos desagradables cuando su apariencia se hace evidente, revelando el carácter virtual e ideológico del sentimiento que rige el mundo (...)” (71, la traducción es mía).

En el caso de Antolín, se plantea un problema sobre cómo pensar el tono cuando advertimos aseveraciones que, ante una falta de expresividad, terminan por convertirse en convicciones escépticas. En este sentido, el tono no se reduce a una simple inversión semántica, ni remite a tradiciones musicales previas —como ocurre en Bléfari—, sino que se despliega como una constelación de afectos objetivados que, por momentos, se presentan en tensión o incluso en contradicción, como sucede con la ambigüedad irónica que implica considerar ‘romántico’ morir en un supermercado. Asimismo, las situaciones, en sus poemas, se construyen desde una liviandad progresiva, es decir, con una mezcla de aplomo y falta de fuerza, firmeza o compromiso: “Y al llegar a tu casa ya no estabas”. Del mismo modo, las comillas que encapsulan algunos versos —como “el “desea trabajar sin conexión?” me mata de ternura”— o incluso las mayúsculas en expresiones como “no es que no esté:/ aparezco como NO CONECTADO” portan una condición de cita o palabra ajena, como si el texto se hiciera eco de discursos propios de Internet: la vida digital y la hiperconexión, pero también los documentales o los textos de divulgación pseudocientífica sobre el calentamiento global y la extinción masiva.

Se trata de una idea persistente en toda la poética de Olgiatti: la sensación de que el mundo atraviesa una fase cercana al fin. Por eso, en sus canciones también aparecía una voz desganada, casi dormida, como si cantara en estado de sopor (recuérdese la remera con la frase *The End* en la portada de su primer EP). Sin embargo, esta noción apocalíptica se incorpora a los poemas como una estrategia risible, con la intención de deformar y suspender el sentido de todo lo que se dice. Al desarrollarse en medio del apocalipsis, cada acontecimiento aparece como vacuo, insensato o absurdo.

2. *Quiero destruir algo hermoso*: el revolucionario perdedor

En la canción “Cajas abiertas de cereales sin premio” (2014), del disco que lleva el mismo nombre, la voz tranquila, contenida, y nada estridente de Olgiatti canta sobre una idea de perder que trasciende esa promesa vana que anuncia el capitalismo a través un packaging de ilusiones coloridas. Si las cajas no tienen premios, esa desilusión será apenas el comienzo de una cadena de otras pérdidas relacionadas con el presente y el futuro como tiempos históricos: “Perdemos la noche mirando los autos / debajo del puente peatonal / Siluetas de ninjas sobre los tejados / esperando la señal / Un aura brillante flotando en el parque / Raperos llorando en soledad / Perdemos la noche planeando el futuro, / todo lo que no vendrá”.⁷⁴ No obstante, los sintagmas “ninjas” y “raperos llorando” aparecen como argumentos visuales de esa pérdida condicionada por la dimensión temporal. Se sitúan directamente sobre una elipsis emocional que impide comprender del todo el efecto de esa pérdida sobre el sujeto.⁷⁵ El aspecto narrativo de la emoción no se enuncia, sino que se desplaza hacia esas imágenes, que actúan como marcas indirectas del afecto.

Por otro lado, si perder el tiempo implica una falta de aprovechamiento vital, la melodía introduce un contrapunto: su carácter alegre genera un contraste con la apatía de esa voz y con

⁷⁴ Canción disponible en https://www.youtube.com/watch?v=zv2C4VFCUx8&ab_channel=Antol%C3%ADn-Topic

⁷⁵ Hacemos, en este sentido, una distinción entre afecto y emoción. Como aclara Brian Massumi en *The Autonomy of Affect* (1995), el afecto es pre-personal, prelingüístico y no codificado; se entiende como una intensidad corporal o fuerza que atraviesa los cuerpos antes de ser nombrada o reconocida como una emoción. La emoción, en cambio, constituye una calificación de esa intensidad: su codificación como tristeza, enojo o miedo: “En muchos contextos, esa codificación funciona como un elemento narrativo que impulsa la acción, inscribiéndola en secuencias socialmente reconocidas de causa y efecto. Sin embargo, en la medida en que opera así, no está en resonancia con la intensidad afectiva. La verdadera resonancia ocurre precisamente en el punto en que la intensidad desborda cualquier línea narrativa o funcional, excediendo el marco representacional” (Massumi, 1995: 86–87; la traducción es mía).

una letra centrada en la pérdida. Este desfase entre contenido y forma produce un tono de la canción que es lúdico, casi infantil. Hay algo placentero en el hecho mismo de perder el tiempo en la noche y también perder la inocencia al comprobar que las cajas de cereales no tienen premios. Este procedimiento contrastivo es recurrente en las canciones de Antolín, donde la acción de ganar —torneos de tenis, premios, dinero— se presenta en oposición binaria a la idea de perder. Es un régimen de oposiciones que encuentra su punto de partida en la escritura misma, como espacio de afinación donde el tono de una pérdida alegre del presente, de la vida y de la experiencia se articula en los poemas mediante distintas modulaciones.

En *Las personas no me quieren lo suficiente* (2008), la idea de revolución se presenta como una causa perdida que, no obstante, suscita una serie de reflexiones acerca de su significado y de su posible efectivización. Se repite dos veces, en dos textos distintos “Te invito a una revolución” y “¿Pero qué es una revolución?”. En el primer poema, la revolución es concebida como un cumpleaños, es una invitación que tiene por objeto la integración de ese sujeto con los otros: “mi camino sos VOS/ son todos USTEDES/ y soy YO/ y sobretodo NOSOTROS”. En un mundo que ya se anuncia desde ese momento hiperconectado e impersonal, lo revolucionario parece ser la posibilidad de encontrarse en el plano físico, no para destrozarse algo, sino para cambiarlo “(...) todo de lugar”. Como si esa sobreimpresión de gestos y palabras del pasado buscara, en realidad, el reconocimiento y la visibilidad en medio de la estandarización y homologación de la vida a través de Internet: “si me ven colgado, perdido, blackout/ (...) no estoy loco ni muerto ni quiero su dinero:/ yo sólo me estoy enamorando de todos USTEDES. / yo sólo estoy en medio de una REVOLUCIÓN (...)”.

No existe una alusión a las injusticias del sistema político y económico, tampoco ninguna instrucción o convocatoria que incluya a la masa o al pueblo como identidades sociales. Las mayúsculas no son carteles o pancartas, se leen como intentos frustrados de gritar, desde una escritura cuyo origen parece ser siempre la virtualidad o adherirse a ese medio. Porque, más bien, esos participantes de la “REVOLUCIÓN” son unos pocos, quizás únicamente los amigos: “yo”, “vos”, “nosotros” y “ustedes”. Por eso, esta palabra parece desubicada, con demasiado peso histórico para ponerla al nivel de un evento de cumpleaños. De hecho, podemos interpretar el texto con un tono infantil, similar al de las invitaciones estándar de cumpleaños —el mismo que se percibía en la melodía de la canción. La revolución, en este poema, es un sujeto que busca fundirse con pasión en un grupo pequeño.

El texto siguiente abandona la certeza afirmativa propia de la invitación infantil y convierte la revolución en una interrogante, casi desde un punto de vista esencialista “¿Pero qué es una revolución?”. A lo largo del poema, esta pregunta queda inconclusa, sin contestar,

como si se tratara de un latiguillo vacío, un poco *naif*, que no es tomado del todo en serio, porque no puede articularse con algo real, ese plano físico al que aludíamos: “¿Cuál es el primer paso de una revolución? ¿quemarlo todo? / No sé si tendré fuerzas para empezar mi revolución. / “Toda la fuerza q tengas a veces implica pedir ayuda” me dijeron en la tele. Es/ decir: revolución son USTEDES también, invitados y anfitriones de mi revolución” (10). La idea de revolución, en su repetición insistente aparece como un discurso vaciado, que proviene de otro lado, un elemento del vocabulario cuya credibilidad se encuentra extraída o extraviada: ¿Hay una intención de hacerse eco de un discurso militante o de esta palabra en el ámbito del arte contemporáneo? ¿Cuál es el origen de esa idea de revolución que ya surge vencida, desechada antes de comenzar?

Ante la falta de una respuesta contundente o de aproximaciones discursivas por parte de la televisión —ese “me dijeron en la tele” que opera como verdad delegada—, el consuelo parece residir, con cierta mordacidad, en considerar al propio cuerpo y a los dispositivos electrónicos como un binomio disruptivo en ese presente: “Revolución es una partícula rebelde de mi cuerpo. Un átomo agitador/ (...) revolución es un antivirus dándole más velocidad a tu máquina y liberando/ espacio de C:/ (10)”.

Sin embargo, estas afirmaciones introducen un matiz de incredulidad y escepticismo en el tono, que merece ser explorado. La ironía, que ya habíamos advertido al comienzo del primer apartado, no resulta suficiente para explicar lo que está sucediendo en el texto, dado que su presencia adquiere cierta circularidad tautológica que termina por agotarse. En su concepción del tono como afecto objetivado, Sianne Ngai señala en *Ugly Feelings* que la ironía suele entenderse como una postura crítica inferida a través de un tono de burla, ridiculización o desprecio, pero también puede manifestarse mediante objetos irónicos o sentimientos que deliberadamente parecen débiles o extremadamente frágiles, como advertimos en Antolín. Se trata de “(...) la sensación desagradable de ironías constantemente pasadas por alto o que parecen pasar desapercibidas; es decir, la sensación metairónica de una ironía destinada y disponible para todos menos para uno mismo” (2005: 50-51, la traducción es mía).

Si la revolución social es una fantasía porque, además, todavía no “se está listo” para experimentar el descalabro de la vida como la conocemos, prevalecen: “buenas intenciones” que conviven con una “falta de voluntad, no soy como los tenistas” (11). Por eso, “revolución es poesía todos los días” (2008: 10) y se consolida, en realidad, como una materia escrita, pensante y móvil, aunque vacía, que de algún modo justifica la falta de firmeza y la debilidad propias de ese presente.

En el 2009, Olgiatti publica *Quiero destruir algo hermoso* en editorial Chapita, dirigida por los poetas Daniel Durand y Matías Herr. El título es extraído de un segmento icónico de la película *El club de la pelea*, adaptación cinematográfica de una novela de Chuck Palahniuk (1996).⁷⁶ Si en *Las personas no me quieren lo suficiente* (2008), se insiste, hacia el final, en la revolución como invitación cínica que reunirá a las personas; en esta plaqueta salida un año más tarde, esa idea se recupera para destruir, incluso, ese potencial idealizante. Acabar con el sistema, como eco del discurso revolucionario,⁷⁷ no implica necesariamente, la posibilidad de reiniciar la vida desde un grado cero con otros, sino que el objetivo sería el acto de aniquilación en sí mismo, como fuerza libidinal, después de la cual no habría transcendencia hacia otras formas superadoras.

En el prólogo-carta a esta edición, escrito por Fernanda Laguna, se aborda la cuestión de lo revolucionario en la poesía de Antolín. Laguna advierte que ese deseo de insurrección destructiva parece conducir al terreno de la ambigüedad: “Antolín... no sé si escribir el prólogo del libro o el prólogo de una revolución” (3). Para presentar su duda más abajo: “Entonces nos mareamos, libro, prólogo, revolución. Y en este mareo de indefiniciones nos sorprende nuevamente la revolución. Por ahí... ya estamos en ella y lo sorpresivo es solo el instante de darnos cuenta” (3). La poeta y artista aleja el concepto de los textos para someterlo al diálogo con el trasfondo vital, desde el cual piensa su propia práctica artística. Aprovecha, de este modo, el lugar de prologuista para dar su definición del término: “Como un asalto. Un arrebato, un pagueo” (3). Sin embargo, la revolución que plantea Antolín en “Yo quiero que me inviten a una revolución” no tiene nada de inesperado o sorpresivo:

Yo quiero que me inviten a una revolución
 porque soy muy tonto para empezar la mía.
 Todo lo que hay que hacer no se me ocurre.
 qué se necesita,
 qué cosas poner de moda,
 qué es lo emergente,
 qué cosas debo odiar del pasado,
 qué cosas aniquilar del presente.
 Me dijeron que la causa revolucionaria se basa
 más en el inconformismo o insoportabilidad de las cosas
 que en el deseo de un mundo mejor.
 Yo soy muy intolerante.
 Yo a mi revolución la haría a las patadas...
 si me dicen qué cosas patear.
 ¿Y si pateo cosas emergentes por error?

⁷⁶ En la novela, el personaje Jack, el narrador, confiesa, después de una pelea: “I wanted to destroy everything beautiful I’d never have. Burn the Amazon rain forests” (2005: 61). Es decir, “Quería destruir todo lo bello que nunca tendría. Quemar la selva amazónica”.

⁷⁷ Si bien no es claro, podríamos pensar esos poemas como una inversión semántica de ciertos discursos antisistema de izquierda vinculados al anarquismo, al marxismo-leninismo o, al trotskismo.

¿Y si le parto la cabeza a la vanguardia?
Por favor, sean paternales con mi revolución.
¡Rápido! Que tengo una deuda enorme conmigo mismo
y con los jóvenes de mi generación...
Invítenme a una revolución.
Me voy a volver loco pensando y deseando fuerzas renovadoras.
Yo quiero ser una amenaza pero todos me tiene lástima.
¡Un curador! ¡Vamos! ¡Un curador de revoluciones!
Me da miedo quedarme solo y ser demasiado viejo
para empezar mi revolución (16, el subrayado es mío).

En principio, advertimos, en este tercer poema dedicado a pensar esta idea, que cambia el lugar del individuo que ejerce la acción revolucionaria. Si antes, en *Las personas no me quieren lo suficiente*, el sujeto invitaba a su propia revolución o se preguntaba por su significado, ahora espera pasivamente ser incluido en alguna. El disparador para unirse a una causa de cualquier índole no sería “un mundo mejor”, sino “el inconformismo o la insoportabilidad de las cosas”. Aunque, nuevamente, los alcances y las características de ese movimiento desconocido que lo cobijaría de manera paternalista, no colocan al sujeto en un lugar de autonomía. Contrariamente, lo ubican en el ridículo, la parodia de sí mismo y de sus capacidades como revolucionario: “Yo quiero ser una amenaza, pero todos me tienen lástima” (16). De manera que los deseos y las acciones se siguen ubicando en un plano potencial, que escapa permanentemente a la realización. En medio de una actitud moralmente derrotada “soy muy tonto”, el material para la poesía surge, justamente, en esa frontera de imposibilidad dictaminada por la imaginación limitada, la falta de planificación: “Todo lo que hay que hacer no se me ocurre” (16).

La noción de “pérdida” que aparece en la canción citada al comienzo adquiere mayor desarrollo conceptual en los textos poéticos. Olgiatti toma un concepto maximalista como la revolución —y lo hace girar en sus poemas hasta que deje de significar algo o, por el contrario, pase a designar cualquier cosa. Es un movimiento de pérdida en tres dimensiones: primero, la pérdida de sentido de lo que es o significa una revolución; segundo, el hecho de que ya desde el inicio se presenta como una causa perdida; y tercero, la figura del sujeto que, aun declarándose interesado en ella, se muestra a sí mismo como alguien perdido en relación a lo que enuncia, un perdedor que no logra llevar adelante nada. Como señala Ngai, se configura una ironía circular exasperante en la que la postura crítica, que se debería inferir a través del tono, se debilita, y es reemplazada por una proliferación de objetos y afectos paradójales. Esta saturación no desactiva del todo la ironía, pero la desplaza: ya no como forma de distanciamiento crítico, sino como una superficie afectiva donde lo político se desactiva.

Esto nos enfrenta a las preguntas de cómo se dice esta revolución y qué sucede con el revolucionario perdedor. En principio, el prólogo de Laguna que citamos exhibe su aparición tutelar en la poesía de Olgiatti. Laguna lo había editado un año antes, presentó su libro en ArteBA⁷⁸ y alojó, en Belleza y Felicidad, eventos organizados por el joven poeta por esos años. El tono, entre ingenuo y lúcido de Laguna, reverbera en los primeros versos del poema de Antolín: “Yo quiero que me inviten a una revolución/ porque soy muy tonto para empezar la mía. / Todo lo que hay que hacer no se me ocurre” (16). En el sentido que, sus poemas sobre la revolución podrían emparentarse con un texto escrito por Laguna, algunos años antes, llamado “Manifiesto Re-volutivo 2001”, publicado en *Control o no control*, posteriormente, en el año 2012.

Allí se aborda abiertamente la posibilidad de iniciar una revolución. Una nota al pie junto al título del poema nos indica: “Hacer lo que una tiene ganas de hacer” (2012: 61). Sin ironía, el poema hace una declaración: “Poder feminista/ poder de las amas de casa” (60) y propone como plataforma: “Una revolución no total, gradual y parcial. / Revolución en el plano de lo imaginable/ y mientras no sea demasiado esfuerzo” (60). El texto explica esta idea: “¿Por qué una re-volución/ porque es re-acomodar las cosas, / despejar la cabeza”, además de homenajear y dedicar la revolución en ciernes a “Duchamp, el Bosco, Leonardo, Giotto, Jane Bowles, / Santa Teresa, Santa Clara/ tantas brujas que quedaron sin nombres” (60).

Antolín comparte con ella una propensión a desjerarquizar aspectos equidistantes que juntos suenan absurdos, como, por ejemplo, en el caso de Laguna, a Duchamp con las amas de casa, Santa Teresa, Santa Clara y las brujas sin nombres. Sin embargo, el matiz tonal que predomina en el poema de Laguna dista considerablemente de la ironía; lejos de disminuir el valor de lo expresado, lo enfatiza y potencia. Se construye una proclama que adquiere comicidad, aunque sin necesidad de simulación o inversión. Comunica instrucciones y realiza un llamado a la acción feminista: “(...) mientras no sea demasiado esfuerzo” y se insta a que las amas de casa “en vez de planchar camisas algunas las arrugarán” (60).

La revolución que formula Antolín algunos años más tarde es, por el contrario “a las patadas”, pero solo si le dicen qué patear. Son golpes que, en su caso, carecen de fuerza, ya que, están llenas de impedimentos como quedarse solo “y ser demasiado viejo” (16). Con Antolín, no hay proclama posible porque ha sido desbaratada por otro tono que termina por

⁷⁸ En el 2009, Corazones de bully, grupo del que Antolín formaba parte, participa, dentro del stand de “Barrio joven”, en la feria internacional ArteBA con el lema “Dame algo”. Allí logran vender sus dibujos y pinturas, al mismo tiempo que hacen recitales de poesía y música. En este contexto, además, junto a Fernanda Laguna, se realiza, en los pasillos de esa feria, la presentación de la plaqueta *Las personas no me quieren lo suficiente*.

aniquilarla como posibilidad en el texto. Después del verso “Todo lo que hay que hacer no se me ocurre”, que transmite cierta inocencia e ingenuidad, aparece una enumeración que esquiva la expresión directa y se ríe de los fines o intenciones del objetivo revolucionario: “qué se necesita, / qué cosas poner de moda, / qué es lo emergente, / qué cosas debo odiar del pasado, / qué cosas aniquilar del presente” (2009: 16). Esta falta de credibilidad lo distancia de Laguna, con quien comparte desfachatez e insolencia, al mencionar procesos con cierta densidad histórica desde una voz que se asume ingenua, como si no se comprendiera del todo lo que se está diciendo.

Antolín recupera ese aspecto de Laguna, sin embargo, no logra su continuidad a lo largo del texto, ya que aparecen, inmediatamente, marcas de corte o desbaratamiento: “¡Rápido! Que tengo una deuda enorme conmigo mismo/ y con los jóvenes de mi generación...” (16). Nuevamente, la inversión semántica del enunciado, cuyo sentido sería “No tengo una deuda conmigo ni con nadie que pertenezca a mi generación”, enarbola, como mínimo, una risa cínica en la que lo político se encuentra desfondado. Al igual que se desmantela la idea de trasgresión política y artística, en relación al ambiente del arte contemporáneo de ese momento: “¡Un curador! ¡Vamos! ¡Un curador de revoluciones!” (16). De manera que, en esta plaqueta, se va consolidando una poética que resuena en la poesía de Laguna para devolver esa misma ingenuidad de manera deformada.

Este efecto irónico como afecto objetivado que venimos advirtiendo, empieza a consolidar, a lo largo de los libros y las plaquetas, la figura del perdedor⁷⁹ que también aparece en sus canciones. Esta va teniendo distintas flexiones. En primer lugar, encontramos a este revolucionario perdido, que se halla en un contrapunto entre rebelde de fantasía e individuo frágil, que no puede sobrellevar ninguna tarea. De manera que, como vimos, puede pasar, con facilidad, de la arrogancia a la desilusión. La dualidad, en esa voz desafectada que ya no cree en nada, se manifiesta en la construcción de una identidad deseada —a través del poema— que

⁷⁹ Este perdedor-perdido no es una categoría teórica, sino un sujeto contemporáneo que posee, en los textos, una voz que tiene ciertas características distintivas. En *Realismo capitalista* (2016), Mark Fisher no se refiere explícitamente al perdedor, aunque describe que, en este estado de lo real, la mayoría está destinada a perder. El efecto de esto es el cinismo como forma superficial de espectacularismo que sustituye al verdadero compromiso e involucramiento. Fisher señala que esta es la condición del Hombre Superior de Nietzsche, quien, a pesar de haberlo visto todo, está debilitado por un exceso decadente de (auto)consciencia (19). Fisher retoma, en este sentido, *El sublime objeto de la ideología* (2003 [1992]) de Slavoj Žižek: “(...) la ideología que prevalece es la del cinismo; la gente ya no cree en la verdad ideológica; *no toma las proposiciones ideológicas en serio*. El nivel fundamental de la ideología, sin embargo, no es el de una ilusión que enmascare el estado real de las cosas, sino el de una fantasía (inconsciente) que estructura nuestra propia realidad social. Y en este nivel, estamos, claro está, lejos de ser una sociedad posideológica. La distancia cínica es sólo un camino —uno de muchos— para cegarnos al poder estructurante de la fantasía ideológica: aun cuando no tomemos las cosas en serio, aun cuando mantengamos una *distancia irónica*, aun así, lo hacemos (51, el subrayado es mío).

termina por confesar una autoestima insuficiente (dificultad de concreción). Sin embargo, la destrucción como contraparte del acto revolucionario, no se presenta en esos poemas desde lo inesperado, a través de una sintaxis ininteligible. Nos encontramos con una confesión que trabaja cierta dimensión de lo espontáneo como efecto de frescura: “¡Rápido, que tengo una deuda enorme conmigo mismo!” (16). Como quien articula, con cierta ansiedad, un capricho con el fin de obtener atención de los interlocutores. Queda claro que, para Antolín, la revolución no se convierte en un proyecto vital fuera del texto, como sugiere Laguna. Más bien, este tipo de revolución destructiva puede experimentarse, desde la escritura, como una fantasía de cinismo y crueldad, atravesada por afectos que se desactivan a medida que son enunciados.

3. *Me gustaría ser millonario*: una nostalgia retro

En 2014, Antolín lanza la canción “Nostalgia del futuro”, incluida en el disco *Caja de cereales abiertas sin premio*. Si el presente es esa caja sin recompensa, la nostalgia por un futuro aún no realizado parecería introducir cierta tonalidad afectiva —a través de la demanda y la expectativa— en la voz que canta: “Hoy todo está empeorando./ Por favor, mandame chocolates./ Perdona mis modales./ estoy hecho del metal más blando./ Nostalgia del Futuro/ y pasión por el Pasado./ Nostalgia del Futuro,/ noches en el campamento de verano”.⁸⁰ No obstante, a pesar del pedido dirigido a una segunda persona, la nostalgia, asociada tanto al futuro como al pasado y a las “noches en el campamento de verano”, se desvía para dar lugar a una serie de referencias televisivas: “Mirando al cielo/ como el Teniente Dan después de la tormenta./ Dando vueltas por la casa/ ¿qué hizo Truman después del Show?”.

De manera que no es la experiencia de “las noches en el campamento de verano” lo que importa, sino ciertas acciones del presente vinculadas a películas norteamericanas, que terminan por ocupar ese espacio narrativo originalmente destinado a la afectividad y la experiencia. Ese procedimiento de corte desplaza al sujeto de la emoción porque la voz se desubjetiviza y la canción se traslada hacia personajes de ficción. Así, no hay lugar para un tono evocativo: el desvío —como estrategia que incluso roza lo risible— impide su formulación, diluye la potencia afectiva, y deja entrever que la voz no está emocionalmente implicada en lo que enuncia a través del estribillo.

⁸⁰ Canción disponible en https://www.youtube.com/watch?v=5I_iZWkByQ4&list=OLAK5uy_mz5xSAWD7LPL4GjrI2fK_Kt9sL-GXcMuU&index=1&ab_channel=Antol%C3%ADn-Topic

Me gustaría ser millonario (2012, *Pánico el pánico*) reúne casi todos los textos escritos hasta ese momento y está conformado por cinco series de poemas: “Quiero ser una máquina ¿Vos no?”, “Quiero destruir algo hermoso”, “Vida de Matón”, “Libertad al Tibet” y “Me gustaría ser millonario”. Antolín no sólo despliega bosquejos de perdedores, como si se tratara de un catálogo de retratos, sino que estos fluctúan entre la alienación y la epifanía, configurando un modo específico de decir, enunciar y organizar un mundo televisivo a través de un recorte —esa “pasión por el pasado”— que comienza en la década del 80 y culmina con la democratización de Internet en Argentina, después del 2000.

En ese lapso temporal, emergen una serie de programas de televisión, películas y dibujos animados emitidos por cadenas internacionales, que son revisitados y compartidos como materiales aparentemente evocativos por una generación que creció bajo la colonización cultural de las producciones audiovisuales extranjeras. Si en la canción “Nostalgia del futuro” la aparición del cine producía un desvío de la nostalgia como afección, que se trasladaba a un tono en la voz, ¿qué sucede en los poemas de este libro?

En “Turismo”, por ejemplo, primer texto que pertenece a la serie “Quiero ser una máquina ¿vos no?” se trama la genealogía del *loser* desde el recuerdo humillante de un acto escolar: “En el desfile geográfico de 1993/ fui disfrazado en forma/ de provincia de Neuquén” (2012: 9). Sin embargo, a medida que avanza el texto, advertimos que no se está refiriendo a un evento de la memoria, sino más bien, a una escena icónica de la serie animada *Los Simpsons* (1989)⁸¹ de Matt Groening. Olgiatti recorta ese cuadro, que se emparenta con la historieta, para apropiárselo y reubicarlo en una provincia que es la suya. Al mismo tiempo, agrega elementos dramáticos nuevos que originalmente no estaban presentes y producen una variación en relación a los textos y las canciones que venimos analizando.

En primer lugar, expande el efecto de vergüenza del personaje y le otorga continuidad narrativa: “Caminé lentamente/ por la pasarela del colegio, /Lloré y me abaniqué/ Con mi oeste de gomaespuma/ Y polietileno” (9). Podemos observar, en el procedimiento de recorte y extracción de un fragmento de la televisión, que la voz del poema no sólo protagoniza la escena transformada; sino que la reversiona en términos plásticos. Empalma dos órdenes de la experiencia —el acto escolar traumático de Springfield con otro en la provincia de Neuquén—. Y al amalgamar esos universos en la memoria, aparece nuevamente una escena del pasado mediada por la televisión:

(...) Las lágrimas cayendo

⁸¹ Se trata del capítulo “Springfield (o cómo aprendí a amar el juego legalizado)” (1993).

formaron ríos
y los ríos trazaron cursos
que quién sabe si existían
o existirán.

Me pasó exactamente lo mismo
con mi disfraz de granadero.
también lloré
sobre el tinte graso
de mis bigotes.

Corrientes era una belleza
Toda tundra reverberante.
Una mezcla contundente
entre el ser humano
y la naturaleza
Todos estaban muy atentos
a lo que hacía.

Seguí llorando
como a orillas
de varios ríos
Yo era el viento.
Yo era la tierra.
Yo era el color rojo carmesí.

Finalmente, el llanto
destruyó el disfraz.

Yo no era una provincia,
era un monstruo.
Y los dinosaurios
no estuvieron de moda
hasta después (9-10).

Si en la canción “Nostalgia del futuro” la voz no estaba emocionalmente implicada en la idea de nostalgia hacia el futuro y el pasado, en el poema, emerge otro matiz tonal que puede individualizarse en tres estrofas, que actúan de bisagra respecto a las construcciones poéticas anteriores. Luego de la escena del acto escolar que se emparenta, en un sentido referencial, al capítulo de Groening,⁸² se dice: “Las lágrimas cayendo/ formaron ríos/ y los ríos trazaron cursos/ que quién sabe si existían/ o existirán”. Irrumpen, en medio de materiales anecdóticos y televisivos, aspectos más líricos que podrían asociarse a otro tipo de tono vinculado con la declamación. Esto puede verse en la elección de los términos y una confección de imágenes que posee cierto clasicismo: “Corrientes era una belleza/ Toda tundra reverberante. / Una

⁸² En el inglés original: “—I’m not a state. I’m a monster. —No, Lisa. The only monster here is the gambling Monster, that has enslaved your mother”. (“—No soy un Estado, soy un monstruo. —No Lisa, el único monstruo aquí es el juego que esclaviza a tu madre”, la traducción es mía).

mezcla contundente/ entre el ser humano/ y la naturaleza/ Todos estaban muy atentos/ a lo que hacía”. Aparece, de repente, un paisaje desértico y sonoro que contrasta fuertemente con el motivo televisivo.

Incluso, este tono lírico se lleva al extremo hacia el final, momento en el que poema asciende en expresividad y dramatismo: “Seguí llorando/ como a orillas/ de varios ríos/ Yo era el viento. / Yo era la tierra. / Yo era el color rojo carmesí”. Para luego bajar, volver a desafinar ese tono, con contundencia en la última estrofa: “Yo no era una provincia, / era un monstruo. / Y los dinosaurios/ no estuvieron de moda /hasta después (2012: 10, el subrayado es mío).

En el poema, la noción de nostalgia se despliega en distintas capas. Por un lado, se percibe en la forma en que se organiza lo dicho: un recuerdo de la infancia se entrelaza con una memoria mediada por la televisión de los 90, elemento nostálgico en sí mismo. No obstante, a diferencia de la canción —donde el registro neutralizaba cualquier intento de evocación—, en el poema, en cierto momento, asoma un tono lírico que, hacia el final, se interrumpe y aplanamente abruptamente con la inclusión disonante de los dinosaurios en los últimos versos. Es decir, el texto deja entrever que, para que en la canción pudiera sostenerse una tonalidad despojada de carga afectiva, fue necesario que en algún punto se insinuara, aunque fuera de manera desplazada, fragmentaria o residual, una voz atravesada por la emoción dentro de la escritura.

De modo que, en Antolín, la nostalgia está compuesta tanto por esos elementos residuales de la cultura escolar y televisiva argentina —sus usos, costumbres y tradiciones homologadoras— como por la manera en que esa misma nostalgia se desdramatiza como tono, convirtiéndose en un procedimiento que migra a sus canciones. Dado que la memoria funciona, en rigor, como una urdimbre en la que componentes biográficos y parches se encuentran enhebrados por la vida de espectador. Porque, al deshacerse en lágrimas, el disfraz cede para descubrir a quien estaba oculto en su interior, un sujeto hecho de los elementos del territorio en el que creció: “Yo era el viento. / Yo era la tierra. / Yo era el color rojo carmesí”. Pero también, un televidente en estado alienado que mira en *repeat* la misma programación, “un monstruo” hecho de recortes de los programas que ha visto.

Esta escena de *Los Simpsons*, como parte de la programación reiterada durante décadas en los canales nacionales de televisión, se transfigura y expande sus límites como referencia pop, en estado efervescente, que continúa produciendo efectos críticos, visuales y poéticos a través del tiempo. Si en Bléfari había una idea de pop vinculada a los modos de decir de las canciones que suenan en la radio, en Antolín, esta estética aparece vinculada a elementos *retro*, propios de décadas pasadas, principalmente de los años 80 y 90, e incorpora símbolos, objetos,

personajes y narrativas culturales características de esas épocas, como programas de televisión, películas y tecnologías obsoletas (televisores viejos, cassettes, VHS, videojuegos clásicos).

En Antolín, el *pop* es menos musical y más objetual, y se manifiesta en el tono como una nostalgia que se deshace a sí misma, desdramatizando cualquier intento de afecto, incluso hacia esos mismos objetos culturales que se mencionan. No obstante, se trata de una cualidad no musical, algo paradójica, ya que al forjar su propio tono y migrar a la canción, podemos reconocerla como una estética con contornos propios que no es exclusiva de Antolín, sino que forma parte del indie como fenómeno cultural y estético que trasciende el rock. No es casual que otros músicos compartan estas mismas afecciones desprovistas de afecto en la manera de construir las letras de sus canciones, las portadas de sus discos y hasta en los modos de proyectar las voces en los micrófonos.

Simon Reynolds piensa en *Retromanía. La adicción del pop a su propio pasado* (2012), al pop “(...) como un río que serpentea dejando aguas estancadas a su paso” (12). En el sentido que los 2000 funcionan como un tiempo aletargado que se limitó a reproducir elementos de las décadas anteriores, compulsión que nunca se ha detenido. Esto impediría que: “(...) el presente se perciba a sí mismo como una época dotada de identidad y sensibilidad propias y distintivas” (12). Ante los *revivals*, *reediciones*, *remakes* y *reecenificaciones*, el reciclaje deviene “retro”. Es decir, un fetiche autoconsciente cuya función es estilizar, en este caso, un objeto cultural – una serie emitida a principios de los 90. La nostalgia desafectada, que mencionábamos como uno de los efectos del poema de Antolín, no sería el anhelo por regresar a los espacios del pasado, sino como describe Reynolds, un efecto producido por ese desplazamiento (23) entre distintas temporalidades. La memoria contemporánea que percibimos en estos textos, en este sentido, podría pensarse como un entrelazamiento entre el consumidor y el entretenimiento: “Una intersección entre cultura de masas y memoria personal es la zona donde se engendra lo *retro* (...) que alude al pasado relativamente inmediato, a cosas de las que se tiene una memoria viva y el fácil acceso a la documentación archivada” (27).

Por un lado, como aclara en “Mi pequeño Grand Slam”, el *loser* se asemeja al demente: “Parezco un loco/ mi situación es muy mala/ Deseame suerte. / Soy un fantasma” (25). Porque, incluso, su posición de inadaptado lo ubica, por momentos y casi sin quererlo, en un lugar antisistema que se emparenta con el lema NO FUTURE⁸³ del movimiento *punk*.

⁸³ En un contexto de fuerte crisis económica que terminaría con las huelgas sindicales del llamado invierno del descontento y con la llegada del *thatcherismo* a finales de la década del 70, se festejó el Jubileo de Plata de la Reina Isabel II, es decir, el 25° aniversario de la ascensión al trono. Más allá de la importancia que tal evento tuvo para la monarquía británica, la celebración realizada el 7 de junio pasó a la historia por haberse convertido en el

Sin embargo, en este caso, hay un nihilismo que no posee una actitud anti-*establishment*, sino todo lo contrario. Porque el capitalismo le provoca una anulación de sí mismo, una actitud desencantada pero irónica que estaba presente en los poemas anteriores: “Tengo 24 años/ y “temo que no hay esperanza”. / El tiempo pasa demasiado rápido y estoy envejeciendo. / Estoy neutralizado y castrado” (en “Ni en un millón de años”, 27). El perdedor se considera a sí mismo un desperdicio, y en ese estado sin salida que solo puede invocar la muerte, surge la luminosidad de su experiencia genuina. Un “tocar fondo” entre la improductividad y el ocio en la que puede aparecer la revelación involuntaria. Como se cifra en el título de “Mi pequeño Grand Slam”, lo pequeño puede ser monumental porque puede producir, en la oscuridad de su insignificancia: “un destello, un chispazo, un resplandor” (25). La nostalgia ya no está desafectada solo en la voz, sino que circula como un significante, asociada más a contenidos televisivos que a una experiencia viva.

2.6. La voz desafectada del perdedor en la poesía y los recitales en vivo

A partir de los afectos objetivos que se afinan en la escritura, pudimos rastrear distintos matices tonales que, lejos de oponerse, abogan progresivamente por una misma voz que atraviesa la poesía y la canción. En principio, advertimos que, con “El Revolucionario perdedor”, la ironía desbarataba la idea de lucha y de transformación social y artística. Por otro lado, los insumos audiovisuales que traccionan los poemas, traban relación con la nostalgia como estructura del pasado que regresa, a través de la escritura, de manera fragmentaria y desfigurada. Sin embargo, frente a un tono en el que podría resonar cierto anhelo o evocación, prevalece un progresivo aplanamiento que corta y disecciona la posibilidad nostálgica en la voz. De manera que, luego de este recorrido analítico, nos encontramos ante la pregunta medular de cómo terminar de caracterizar esta voz, que se condensa en la escritura para atravesar distintos escenarios.

Al pasar por la melodía, la voz les otorga a los elementos una nueva distribución y reubicación. Incluso se desarman poemas para relocalizar esos fragmentos en otros lugares, como títulos de discos posteriores, estribillos o canciones. En “Mi pequeño Grand Slam”, poema que ya mencionamos, la voz utiliza recursos mínimos, como si estuviera siendo sintetizada por un software que economiza palabras y giros expresivos: “Mi depresión es

escenario en el que los Sex Pistols tocaron “God save the queen” arriba de un barco en el río (Garione y Fernández 2024: 3).

oceánica. / Entrenamiento para piloto de avión es mi sueño/ (tener mi propia insignia) / Dame mi Roland Garrós como el fuego. / Quiero sentirme el peor de los 100 mejores” (2012: 26).

Al leer estos textos, podría pensarse, inmediatamente, en el efecto metálico desafectado que la tecnocultura⁸⁴ de la industria cinematográfica impuso a través de sus películas de ciencia ficción. Con *Terminator* (1984), por ejemplo, se cristalizan los tonos, las candencias y la sintaxis que, hipotéticamente, tendría un robot al comunicarse —en este caso, combinación de humano y máquina—. ⁸⁵ Incluso, el efecto que genera es risible, mostrando una mezcla de torpeza y cierta ternura propia de alguien que siente, pero no se encuentra programado para expresar emociones: “Mi madre dijo: “Nunca serás una persona real, / eres solo una computadora/y tus poemas no provienen del corazón” (en “Destierro”, 44).

Estas modulaciones, que no son estrictamente musicales sino temáticas, configuran en sus poemas una voz cargada de afectos objetivados —ironía, pérdida, nostalgia—. Sin embargo, al ser atravesados por el tono, estos afectos se aplanan, reduciéndose a una superficie indiferente, como si fueran signos de una sensibilidad desvitalizada. La voz desafectada del perdedor en los poemas de Antolín no posee exactamente el tono de una inteligencia mecánica, pero sí se emparenta con las voces llamadas “neutras” que, durante las décadas del 80 y 90, doblaban del inglés al español las películas y los dibujos animados.

En ocasiones, los mismos actores de voz doblaban cientos de películas que se distribuían en América Latina, lo que generaba confusión o vínculo entre personajes de producciones cinematográficas —hechas, en general, en Estados Unidos— muy diferentes entre sí.⁸⁶ La voz neutra, entonces, es un artificio, un estilo inventado que emula una carencia de acentos regionales del español. En este sentido, se busca una pronunciación clara para que sea entendida por una audiencia diversa de consumidores. Sin embargo, no existe neutralidad completa en una voz. Dado que, el esfuerzo por evitar cualquier característica lingüística de una región o dialecto particular, termina reforzando un modo de hablar extrañado, que suena a la entonación melódica del acento mexicano (la mayoría de los actores de voz provenían de

⁸⁴ En “¿Y qué pasó con la posmodernidad?”, Hal Foster recupera las diferentes fantasías de la tecnología: “En el discurso de la tecnología los términos vinculados con estos momentos proyectan una totalidad ideológica: la era de la reproducción mecánica en los treinta, la era de la revolución cibernética en los sesenta y la era de la tecnociencia o la tecnocultura en los noventa (cuando la investigación y el desarrollo, o la cultura y la tecnología, no pueden separarse)” (2001: 222).

⁸⁵ A partir del personaje de la película se popularizaron frases como: “Hasta la vista, baby” (Hasta la vista, bebé); “Come with me if you want to live” (Ven conmigo si quieres vivir); “No problemo” (Sin problema) y “I’m a cybernetic organism. Living tissue over a metal endoskeleton” (Soy un organismo cibernético. Tejido vivo sobre un endoesqueleto metálico), entre otras.

⁸⁶ El actor de voz Humberto Vélez, por ejemplo, interpretó la voz del personaje Homero Simpson y Winnie Pooh, entre otros.

este país). Esta particularidad aparece en sus canciones a través de la elección de ciertos extranjerismos, como en “Nostalgia del futuro”: ‘Cruzando el pantano / con una *nevera* Helatodo’.⁸⁷

En Antolín, la entonación neutra y artificiosa —como en frases del tipo “entrenamiento para piloto de avión es mi sueño” o el uso de “nevera” en lugar de heladera— aparece acompañada por el arsenal de ficciones propio de la televisión por cable. Son escenas de películas de lucha o de artes marciales de culto. Como el poema “Puños de furia” que refiere a la película interpretada por Bruce Lee en 1972. En este caso, se extraen y expanden diálogos específicos que no sólo evidencian la neutralidad del doblaje, sino también particularidades propias del género:

—Sr. Wu,
¿Cómo mataron
al maestro?
—El Maestro fue asesinado
con galletas.

Primero cayó,
después rodó,
pataleó, berreó;
murió como un niño
Lo vi con mis propios ojos.
El Sr. Feng y el cocinero Tien
Lo llevaron hasta la Escuela
y todos no podían creer
haber honrado a un chico
caprichoso y avaro,
con la boca llena
de galletas (11).

Si bien no se trata de una película humorística —más bien todo lo contrario—, el recorte indiscriminado de la escena junto con el diálogo, dentro del texto, resulta suficiente para transpolar ese asesinato hacia lo absurdo: “El maestro fue asesinado/ con galletas”. Nuevamente, el material lingüístico recorta los episodios, como si se tratara de un zapping sin

⁸⁷ Canción disponible en
https://www.youtube.com/watch?v=5I_iZWkByQ4&list=OLAK5uy_mz5xSAWD7LPL4GjrI2fK_Kt9sL-GXcMuU&index=1&ab_channel=Antol%C3%ADn-Topic

ansiedad que se detiene en películas de diversa procedencia, dibujos animados, eventos deportivos —como partidos de tenis— y documentales. A través de ese universo, no sólo aparece un modo de hablar artificioso, sino también, y de manera irónica, se deslizan aprendizajes de diversa índole, enseñanzas filosóficas tamizadas por Hollywood y herramientas de supervivencia hiperbolizadas llenas de clichés televisivos: “Hay que vivir buscando, / encontrar para ser encontrado, / viajar, expuesto, pieles rojas chillonas, / lleno de olores, de musculatura, de señuelos/ como en “Leyendas de Pasión” con Brad Pitt” (en “Quiero morir por la mordida de un animal feroz”, 29).

Un budismo aprendido en *Siete años en el Tíbet* (1997) que se mezcla —en un gran pastiche— con una canción de Julie Andrews en *La novicia rebelde* (1965) en “My favorite Things”: “No tiene precio/ la vida tranquila del pequeño monje budista/ en el centro de un lago, a la ribera de un río, en la cresta de una montaña o en el corazón de un bosque. / ser un profesional del espíritu” (41). Y más adelante:

Cuando siento que malgasto mi juventud,
sin esperanza ni ideal alguno;
cuando la policía me lleva;
cuando me desangro en parques temáticos;
cuando me pierdo ebrio en la noche, sin compañía
cuando me desmayo en salas de espera
y los hospitales son mi único hogar,
simplemente recuerdo algunas de mis cosas favoritas
y ya no me siento tan mal (42).

La voz desafectada, casi sin emocionalidad, amalgama una estética compuesta por: “Las mejores frases de cine, slogans publicitarios,/ traducciones automáticas./ Una personalidad forjada a imagen y semejanza/ de los mejores” (en “Destierro”, 43) como el consumidor-espectador que camina a tientas, entre reliquias y ruinas de creencias, de Mark Fisher en *Realismo capitalista* (2009). El capitalismo se ofrece, en este sentido, como: “(...) una entidad infinitamente plástica, capaz de metabolizar y absorber cualquier objeto con el que tome contacto” (17). Si bien el doblaje neutro proviene de la *mass media* y del lenguaje audiovisual como mercancía, la poesía parece producir sobre esa materialidad un extrañamiento crítico que termina de codificarse en el canto. En este sentido, los perdedores de Antolín poseen flexiones diferentes, pero hablan con la misma desafección como si fueran siempre el mismo.

De manera que, cuando esa voz migra a la canción, se amalgaman los afectos objetivados producidos en la escritura con una entonación desafectada. En este pasaje, la voz no se presenta solo como algo separado de lo musical: se construye a través de las melodías, y es allí donde el tono a veces actúa en contrapunto, haciendo emerger con contundencia esa desafección.

2.4. Los escenarios de Internet

Los recitales en vivo parecen estar filtrados por esa misma flexión desafectada, aunque modulada por otros factores que pasaremos a explicar. En “Antolín en vivo para El cuarentena fest”⁸⁸, eventos transmitidos íntegramente en *streaming* por la plataforma YouTube, el poeta cantante aparece sentado con una guitarra criolla en su habitación. Detrás de él pueden verse algunos posters de Luca Prodan, Vincent van Gogh y Pedro Picapiedra. El registro comienza con una introducción instrumental que da pie a la primera canción, llamada “Récords de soledad”: “Mis iniciales parpadean/ en videojuegos de pelea/ batiendo récords de soledad/ ¿quién es el líder de este club?”. Si bien se mencionan elementos como “videojuegos”, “peleas”, “soledad” o “club”, que remiten al universo temático de sus poemas, el ritmo acompasado y la inexpressión que se impone como gestualidad desbaratan cualquier posibilidad altisonante; en su lugar, se impone una intensidad desapasionada de sus poemas.

Observamos, en ese tono de voz, cierta neutralidad monótona que se ve alterada por la variación melódica —extensión de ciertas vocales, el descenso y el ascenso de algunos versos—. Se trata de una posibilidad técnica que los poemas escritos no tienen y solo puede desplegarse a través del canto. Sin embargo, la tranquilidad y la llaneza de la voz, junto con una gestualidad impasible, intervienen los materiales de las canciones. En “Pandillas de verano”, por ejemplo, primera canción del repertorio, la asociación delictiva de jóvenes que andan, de acuerdo a la canción “saqueando y matando” se encuentra atravesada por una modulación suave y tierna:

Los edificios en construcción
del tiempo en que nos conocimos
ya están todos terminados y yo
también ya estoy listo para vos
ya estoy listo para vos.

Pandillas de verano
reyes del asfalto

⁸⁸ El festival, celebrado entre el 16 de marzo y el 18 de abril del 2020 durante las restricciones ocasionadas por el virus SARS-CoV-2, fue organizado por el sello discográfico independiente español Snap! Clap Club y se transmitió vía streaming. Su eslogan era “Festival de música en streamig en tiempos difíciles” y reunió a artistas de España, Argentina, Uruguay, Colombia, México y Chile. Registro disponible en https://www.youtube.com/watch?v=aisuMQLIZKA&ab_channel=Andr%C3%A9sOlgiatti

vendrán a rescatarnos
a nuestra habitación.

Pandillas de verano
saqueando y matando
vendrán a rescatarnos
a nuestra habitación.

Pandillas de verano
reyes del asfalto
vendrán a rescatarnos
a nuestra habitación.

Pandillas de verano
saqueando y matando
vendrán a rescatarnos
a nuestra habitación.

Pandillas de verano
reyes del asfalto
vendrán a rescatarnos
a nuestra habitación.⁸⁹

En la canción, la figura del perdedor no tiene demasiada expansión. Se condensa en la repetición de los estribillos, que, de todas maneras, expresan la misma ambigüedad irónica que los poemas. Estos villanos de película –notemos el término “pandilla” que parece directamente extraído del doblaje de una película– saquean y matan, pero, al mismo tiempo son “reyes del asfalto” y cumplen la función de “rescatar” personas. Una ambivalencia que deshabilita los elementos “pandilla”, “saqueadores”, “asesinos”, como si esas palabras perdieran su densidad y no significaran del todo lo que designan.

En esa misma línea, otra de las canciones, interpretada en este mismo recital virtual, llamada “Suelten a los perros”, invierte semánticamente, a través del tono de la voz, el contenido de algunas de las palabras: “*Furioso* en mi jardín/ plantando mis rosas/ mientras los yacarés/ van saliendo del agua. / Suelten a los perros/ lo mejor está por venir” (el subrayado es mío). Se trata de un tono que no está “furioso”, ni parece tener la intención de soltar “a los perros”, aunque lo esté manifestando a través del canto suave y tranquilo. La canción tampoco termina de decir qué es lo mejor que “está por venir”, porque claramente parece deslizarse, entre líneas, cierta perversión, que no termina de enunciarse dado que se corta antes de enhebrar el significado completo. La canción arma un paisaje donde coloca unos pocos elementos que pone a interactuar entre sí, para que cumplan ciertas funciones específicas, como, por ejemplo, la de

89

Disponible en
https://www.youtube.com/watch?v=aisuMQLIZKA&t=351s&ab_channel=Andr%C3%A9sOlgiatti

subrayar cierta inadecuación lógica: un jardinero furioso que suelta a sus perros. En este sentido, a diferencia de la poesía, la voz en vivo condensa los motivos de la figura en estribillos repetitivos y minimalistas.

Sin embargo, el canto puede proponer una mayor cantidad de efectos sobre esos materiales poéticos: volumen, velocidad, proyección, registro, timbre, ritmo, tiempo, resonancia, postura, entre otros. A diferencia de los recitales de Bléfari, que contorsionaba su cuerpo para agregarle fibras expresivas e interpretativas a la canción, Antolín realiza la puesta en voz del retraimiento. No sólo la voz se mantiene calma, sino que el cuerpo, en sus recitales en vivo, se mantiene rígido, imbuido por completo en la canción, como si el público no estuviera presente. Los recitales de Antolín, sean virtuales o presenciales, recomponen un mismo escenario cada vez que se producen: la habitación adolescente en donde alguien canta solo y se escucha a sí mismo. Por eso, la interacción con los demás suele ser escueta, minúscula. La mirada nunca está dirigida al público, sino al interior de la canción como objeto mental. La voz desafectada junto con la postura tímida genera un contrapunto vital con las letras sobre matones, pandillas y sujetos pendencieros que sueltan a los perros, saquean y matan. En lo gestual, el cinismo y la ironía de los textos parece aplanarse. Esta puesta en voz produce una serie de contrastes que la escucha debe decodificar críticamente. Sin embargo, es pertinente preguntarse qué efectos críticos produce y sobre qué objetos.

En principio, la puesta del retraimiento contrasta con cierta impostura del rock y el culto a la personalidad como forma. La ironía de las letras trabaja, más que nada, en contra de la grandilocuencia del cantante de rock –sus tonos altisonantes– en tanto artista escénico. En el caso de Antolín, nos enfrentamos a una performance contraria, dominada por la introversión. Retomando la primera parte del capítulo, evidenciamos que, en Bléfari, no existe una discrepancia entre tono y letra. Su puesta instala una interpretación lineal entre poesía, voz, cuerpo y escucha del público. Lo desafiante se encuentra en el escenario, lugar en el que su voz activa acciones sobre el cuerpo en un espacio determinado. Sin ser una puesta grandilocuente, esa relación dramática entre voz y cuerpo es más detectable dentro de la tradición del rock, como acción tipificada. Mientras que la propuesta de Antolín impone una distancia entre la voz y el cuerpo y entre el cuerpo y su público potencial. En el Cuarentena Fest, por ejemplo, aparecen una serie de comentarios en el chat en vivo que instalan un tipo de escucha mediada por la distancia geográfica y la pantalla. Algunos mensajes de los usuarios dicen: “Pogo en mi habitación”. Otros colocan emojis y algunos escriben partes de las letras, como si estuvieran coreando las canciones desde su casa, pero solo pudieran manifestar la adhesión de esa forma.



Fotograma de Antolín tocando en el recital Cuarentena Fest, 30 de marzo del 2020

Hay una diferencia sustancial entre la recepción de este público y quienes se contorsionaban junto con Bléfari con cada una de sus canciones. Es claro que no todos los conciertos que imparte Antolín son a través de Internet. Sin embargo, parece ser una forma que no le incomoda, porque se ajusta notablemente al tipo de puesta en voz retraída que propone. Al mismo tiempo, la voz de Antolín, a pesar de la singularidad que la caracteriza, también está compuesta de filiaciones. En principio, el desparpajo que notábamos, al comienzo, estaba en algunas bandas indie platenses, compañeros del sello Laptra; aunque también, pueden advertirse fibras emocionales –como la ternura– que podríamos identificar con la misma Bléfari o que están presentes en cantautores argentinos como Daniel Melero o Francisco Bochatón. Si tuviéramos que recomponer una tradición de esta voz retraída, la misma es, sin lugar a dudas, ecléctica y extemporánea.

Capítulo II

El poeta como Dj: Mariano Blatt y Federico Leguizamón

En este segundo capítulo analizaremos un corpus conformado por textos escritos, registros sonoros y audiovisuales de dos poetas argentinos: Mariano Blatt (Buenos Aires, 1983) y Federico Leguizamón (Jujuy, 1982). Sus producciones poéticas comienzan en la primera década del siglo XXI con las publicaciones de plaquetas, fanzines de poesía y se extienden hasta la actualidad. Como ya establecimos en el capítulo uno, trabajaremos textos junto a registros de puestas en voz, dado que nos interesa, específicamente, la dimensión sonora del fenómeno poético. Durante más de veinte años, estos poetas, al igual que Rosario Bléfari y Antolín, han participado en festivales de poesía y lecturas en vivo. En el caso de Blatt, también ha incursionado en realizaciones audiovisuales y obras de danza de sus poemas. Es decir, sus escrituras están intrínsecamente vinculadas con estas posibilidades escénicas, medios y soportes.

En las lecturas en vivo y en los primeros libros de Mariano Blatt, que se encuentran incluidos en *Mi juventud unida* (Mansalva, 2015), aparece una emergencia del imaginario sonoro y urbano de las primeras décadas de los años 2000. Se trata del *dance* electrónico que, en sus textos, se relaciona con el oído, el acto de estar escuchando un ritmo y la comunión a través del baile que se funde en la multitud. En el caso de Leguizamón también se evidencia un contacto con la cultura musical contemporánea. En sus puestas en voz y sus textos advertimos la presencia de la cumbia, el reggaetón, expresiones folclóricas andinas, el rock argentino y el bolero.

Este poeta, por ejemplo, utiliza sus presentaciones en vivo para experimentar con distintos ritmos sobre sus textos. Esto le permite corregir, tachar y reescribir constantemente sus poemas que cambian a lo largo del tiempo. Además, alterna la recitación con la lectura y, en ocasiones, acompaña su voz con una pandereta para marcar el compás. Blatt, por su parte, lee a partir de un soporte escrito y no ejerce variaciones concretas sobre ese material después de sus lecturas. No obstante, ambas instancias revelan una serie de tonos, timbres, volúmenes y ritmos sobre los que indagaremos específicamente: ¿Cómo se articulan, en estos casos que describimos, la música y la voz? ¿Qué transforman, tachan o reafirman en los textos poéticos? ¿De qué manera se incorporan la mezcla y la combinatoria de la música en estas voces?

Nuestra hipótesis en este capítulo plantea que ambos poetas están atravesados por una puntuación musical vinculada a procedimientos digitales de edición del sonido, propios de los DJs, tales como el *loop*, el *sampling*, el *delay*, el *mashup* y la reverberación. Javier Blánquez precisa en *Loops 2. Una historia de la música electrónica en el siglo XXI* (2018) que la cultura

dance electrónica tiene su anclaje en la figura del Dj (abreviatura de disc-jockey) y arrastra hasta el día de hoy, a pesar de su integración y masividad progresiva, un origen experimental asociado a cierta contracultura (s/n). De manera que, si la figura del Dj se configura como un oyente de la cultura sonora contemporánea, desplegando una sintaxis auditiva y un tipo de escucha netamente rítmica: ¿Qué efectos musicales producen sus lecturas en vivo y sus textos?



1.5. La escritura en la primera década de los 2000

La práctica poética de Blatt y Leguizamón, desde el comienzo, se ve atravesada por la masificación de plataformas de Internet –tales como Fotolog, Blogspot, YouTube, entre otras–; por lo que el vínculo entre escritura de poesía y esos espacios de la virtualidad se construye de manera habitual, como sucedía en el caso de Antolín. La Argentina posterior a la crisis del 2001 que ellos habitaron, como describe Jimena Néspolo en *Imperio Kitsch: Ornamento y cultura en el cambio de milenio*, se caracteriza por una progresiva “asunción de lo trash y del despojo frente a la simultánea conformación de una cultura de consumo digital (...)” (Néspolo 2020, 9). Internet comenzaba a ofrecer la posibilidad de descargar, de manera gratuita e ilimitada, libros, películas, discos y canciones, lo que resultó en una escucha musical vertiginosa que fue en aumento.

En *La década posteada. Blogs de escritores argentinos (2002-2012)*, David Vigna describe este contexto a partir de la idea de quiebre, en el sentido de que surgen objetos de producción escrituraria que imponen sus propias lógicas (2014: 12). Los blogs, para este autor, se alejan del libro porque imponen una doble cualidad que es personal y relacional. Por un lado, remiten a otros contenidos, espacios y autores; por otro, promueven una discusión sobre la autoreferencialidad y la exposición de la intimidad. Se trataría, para Vigna, de una paradoja de esa nueva experiencia de escritura, que es íntima y, a la vez, espectacular porque apunta a: “(...) inscribir la voz propia y la intimidad para ser mostrada y, por causa de esa maniobra, revelar recién a partir de su mostración sus posibles sentidos y derivaciones, la naturaleza de lo puesto en relieve” (12).

Mientras se afianzaban los primeros sitios para que los usuarios pudieran subir su propio material musical, tales como Myspace y, más tarde, Soundcloud y Bandcamp, Internet pulía un sistema de control de los individuos y se transformaba en una red publicitaria precisa para la circulación de mercancías sin restricción. En este contexto digital, artistas y poetas, que también exploraban esas posibilidades creativas que ofrecía la virtualidad, comenzaron a compartir sus producciones en páginas desde las que podían crear contenido –en un comienzo, textos e imágenes– debajo de los cuales se desplegaban, como *feedbacks*, los comentarios de otros lectores. Se trataba de un ámbito de sociabilidad novedoso que portaba la ilusión de una utopía democratizante para el arte.

Esto puede advertirse tanto en el Fotolog www.fotolog.com/nebraskanevando (2004) de Blatt, como en *killcana.blogspot.com* (2008) de Leguizamón.⁹⁰ Mientras que en el primero

⁹⁰ Ambos sitios se encuentran fuera de funcionamiento en la actualidad.

predominaba la imagen por sobre el texto, el segundo tenía su función anclada en la textualidad y en formar una red que generara una comunidad de lectores y escritores. Además de otros posibles usos, estos sitios funcionaban⁹¹ –los blogs todavía lo hacen– como plataformas para la escritura, que, en la mayoría de los casos, se encontraba vinculada con una imagen. Allí se “posteaban” con regularidad fotos, *flyers* de eventos de poesía, textos propios o ajenos, versos sueltos, canciones, crónicas de recitales, borradores de poemas para ser leídos y comentados con cierta inmediatez. En relación a esta productividad, Leguizamón señala en una entrevista reciente: “Hay como una intangibilidad en lo virtual y la escritura que yo empecé a pensar para poder leer en voz alta (...) esa oralidad sí tiene relación con lo virtual. Y el blog lo usé un tiempo, escribía y borraba, ese era el uso” (Entrevista personal, 7 de junio de 2021).

1.6. El foto-poema de Mariano Blatt

Blatt, por su parte, compartía en su Fotolog una serie de collages confeccionados con fotos y textos, de aspecto amateur, íntimo y cotidiano, que provenían de una cámara digital: una calle en la que pueden verse algunos autos dispersos, algunas luces fuera de foco de una avenida de Buenos Aires, interiores de un departamento. El poema no se articula con lo visual como epígrafe o mero acompañamiento accesorio, sino que se encuentra superpuesto en la misma imagen. Las fotografías no tienen una función ilustrativa, ni ejercen un vínculo de representación con lo que está escrito. Foto y poema, más bien, se constituyen como un rastro conjunto de lo inmediato, que busca interpelar a un otro en su serialidad repetitiva. Permiten reconstruir una serie de experiencias asociadas a una vida urbana en constante movimiento, una acción que podría interpretarse más tarde como un procedimiento inscrito netamente en su poética, caracterizada por la frescura y la construcción de un presente continuo.

⁹¹ La plataforma Fotolog dejó de funcionar en el año 2016.



Imagen extraída del Fotolog de Mariano Blatt, cedida por su autor

Se trata de una estética en red que enhebra consumos culturales, referencias, fotografías, textos, grupos de sociabilidad: la emergencia de lo queer, la erótica gay, la cultura dance electrónica y el pop marica en la ciudad de Buenos Aires. Si bien hay fotos de las calles, el énfasis parece encontrarse en el interior de las casas, en las que se alojan las primeras computadoras conectadas a la red hogareña de Internet. Esto acentúa la idea de intimidad que describe Vigna en conjunción con su exhibición.

Esta imagen muestra a Mariano Blatt frente a la cámara, aparentemente en el living de su casa. El texto, ubicado sobre una remera blanca como si fuera un lienzo, dice: “dijimos de hacernos remeras / y tirarnos en el suelo / un sábado a la tarde / cualquiera”. ¿Remeras de qué tipo? ¿De una banda? La imagen habilita un contexto identitario común, una manifestación de pertenencia implícita –discotecas, fiestas y baile– que puede reconstruirse en esa misma virtualidad: “me gustaba la música electrónica y no había remeras de Dj como sí hay de los redonditos. Hacíamos esos chistes con mis amigos. Esto es lo que escucho y lo pongo ahí, también me gustaba mucho decir en los poemas “yo soy esta tribu” (Entrevista persona, 1 de diciembre de 2021).

En un contexto digital, esta escritura adquiere la fluidez de la música. Al mismo tiempo, migra hacia múltiples soportes y materiales. Victoria Cocco define este movimiento en “Fiesta, giladas y algodón. Sobre la poesía de Ioshua, Mariano Blatt y Marie Gouiric” como una propagación reticular de la escritura, que, no solo se desplazaría por diversas superficies, sino que en Blatt se manifiesta a través de versos fotográficos:

El flash es, allí, porosidad a la intensidad del presente, o bien al presente como intensidad (...) en Blatt predomina el indicativo para construir como los que componen, por ejemplo, “El Paraíso, el Espacio Exterior” (*¿el fotolog, podríamos pensar, se inscribe formalmente en el verso?*). Además, el uso de artículos y pronombres puntúa el recorte y termina de componer las instantáneas o polaroids que “sacan” los versos: “un viaje en lancha por el Río de la Plata”, “una esquina mal iluminada”, “el montoncito de mochilas en la playa”, etc. La lengua juega a despojarse de los artilugios retóricos que median el acceso a lo intenso y lo instantáneo: “Parece que disfruta. No parece, decís, disfruta” (Cocco, 2022, el subrayado es mío).

Sin embargo, la pregunta de Cocco sobre si Fotolog se inscribe de manera formal en el texto pasará a segundo plano en este capítulo, en comparación con la importancia que le otorgamos a la música electrónica como figura interventora de los textos. Es insoslayable considerar que esta plataforma no funciona únicamente como un contexto de origen para la escritura poética, sino que estas operaciones —como los foto-poemas— pasarán progresivamente a formar parte de una serie de procedimientos textuales anclados en lo reticular, como observa Cocco; un proceso que involucrará también al oído como sentido generador de efectos poéticos y de un tono específico. El Fotolog de Mariano Blatt y sus collages instantáneos, hechos rápidamente con Paint, exponen algunos fragmentos de esa vida vinculada a la música, la poesía y la multiplicidad de superficies. La participación activa en una cultura “joven”, situada en la ciudad de Buenos Aires y atravesada por un entorno físico y online, es cada vez más indistinguible y porosa:

Para mí todo el despertar artístico tiene que ver con la red social fotolog, a través de ese lugar conozco a un montón de gente que son poetas, son artistas, son editores, son escritores y músicos. Lo que aparece ahí es el lugar Belleza y Felicidad. Toda la gente que conozco: artistas como Diego de Aduriz, Dani Umpi, como todo ese mundo. Fiestas que se llamaban Divas y divos, pop marica, conozco todo un mundillo ahí, Esteban García, Leo Estol que es un artista. Bueno sí, esas son las cosas que recuerdo y que me marcaron, digamos. Antes de eso, en lo anterior, lo que rescato, que me acuerdo que me gustaba, cosas como Intoxicados, Viejas locas, el Pity Álvarez, todo ese mundo, después también, cuando descubro Fotolog, irrumpe en mí la música electrónica, las drogas, el éxtasis y todo eso. Un mundo nuevo que se vuelve bastante predominante en lo que hago (Entrevista personal, 1 de diciembre de 2021).

Lo cierto es que estas plataformas plantearon un punto de inflexión, en el que la escritura comienza a procesar materiales propios de ese presente de enunciación –tales como fiestas de música electrónica, DJs, drogas sintéticas y sus efectos perceptivos–. Ingresos que, sin dudas, generaron alternativas renovadoras en la poesía de ese momento, dado que es inevitable pensar que se produce, efectivamente, una revalorización de la voz, la música, los cuerpos, la felicidad y el disfrute en discotecas. Como dice Vigna, estos formatos remitieron, en algún punto, a la estructura del diario personal, subrayando así: “(...) la dimensión temporal de la escritura y la interacción (según se quiera) con otras fuentes de contenidos” (2014: 76). Al mismo tiempo, desde una perspectiva relacional, es posible advertir una urgencia de lo colectivo, la participación concreta en espacios habitados por poetas y artistas que se nucleaban en galerías y espacios de arte contemporáneo.⁹²

Fotolog –en el caso de Blatt– funcionó, fundamentalmente, como canal de difusión de su poesía, lo que le permitió ser leído y escuchado en lecturas de poesía que ocurrían en ese momento. En el año 2007, publica la plaqueta *Increíble* a partir de la lectura que los poetas Gerardo Jorge y Victoria Cocco, editores de Ediciones el Niño Stanton⁹³, realizan de www.fotolog.com/nebraskanevando. Aunque, algo antes, ya habían publicado en la revista de esa editorial⁹⁴ algunos de los foto-poemas que mencionamos. De este modo, los textos se ponen a prueba rápidamente a través de Internet, fanzines, talleres y lecturas de poesía.⁹⁵ Incluso, en ocasiones, las puestas en voz anteceden a las publicaciones que, en realidad, vienen a materializar y difundir, con posterioridad, los poemas que fueron leídos y escuchados en esos eventos de poesía. Como si la edición intentara capturar una escucha, más que trabajar sobre los textos en sí mismos. Se trata de un modo de circulación inherente a las plaquetas, fanzines

⁹² Por ejemplo, el Fotolog de Belleza y felicidad (1999-2007) difundía, a través de la red, una serie de acontecimientos artísticos, editoriales, musicales y festivos. Estos eventos en B y F cruzaban artes visuales, música, teatro, fiesta, poesía y oficiaban como un lugar de encuentro que propiciaba distintos diálogos. Como analiza Cecilia Palmeiro en su tesis *Desbunde y felicidad: De La Cartonera a Perlongher*, en ByF se manifiesta una emergencia de lo queer y una antiestética de lo trash que intenta: “[...] captar los impulsos insurgentes de la sociedad y proponer nuevos modos de experimentar la subjetividad, el cuerpo, el lenguaje y la tecnología” (2010: 18). La música, expone Palmeiro, más precisamente la electrónica y la cumbia, eran una parte fundamental del proyecto estético y vital de ByF, así como del tipo de experiencias que se propiciaban en ese espacio: el baile, la sinestesia que provoca la combinación de los estados alterados con la música, su dimensión orgiástica, la cultura rave (18).

⁹³ Más tarde la editorial pasó a llamarse Ediciones Stanton. Posteriormente, el libro se agotó y la poeta y editora Violeta Pastoriza lo pirateó bajo el nombre editorial de “El niño skater”.

⁹⁴ Se trataba de una revista que cruzaba artes visuales y poesía, se imprimió en el taller gráfico del poeta Daniel Durand durante el año 2004. La idea fundamental era recuperar la obra de un poeta y un artista. Sus números estuvieron dedicados a Alfredo Prior, Arturo Carrera, entre otros. El editor Gustavo López ayudó a su realización y el mismo diseñador de VOX, Carlos Mux, realizó el diseño.

⁹⁵ Blatt menciona el taller de poesía que impartía Andi Nachón en el Centro Cultural Ricardo Rojas y otro organizado por la poeta Irene Gruss.

y libros de poesía cuyas apariciones se encuentran fuertemente asociadas a las lecturas, los festivales, las presentaciones y las ferias de editoriales independientes.

En relación a Blatt, pueden mencionarse, en la primera década de los 2000, dos inaugurales. En primer lugar, un ciclo de lecturas organizado por él y Gael Policano Rossi, ambos alumnxs del taller de poesía que impartía Irene Gruss en el año 2005. Se realizaba en un hotel llamado Boquitas pintadas –gestionado por los artistas visuales Gastón Pérsico y Cecilia Szalkowicz–. Las convocatorias a estas lecturas de poesía se realizaban, como es de esperar, a través de Fotolog. Algo más tarde, en el año 2006, leyó junto a Daniel García Helder y otros poetas consagrados en el festival de cultura joven “Estudio abierto”,⁹⁶ organizado por el Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires entre los años 2000-2006. Se trataba de un festival multidisciplinar de teatro, música, artes visuales y poesía, que se realizaba en distintos edificios emblemáticos de la ciudad, como el Palacio del Correo Central (que luego fue el Centro Cultural Kirchner), el Edificio Del Molino, el viejo edificio de Harrods, entre otros lugares semiabandonados o cerrados al público.⁹⁷

1.7. Leguizamón y el 2001: lecturas de poesía con músicos en talleres mecánicos

Más alejado del ámbito de la virtualidad, Federico Leguizamón, en esos primeros años del nuevo milenio, también participó de lecturas de poesía en San Salvador de Jujuy. En diciembre del año 2001, organiza un ciclo de lecturas que se realizaban en el taller mecánico de su padre. Duró cuatro encuentros en medio del caos de representación política, estado de sitio y estallido social imperante. En ese ámbito se leía poesía, pero también se tocaban instrumentos de percusión con los objetos que se tenían a mano: "Yo leía los poemas y los chicos tocaban. Era un taller mecánico, entonces usábamos los tarros de gas, cilindros de metal y herramientas que encontrábamos. Había escenografías, se sumaban músicos. Se trataba de una escena que no era estrictamente literaria" (Entrevista personal, 2 de septiembre de 2023). La emergencia de estos

⁹⁶ Se trató de un ciclo de poesía llamado Por avión, curado por Ana Mazzoni y Melina Dorfman, que se realizó dentro de Estudio abierto. En esa oportunidad leyeron: Mariano Blatt, Daniel García Helder, Martín Rodríguez y Nicolás Domínguez Bedini. En palabras de Daniel Link, quien lo promocionó en su propio blog: “POR AVIÓN es un ciclo de lecturas a cargo de un grupo de jóvenes poetas argentinos que representan las líneas más interesantes de la poesía actual de la Ciudad. Ellos nos leerán sus trabajos de los últimos tiempos agrupados de acuerdo con un criterio que intenta generar cruces de poéticas más o menos diversas -pero también afines- en seis mesas durante los fines de semana de noviembre y diciembre” (Link, Daniel, 2006).

⁹⁷ En esa oportunidad es escuchado por sus primeros editores, que, si bien ya lo conocían a través de Fotolog, quedarían perplejos frente a un tono que resultaba disonante con el de la escena objetivista de los noventa. Victoria Cóccaro describe, en un intercambio reciente, que en esa escucha aparece cierta imaginación poética novedosa, caracterizada por un ánimo de celebración, mayor erotismo y espontaneidad: “Se trataba de una frescura que era muy extraña producida por esa escucha y te generaba la pregunta ¿Esto es una boludez o algo genial?” (Entrevista personal, 6 de diciembre de 2021).

eventos se debía a una necesidad barrial, de juntarse y desplegar la práctica artística que cada uno desarrollaba en solitario: “Como siempre estuve muy involucrado con la gente de la música o las artes más expresivas, fui armando estos poemas orales para poder compartirlos en reuniones” (Entrevista personal, 7 de junio de 2021).



Federico Leguizamón leyendo al ritmo de las congas en el taller mecánico de su padre. Diciembre del año 2001, San Salvador de Jujuy.

Acá habría dos cuestiones para destacar. En primer lugar, la orientación de los textos hacia la escucha de los otros y a sus posibles efectos explica su origen o factura colectiva. En segundo lugar, este hecho abre la pregunta sobre qué procedimientos textuales y vocales posibilitan esta direccionalidad participativa. Incluso, la variable “instrumentos de percusión” quizás haya funcionado como una matriz que constituyó un tipo de texto rítmico que pudiera establecer un diálogo con los demás a partir de bases comunes. Para Leguizamón, esta práctica se denomina “poema oral”. Pero, ¿a qué se refiere con esto? En esta categoría, resuenan ciertos planteos clásicos relacionados con la oralidad y la escritura, como los de Walter Ong (1982). Según Ong, no existiría una literatura oral enfrentada a una escrita, sino formas artísticas verbales que condensan distintas manifestaciones visuales y no visuales de la vocalidad. En este contexto, aunque todos los textos estén relacionados con el sonido, podrían considerarse ciertas formas poéticas, como las de Leguizamón, que mantienen un vínculo no primordial con la escritura. Podríamos desglosar aquí que “lo oral” alude, en realidad, a una condición musical del lenguaje que se enfatiza por encima de la textual. Como sostiene Paul Zumthor en *La letra y la voz*, la

recitación poética –puesta en voz– puede considerarse un acto de “vocalidad” en el que “aunque el texto declamado haya sido compuesto por escrito, la escritura permanece oculta” (2006, 22).

1.8. La puesta en voz como problema metodológico en Blatt y Leguizamón

Si Fotolog o Blogspot fueron, en principio, instancias decisivas en las que empezaba a visualizarse una perforación de las nociones más tradicionales de escritura ¿En qué espacio se da la puesta en voz y la escucha? Es posible pensar que en este disimulo de la escritura que menciona Zumthor, reside una revalorización de la condición sonora del lenguaje y su poder de comunión, a través de la voz, en medio de un contexto social por demás inestable. Después de todo, estos ciclos de poesía que mencionan Blatt y Leguizamón –uno posterior a la crisis del 2001 y el otro desarrollándose, precisamente, en medio de esos acontecimientos– podrían pensarse como puestas en voz inaugurales de sus escrituras poéticas.⁹⁸ Al mismo tiempo, sólo son posibles de reconstruir a partir del relato, ya que no tenemos acceso a oírlos en la actualidad. A diferencia de la escritura, la voz se descubre como una materialidad evanescente y escurridiza. Partir de estas características es fundamental para construir una figura que permita leer a estos poetas a lo largo de estos apartados.

En el capítulo anterior, utilizamos de manera indistinta los términos “lectura de poesía”, “espectáculo” y “recital de poesía” para referirnos a eventos poéticos de pequeño formato, que pueden llevarse a cabo en bares, centros de arte, bibliotecas, librerías, museos, cafés y centros culturales. En ellos, participan poetas que comparten sus textos, y en ocasiones se incluye algún tipo de cierre musical. Sin embargo, en el presente capítulo, intentaremos identificar y caracterizar diferencias ostensibles entre estas nociones. Uno de los términos, “recital”, puede interpretarse con diferentes matices o énfasis: uno más musical, asociado tanto a la canción como al acto de recitar poesía sin apoyo visual, y otro más literario, vinculado a la “lectura” directa del texto. Aunque estas denominaciones vinculadas a la difusión cultural de los eventos no impongan nada de antemano, es cierto que los poetas no siempre realizan una lectura de sus textos. Por ejemplo, mientras que Blatt generalmente lee sus poemas, Leguizamón suele utilizar el soporte del libro o la hoja como apoyatura, pero lo relega en favor de su espectáculo o “show” de recitación.

En este sentido, a pesar de las diferencias intrínsecas de sus puestas en voz, ambas poseen un carácter espectacular que aspira a una condición musical y construye “[...]”

⁹⁸ Leguizamón no considera que estas lecturas en el taller mecánico hayan sido inaugurales, ya que manifiesta que su actividad literaria se remonta a la autopublicación del libro de cuentos *La suma del bárbaro* (2000) que fue presentado junto a una banda de jazz en una librería.

dispositivos de exhibición de fragmentos de mundo” (Laddaga 2006, 14). Por eso escribir, para Blatt y Leguizamón, es un vehículo, un medio “[...] entre otros, de transporte de la palabra escrita” (15) cuya finalidad es la escena y la puesta en voz poética. Tanto Mariano Blatt como Federico Leguizamón realizaron, a lo largo de veinte años, decenas de puestas en voz en eventos de poesía que no han sido documentadas y, en ocasiones, las incorporaremos a través del testimonio de ellos mismos o de terceros que tuvieron la posibilidad de estar presentes.⁹⁹

Más que percibir esta ausencia como una falta, nos interesa pensar que la dificultad de aprehensión que manifiesta este objeto forma parte de una potencia política un tanto paradójica.¹⁰⁰ Por un lado, enfrentamos el hecho concreto de que no todo se encuentra documentado, que habrá faltas y ausencias para reconstruir determinadas escuchas –la nuestra, en el presente de la escritura de esta tesis, y la de las personas que presenciaron esos eventos–. Por otro lado, y al mismo tiempo, tendremos que afrontar una situación, en apariencia, contradictoria. Este periodo histórico que atravesamos y que estamos trabajando, se encuentra caracterizado por una democratización tecnológica en ascenso que produce multiplicidad de capturas de un mismo evento. Esto implica que también, en algunos casos, tendremos que lidiar con un sinfín de registros¹⁰¹ que obturan el recorte y el análisis crítico.

En el caso de Mariano Blatt, encontramos, a través de la web, una proliferación de sus puestas en voz en eventos de poesía, obras de danza, recitales, videopoemas y entrevistas. Incluso, como si sus poemas se asemejaran a canciones populares, hacen su aparición también decenas de *covers* de sus textos, interpretados o leídos por otros poetas, en *slams* de poesía y por actores en obras de teatro.¹⁰² Por el contrario, no es posible hallar ese mismo caudal sonoro y audiovisual en Federico Leguizamón cuya presencia virtual resulta más esquivada. En relación a este poeta, aparecen algunos videos dispersos de sus presentaciones en el Festival de Poesía,

⁹⁹ Las lecturas de poesía no institucionales, en general, suelen desarrollarse en un marco de informalidad. Muchas veces el público registra partes del evento, pero de ninguna manera se trata de una actividad sistemática.

¹⁰⁰ Irina Garbatzky señala que las puestas en voz poéticas de Marosa di Giorgio, Batato Barea, Roberto Echavarren y Emeterio Cerro, en la década del ochenta, poseen una resistencia al archivo que debe ser anotada como una característica de este tipo de objeto. Ante esta falta de algunos registros propone la construcción de un repertorio compuesto por grabaciones de baja calidad o perdidas, relatos orales divergentes, referencias en la prensa gráfica (2015, 23). Si bien, nuestra investigación analiza un periodo histórico en el que la tecnología posibilita mayor cantidad de registros, siempre, al tratarse de poesía, habrá vacíos vinculados a eventos informales y espontáneos.

¹⁰¹ En esta tesis nos preguntamos sobre las motivaciones políticas de la distribución de los registros y archivos de la poesía argentina. Como dice Jacques Attali en *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música* (1995), registrar ha sido un medio de control social, un objetivo político, cualesquiera que sean las tecnologías disponibles. Cuando la tecnología occidental, a fines del siglo XIX, hace posible la grabación de sonidos, ésta fue pensada primeramente como un auxiliar político de la representación (1995, 130). Es decir, emerge como una tecnología que impone un sistema social nuevo, logrando la desritualización de la música, anunciando una red nueva, una nueva economía y una nueva política en la música como en las demás relaciones sociales (132).

¹⁰² Como ocurre con “los covers” del poema “Una galaxia llamada Ramón” que son, incluso, teatralizados. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=HylwErnmEc8&ab_channel=GABODELPIANO

de Acá en la Ciudad de Mar del Plata y en el Festival de Poesía Latinoamericana en la ciudad de Bahía Blanca. También encontramos audios de sus textos (compartidos por él mismo), entrevistas, fotografías y registros de algunas mesas abiertas sobre poesía contemporánea.¹⁰³

Aquí se abren ciertos interrogantes: ¿Qué dejar afuera y qué incluir? Se trata de dificultades metodológicas que plantean una permanente tensión entre ciertos vacíos que conviven, al mismo tiempo, con un exceso de documentación. Al que se suma el *delay* temporal de estar escuchando críticamente, *in absentia*, desde el futuro y a través de dispositivos digitales. No nos interesa pensar que estos registros son, únicamente, variaciones vocales de la escritura, sino que las consideraremos experiencias que poseen un estatuto poético propio y requieren una escucha crítica. En *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro* (2005), Alan Badiou plantea algo similar en relación al arte dramático. Una puesta en voz, al igual que una obra de teatro, posee una relación inmanentista con lo que le rodea. De manera que, no tiene una verdad fuera de sí misma, sino que puede producir sentido por su cuenta. Habría, entonces, siguiendo el razonamiento de Badiou, una verdad-puesta en voz articulada con la voz que: “(...) no se da en ningún lugar que no sea en el escenario” (2005: 121).

Del mismo modo, las puestas en voz que analizaremos, en este capítulo, están interpelando a un auditorio dentro de un espacio determinado. Y esos sujetos de escucha, que forman parte del público, no son simples receptores pasivos de la voz que está leyendo. Será importante describir en cada caso cómo es esta interrelación, cuáles son los tipos de escucha que se presentan y qué clase de puesta determinará el espacio desde el cual se está leyendo un poema. Trabajaremos con archivos audiovisuales y sonoros en los que la voz se concibe como una materialidad que es plegada, cortada y combinada. La figura que construiremos a continuación partirá de estas particularidades objetivas como premisas a problematizar.

La mención de estos primeros eventos poéticos —en la ciudad de Buenos Aires y en la capital jujeña— no es aleatoria, sino que responde a una emergencia escénica de la voz en la poesía argentina. En ese contexto, las lecturas se desarrollan con asiduidad en galerías de arte, bares, centros culturales y hasta talleres mecánicos, al mismo tiempo que comienzan a formar parte de las políticas culturales del Estado. Esto provocó un cruce de la escena independiente con ámbitos más institucionales, además de préstamos e intercambios entre distintas disciplinas

¹⁰³ Se suman a estos archivos que mencionamos dos registros sonoros de Mariano Blatt y Federico Leguizamón en el Festival Internacional de Poesía de Rosario que trabajaremos, junto con otros, en el último capítulo de esta tesis referida a los festivales de poesía en la Argentina. Estos documentos pertenecen al Archivo del F.I.P.R. y se encuentran alojados en el Centro Cultural Parque de España. Hemos tenido acceso restringido a ellos a partir de esta investigación. El Instituto de Estudios Críticos de la Universidad Nacional de Rosario se encuentra, en este momento, trabajando y reordenando los mismos.

artísticas. Con diferencias sustanciales que desarrollaremos en los próximos apartados del presente capítulo, puede pensarse que estas voces se proyectaron, entre la virtualidad y lo sonoro, hacia lo escénico y la puesta en voz poética; condiciones que de algún modo las orientaron y determinaron. Se trata de escrituras que se forjan en un ámbito artístico interdisciplinar entre Internet, la cultura musical y las artes visuales con las cuales la poesía convivía e interactuaba de manera cotidiana.

Sus orígenes pueden ubicarse precisamente ahí, en un periodo histórico que se distancia del texto como potencia central para comenzar a relevar la voz como materia sonora. Y, en el que se disputa, como señala Victoria Cocco en referencia a Blatt y retomando a Rancière, cuál es el reparto de lo audible y de la escucha después del menemismo: “En los noventa, la poesía objetivista planteaba un foco en la dimensión visual, la construcción de la imagen. Quizás haya que pensar un giro en los 2000 hacia lo sonoro en un desplazamiento de lo visual a la escucha. Se trata de una lectura que aún no está hecha” (Entrevista personal, 6 de diciembre de 2021). Llamaremos a nuestra figura, como anticipamos en los primeros párrafos, “El poeta como Dj” y puede ubicarse, justamente, en el tránsito entre un paradigma visual predominante durante el siglo XX –cuyo eje central es el texto– y una cultura sonora en ascenso después del nuevo milenio. Atravesada por ritmos y sonidos sintéticos, toma como materiales poéticos las expresiones de la música popular, así como sus estructuras y referencias simbólicas.

Un Dj toca discos durante su *set*, aclara Nicolas Bourriaud en *Radicante*, es decir, productos. Su trabajo es proponer un recorrido personal por el universo musical (su *playlist*) y enlazar dichos elementos en un determinado orden, cuidando sus enlaces al igual que la construcción de un ambiente. Interviene en tiempo real sobre la multitud de bailarines, con capacidad de responder a sus movimientos. Además, puede intervenir físicamente el objeto que utiliza, practicando *scratching* o por medio de toda una serie de acciones: filtros, regulación de los parámetros de la consola de mezcla, ajustes sonoros, entre otros. El estilo de un DJ puede percibirse por su capacidad para habitar esta red abierta, ver una historia del sonido (2009a: 43). Blatt y Leguizamón como poetas, por su parte, acercan, diseccionan una experiencia que se vincula a esta práctica del DJing y a la cultura *dance* electrónica. En sus textos, de hecho, aparecen procedimientos como el *loop*, el *sampling* y el *remix*, para luego amplificarse y terminar de tomar sus formas finales en las puestas en voz. Sin embargo, advertimos una notable distancia inicial mediada por el tipo de práctica. Ni Blatt ni Leguizamón producen música, ni se instalan en el lugar fronterizo que hibrida sus textos o puestas en voz hacia ese camino. La poesía no pretende convertirse, en un salto estético, en música popular. Tampoco

estos poetas forman parte de sus circuitos, aunque las discotecas y las fiestas aparezcan mencionadas en los poemas como espacios neurálgicos de baile y explosión sensorial.

Los recursos involucrados que ambos utilizan para construir y leer sus textos son los de la poesía, la escritura y la voz, que se encuentra desprovista de los instrumentos tecnológicos que utiliza un DJ o artista que compone y ensambla sonidos mediante máquinas. Sin embargo, es posible pensar que se trata de textos cuya dimensión técnica opera, justamente, bajo este influjo como si diseccionara estos materiales y se apropiara de sus herramientas compositivas. Los poemas de Blatt y Leguizamón no poseen una bandeja de mezclas, un tornamesa, ni un software; sino que, tanto la escritura como la voz se constituyen como una “(...) tecnología interiorizada” (Ong, 2006: 85) que trabaja con esta composición como efecto.

2. ¿Por qué hay que escuchar música de ahora? La música electrónica en *Mi juventud unida* de Mariano Blatt

En los primeros libros de Mariano Blatt, *Increíble* (El niño Stanton, 2007), *El pibe de oro* (Colección chapita, 2009), *Hielo locura* (El niño Stanton, 2011), *No existís* (Determinado rumor, 2011), que se encuentran incluidos en *Mi juventud unida* (Mansalva, 2015), es posible advertir una emergencia de lo musical. Pero ¿en qué sentidos o aspectos se vincula la música con la poesía? Nos interesa recuperar el origen del término *mousiké* que proviene del griego antiguo –de allí deriva la palabra “música”– porque se trata del ámbito de las Musas¹⁰⁴ dentro del cual se encuentran también la poesía y la danza (Wolf 2022: 24). Entonces, podría pensarse que, en un movimiento algo anacrónico, la poesía de Blatt trabaja desde ese punto confluyente, nodal, definido por un arco de prácticas que se relacionan mediante la *mousiké*. En principio, esta aparición, en los textos, se encuentra asociada a una experiencia corporal, identitaria, que forma parte de esa misma “juventud” como recorte temporal de la vida. No es casual que todos estos títulos permuten sus nombres, en la poesía reunida, por fechas concretas que se inician en el año 2005, finalizan en el 2016 y coinciden con un periodo que comienza a los 22 años y concluye –aunque este final se encuentre permanentemente abierto– a los 33.

En ese periodo, entonces, la experiencia musical es expresión de una vitalidad, que dispara un movimiento, una ida y una vuelta, por las fiestas electrónicas, la nocturnidad y las sustancias enteogénicas. Convergen, de manera estimulante, en “El paraíso, el espacio

¹⁰⁴ Siguiendo este razonamiento, Jean-Luc Nancy en *Las musas* (1994), piensa, justamente, que las artes nacen de una relación de mutua proximidad y exclusión, de atracción y repulsión. En su disparidad, las prácticas artísticas no surgirían de un fondo o una identidad común que sea “el arte”, sino que esa identidad —acaso inhallable— sólo está formada por el conjunto de las prácticas en sus diferencias, sin que ese conjunto suprima, por poco que sea, esa heterogeneidad (2008: 137).

exterior”, un largo poema fechado en el 2007. Mientras que el paraíso se presenta como un lugar de goce, el espacio –que puede leerse desde lo astronómico, pero también como una extensión determinada que contiene la materia existente– funciona como el campo perceptivo desde el cual emergen enumeraciones de carácter terrenal: “Una casa con las ventanas abiertas, / las cerámicas frías de la cocina, / una pileta en la parte de atrás” (42-43). Aparece, en principio, un contrapunto entre esas imágenes simples, asequibles y el verso “El paraíso, el espacio exterior” que intenta definir las, en la insistencia de esa repetición, como elementos astronómicos, inalcanzables, que forman parte de una realidad extasiada.

Como si esa experiencia –constituida por la inducción musical y las tecnologías del placer– operara como un agente transformador de la vida “terrenal”, que, a su vez, explora la idea de comunión a través del baile, como una excusa para fundirse en la multitud y encontrar ahí un foco de interés: “[...] un chico re lindo bailando re/ La luz de una estrella, la de muchas, / un pibe extasiado mirándote de cerca a los ojos” (42). La imagen lumínica –compuesta por estrellas y ojos– alterna con la oscuridad espacial de la discoteca, que establece una primera correspondencia con la cultura *dance*.¹⁰⁵ Si las fiestas electrónicas se desarrollan en espacios oscuros, donde la disminución de lo visual releva e incrementa lo auditivo, el texto intentará desentrañar en el verso “una canción que viene con un sonidito increíble” (45) la posibilidad de escuchar, incluso, lo inaudible a partir de un acto imaginativo: “El paraíso, / el espacio exterior, / una foto de un lugar abierto, / el ruido que hacen las estrellas/ y el que no nos dejaban hacer” (41). La música –a través de un conjunto de parámetros, tales como el volumen, el timbre, el ruido, el ritmo, la altura– se configura como una posibilidad de inscribir, de manera textual, la sensación extasiada de esos cuerpos que bailan, que, al mismo tiempo, recubre, como si se tratara de un manto, los objetos que forman parte del universo perceptivo de lo cotidiano: “el olor de una pileta techada, / la luz en el vestuario de chicos” (42), dado que ingresa y modifica el modo en el que se mira y se siente la experiencia mundana: “la sensación de empezar a estar drogado en una super fiesta” (43).

Como imaginario sonoro y urbano de las primeras décadas de los años 2000, el *dance* electrónico se relaciona, en los poemas de Blatt, con el oído y el acto de estar escuchando un ritmo. La electrónica, en este sentido, posee un alto componente rítmico que adquiere distintos

¹⁰⁵ En *Loop 2. Una historia de la música electrónica en el siglo XXI* (2018), Javier Blázquez intenta delinear algunos aspectos que otorgarían cierta unidad a la dispersión que la particulariza: una ponderación del oído, la sensación de fin de siglo, deshumanización creciente provocada por la robotización de todas las esferas de la vida contemporánea y la experimentación de nuevos roles de género. Es posible que se trate de características un tanto estandarizadas, que definan poco desde un punto de vista técnico. Sin embargo, más allá de su expresión dance vinculada a lo festivo, se abren otros campos que permean regiones más minoritarias como la de la música experimental y el arte sonoro.

tipos de velocidades, medibles a través del *tempo*. Esta idea de velocidad, propiciada por esa escucha ritmada, aparece en los poemas a través de secuencias de palabras que no llegan a expandirse, sino que se despliegan como listas extensas e inacabadas.

La música en los parlantes a punto de terminar parece interpelar, en su condición potencial, a un afuera del texto a través de la palabra “suena”, como si el efecto fuera, justamente, amplificar ese soporte a medida que se está leyendo. El verbo en presente del indicativo recorta ese aquí y ahora que podría reforzarse con una pregunta retórica que aparece en el título de otro poema que retomaremos en varias oportunidades de este capítulo: “¿Por qué hay que escuchar música de ahora?”. Se trata de un enunciado que interroga al resto de los poemas del libro y a ese “afuera del texto” que intentamos delinear. Un llamado generacional que invita a habitar el presente, al ocio —la no productividad—, a través de lo que se encuentra sonando. En “Verano que toma sol”, estos ritmos se constituyen como parte de la experiencia, que se presenta bajo otra enumeración veloz: “[...] poesía, bicicleta, jpg, new rave, ducha de agua fría, fútbol de verano, cerveza, terraza, fruity loops, sin remera, música electrónica re fuerte, foto digital de acá, foto digital de aquello otro” (2017: 55). La música no parece distinguirse, o más bien, se muestra equivalente al resto de los objetos cuya identidad va de lo más abstracto, como un formato de archivo de imagen “jpg”, a elementos del orden cotidiano “ducha de agua fría” “fútbol” “terraza” “foto digital de acá”. Son términos desprovistos casi de complementos que intentan economizar acciones, condensan una serie de sucesos a partir de imágenes mínimas; como si se buscara apretar el sentido de forma minimalista: “sin remera” “fruity loops”.

Sin embargo, más adelante en el mismo poema aclara: “la primera música electrónica, ninguna explicación que explique todo onda mil cosas sin entender mucho mejor para mí, si fuese por mí onda re tranca no entiendo nada no es que me interese” (55). En un comienzo, la música parece mimetizarse con otras actividades (se trataría de una más dentro de la vida acelerada y sus posibilidades contemporáneas), aunque inmediatamente después, cambia la perspectiva desde la cual es abordada. La “música electrónica re fuerte” se transforma en un objeto de reflexión en sí mismo, porque genera también “ninguna explicación” y “mil cosas sin entender”. De manera contraria a lo que se dice, su intervención en el contexto del poema resulta suficiente desde un punto de vista argumentativo para homologar una serie de eventos bajo el concepto del “verano”. En el sentido de que cada término se dinamiza en torno a la idea de un tipo de ritmo.

De este modo, la música tiene como función enhebrar componentes exigüos, a partir de señalar el tiempo y espacio en el cual se encuentra sonando. Por eso los poemas de Blatt se

figuran, justamente, como objetos que se recortan en aquello que suena. Son fragmentos restituidos por la escucha, arrojados por el habla o la escritura signados por el momento en el que se desencadenan. En “*Estoy distraído y frente a la computadora*” se ratifica con una doble afirmación la reproducción de un disco: “sí que suena música, sí” (16). Mientras en “El pibe de oro” se describe una escena quieta, casi costumbrista en un jardín, conformada por migas de pan, una pava, una botella de cerveza, zapatillas llenas de arena, en la que: “[...] suena una canción que le quedan dos minutos” (38). En Blatt, la “música de ahora” no es el fondo de una escena o la referencia estática a un Dj o una canción, sino que es la materia misma con la cual se construyen los acontecimientos.

Esta música “de ahora” posee una función envolvente que se multiplica en distintas posiciones. Puede ser algo que haga oír en “*Voy a contar una anécdota*”: “alguno que pase música” (14). Pero también ser ese lugar al que hay asistir: “para conseguir pases gratis a eventos/ de moda o de música” (14). Incluso ser un objeto minúsculo en formato de archivo digital que se descarga desde una computadora: “voy a bajarme música de Internet” (14). Se trata de una materia abstracta que funciona en varias direcciones. Es envolvente porque la música suena desde todos los ángulos posibles y a través de distintos tipos de dispositivos. Pero también, se configura como un significante semivacío que contiene, en su interior, otros sentidos a desentrañar. Puede señalar tanto un estado anímico: “Parece el ánimo de la música” (251); como habilitar una reflexión crítica que sustancia, manifiesta, este carácter programático que estamos describiendo en otro poema que, casualmente, se llama “Ahora”: “que un pueblo desprovisto de oído musical/ ha encontrado al fin el instrumento que se toca solo,” (269). Este verso, por ejemplo, se percibe aislado dentro de un poema que se genera a partir del circunstancial “ahora” que habilita distintos complementos cuyas diferencias ostensibles llegan al absurdo: “(...) que otra vez pusiste la canción esa del sonido que te deja/ medio triste/ que preferís la luz del otoño a la luz del verano, / que ganaste la subasta de MercadoLibre” (257).

“Un pueblo desprovisto de oído musical”, en este marco de infinitud programada,¹⁰⁶ se configura como un tipo de enunciado enigmático que no posee un desarrollo en el contexto del poema. El texto pareciera constituirse de retazos –citas de libros, subtítulos de películas, letras de canciones, frases de amigos– que terminan por conformar un bloque textual desconectado pero unido por el corte de verso y la simultaneidad que la lectura lineal genera como efecto, un

¹⁰⁶ Mariano Blatt aclara que estos poemas del final del libro van a ser escritos durante toda su vida (Entrevista personal, 1 de diciembre de 2021).

motor de búsqueda en Internet que despliega cientos de resultados a partir de un mismo sintagma.

De este modo, la música, y fundamentalmente la electrónica –aunque también aparezcan en menor medida la cumbia y el punk– funcionan como una entidad omnipresente cuya función es amalgamar los materiales poéticos con un afuera, porque se encuentran sonando en un presente sincrónico y permanente. No es casual que la etimología de la palabra “sincronía”, que proviene del griego antiguo, contenga el prefijo “syn” (con, junto, a la vez) y “kronos” (tiempo), ya que es posible, a través de la música “de ahora”, condensar una serie de sucesos y hacer que confluyan en un mismo tiempo y espacio. Las proposiciones del silogismo, que se desplegarán después de la pregunta “¿Por qué hay que escuchar música de ahora”, advierten en esta conjunción: “Hay que escuchar música de ahora porque la música está/ hecha para resolver problemas. Así, la música de ahora resuelve/ los problemas de ahora. / De modo que quien no escuche música de ahora, quedará/ con muchos problemas sin resolver” (135). Esta formulación lógica, que adquiere la estructura de una hipótesis, se presenta como un objeto que mira, retrospectivamente, la insistencia por lo que está sonando en ese presente.

El milenio se constituyó como una escena global conectada a través de Internet, que planteó, de modo irreversible, una convivencia con los dispositivos digitales y su desarrollo tecnológico a través del tiempo. La música electrónica¹⁰⁷ –y sus subgéneros derivados del *house* y el *techno*–, estetizan ese paisaje maquinal e hiperconectado que no puede apagarse. Esta establece enlaces, conexiones entre las voces del texto que construyen esa misma experiencia, la cual pareciera proyectarse también hacia el cruce no buscado, en “Mar del Plata”: “aguante la interferencia electrónica” (93), y en una espiritualidad fomentada por el ritmo del baile en “Diego Bonnefoi”: “[...] a lo mejor algún día/ Diego Bonnefoi vuelva en formato de música electrónica” (120). La electrónica, en este sentido, como señala Simon Reynolds en *Después del rock*, destrona a la vista dentro de la jerarquía de los sentidos: “La percepción retiniana es eclipsada por lo audio-táctil, un continuum vibrante en el que el sonido está tan amplificado que se torna visceral (2010: 184-185)”.

Si bien esta materia vibrante se encuentra delimitada por el presente “de ahora”, la música en Blatt no podría pensarse solamente desde un aspecto literal o meramente temático (aunque aparezca, como acabamos de describir, asociada a cualquier objeto). Porque se instala,

¹⁰⁷ La música electrónica, para Blanquez (2018), anticipó el paradigma digital. En este sentido, plantea que en pleno siglo XXI, lo «electrónico» está en todas partes (...) Casi toda la composición y las grabaciones de hoy son electrónicas. Es decir, ninguna música podría escapar a la tecnología (2018: s/n).

justamente, en la vitalidad, como si la escritura se configurara en alabanza a una deidad o una musa: “[...] invoco a los creadores de la música house” (264) ¿A qué responde esta invocación? Nos interesa proponer que la presencia de lo musical es una propiedad variable que abre esta dimensión en los poemas. Y ésta no se reduce a géneros musicales, sino a cualquier ordenamiento de sonidos audibles (fonéticos y no fonéticos) que se asocian a un acontecimiento: una nueva sintaxis auditiva. Cuando esta escucha articula unidades sonoras discretas que conforman una frase en “Todo piola”: “pfff/ pfff q? / hace cuanto no me ganás? / hace cuanto no me ganás vos, gil/ puto/ feo/ débil” (115).

A la manera de un músico electrónico en su laboratorio de sonido, Blatt compone sus textos a través de combinaciones y relaciones auditivas entre distintos elementos: onomatopeyas, interjecciones, fragmentos de palabras, abreviaturas y erratas. Estos elementos se encuentran mediados por una escucha rítmica y amplificada que estructura un tipo de sintaxis que parece escuchar la ciudad y, al mismo tiempo, escucharnos a nosotros, sus habitantes. Componentes que le dan forma a la frase, ajustándola y concatenándola, a través de cortes de verso o dentro de la misma caja de prosa. En algunos poemas, esas conversaciones emergen en el momento en el que: “[...] bajás el volumen de la música cuando escuchás a alguien en el palier” (257). Sin embargo, voces y música se vuelven, por momentos, indistinguibles porque la conversación, en realidad, se asemeja y “Parece la música del idioma,” (246):

Gran parte de la música electrónica no “se toca” en el sentido tradicional en el que se tocan los instrumentos, sino que *se ensambla* con computadoras. Los riffs se “escriben” de a una nota por vez en un secuenciador (a veces configurando patrones que no podrían ser ejecutados por manos humanas). Con el aún más complejo software de “tecnología de estudio virtual”, se puede “dibujar” la música en la pantalla de la computadora como una onda representada gráficamente; el material sonoro puede ser editado y recombinado infinitamente, puesto en diversas capas y sujeto a todo tipo de tratamientos y efectos (Reynolds 2015: 178. El subrayado es mío).

Esta idea de ensamble musical puede pensarse en el texto “Tranquilo, no vas a poder describir en ese momento este momento” en el que alguien observa cómo le suena el celular a un skater: “Algo me puso contento/ iba a escuchar cómo hablaba”. Y algo más adelante continúa indagando: “Se llevó el aparatito al oído, / sí, / y vi que hablaba, / sí, / aunque suave, inaudible” (140). Porque el placer por la escucha, en los poemas, no se encuentra limitado a lo musical; sino que es posible hallarlo, incluso, en la textura y el volumen de una voz en la calle y la correspondencia de ese sonido con el cuerpo que la emite: “a ese skater flaco y tranquilo” (140). En la composición de música electrónica, cada elemento lingüístico proporciona una textura y su cualidad rítmica dentro de un contexto vibrante: “Las unidades melódicas son simples, pequeñas frases o riffs que funcionan como engranajes que se entrelazan para formar el *groove*”

(Reynolds 2015: 179, el subrayado es mío). Algo así como transformar las voces en música y la música en voces en un código dialógico, conversatorio: “Yo me bajo acá, / amigo, /esa es mi casa. / ¿Vos seguís?” (141) y “Traaaanquilo, Mariano/ no vas a poder describir este momento” (141). Hay un intento por aprehender un contexto sonoro, la realización de una grabación de campo mediante la escritura. Sin embargo, esta consecución lineal posterior no permite una captura directa, documental y en esa reelaboración de lo escuchado aparece la poesía como posibilidad.

Se trata de una escucha que se enuncia dentro de su propia imposibilidad audible. Describir lo que se está escuchando no permite, en principio, escuchar nada preciso, sino que su aparición implica un acto imaginativo dentro de la variación genérica e impersonal de la “música electrónica” como campo esteorofónico que releva efectos y zumbidos. Es un tipo de espacio sonoro que trasciende fronteras geográficas y que, como señala Reynolds, adquiere la forma de un tribalismo moderno: “[...] personas de diferentes formaciones y localizaciones se reúnen para experimentar la misma vibración tribal” (195). No es casual que los poemas de Blatt estén habitados por sujetos urbanos —skaters, Djs, hinchas y jugadores de clubs de fútbol— que se encuentran en contextos que están a la escucha; es decir, los reconocemos, principalmente, por cómo los vemos hablar y como aclara Szendy “[...] y *oír escuchar*” (125-126).

Desde sus orígenes, la música electrónica ha generado un culto a su propio equipamiento, como las cajas de ritmos y los primeros sintetizadores. Al punto de que los sujetos que “tocan” estos instrumentos, a diferencia del rock y el pop que veneran la personalidad y la voz como fetiche melódico, virtuoso, se despersonalizan en su instrumentación. De modo que la relevancia está puesta en los artefactos y su sincronismo mecánico. Si bien “techno” se traduce como “música hecha con máquinas”, no es, como señala Simon Reynolds en *Después del rock*: “[...] la única que está obsesionada con la tecnología” (2010: 176). Ya que las máquinas y la digitalización han atravesado, en las últimas décadas, los procesos de grabación y composición de todos los géneros musicales.

En este sentido, si bien en la poesía de Blatt no hay una vindicación de lo maquinal —sino más bien una adaptación a la vida contemporánea a través de dispositivos de escucha o incluso de Internet—, sí es posible pensar que la “música de ahora”, hecha y reproducida fundamentalmente mediante máquinas, permea esta escritura. Entonces, quizás sea atinado preguntarnos qué tipo de aspectos o lógicas maquinales aparecen en los poemas. En “¿Cómo se escribe “un poesía?””, así con la elipsis de la “a” del artículo, la música electrónica y el baile funcionan como materiales que ofician de contexto e hilo conductor del diálogo entre dos

jóvenes: “¡y magia! Quiero cruzar una tosquita en el barrio la apúas y q el jean te lo abría re bien después escuchamos música electrónica ja en el auto de papá cebamos mate pero en vez de yerba usamos flores (...)” (2017, 69).

El lenguaje entre ambos sujetos se encuentra anclado en la discoteca como espacio perceptivo que, a su vez, genera una serie de derivas urbanas alteradas. Aparecen cuerpos y lugares que suenan, aunque, en este caso, la misma materia con la que el poema está construido adquiere una “vibración” a través de sus componentes. Podemos observar la repetición de las onomatopeyas “ja” “ja”, la abreviatura “q” propia del lenguaje del chat, las erratas que conducen a cierta espontaneidad junto con una falta de concordancia “un poesía” “barrio la apúas” que desarticula el sentido cabal de los términos en el modo de pronunciar un barrio. Al mismo tiempo, el interrogante del título “¿Cómo se escribe un poesía?” que pareciera anunciar una *ars poetica* o ciertas indicaciones prescriptivas se ve eclipsado rápidamente por la palabra “y magia!”.

Este sintagma indica que escribir un poema no requiere método ni técnica alguna; sino que es el resultado de un acto fantástico, una aparición incomprensible generada por la música, que resulta demasiado fácil pero inasible para ser pensada. Además, decididamente, tampoco se están exhibiendo cuáles son los procedimientos para escribir un texto de esas características. Aunque se hace ostensible que “magia”, “flores” y el acto de escuchar “música electrónica (...) en el auto de papá” se instalan como núcleos productores de sentido que articulan la posibilidad de escribir ese poema, hacerlo tangible. Incluso, hacia el final del texto, el diálogo propone como alternativa articular el poema en otro soporte porque: “[... si escribimos un libro de patinetas le hacemos rampa para/ q el pibito haga pruebas” (69). De manera que un libro, a diferencia del texto, solo puede adquirir utilidad a partir de un uso alternativo práctico que también es lúdico, deportivo: “le hacemos rampa”.

Entonces, nuevamente, el poema es eso que sucede y que se dice mientras suena la música electrónica. Ese recorte temporal en el que los diálogos se configuran a partir del resultado de una escucha que tracciona, de manera rítmica, sus alternancias y términos. Como si tuviéramos, en tanto lectores, un acceso a experimentar de qué manera se está escuchando en los textos. Los efectos que la música, pero también un diálogo producen en los cuerpos y en el habla: la distracción, el equívoco, la fluctuación y la intermitencia. Como la conversación extensa de “Todo piola” que se configura entre la violencia, la amistad y el erotismo gay: maso/ dale, puto/ maso/ ja/ ja/ q mirás? a vos, vos? a vos/ ja/ ja/ che/ q? / nada/ bue/ no, en serio, che/ q? / todo bue bue q? bue-nosaires” (110-111). El corte de verso marca esa alternancia desde la que puede figurarse, incluso, una distribución de las voces en distintos canales de un campo

estéreo, produciendo un efecto panorámico. Porque, como propone Peter Szendy en *Escucha. Historia de un oído melómano* (2006): “Una escucha no es, ciertamente, *lectura*” (130, el subrayado es mío).

Szendy piensa, justamente ahí, en la figura del arreglista, que es un oyente que firma y escribe *su* escucha, para reconstruir la posibilidad de una historia de la escucha *en música* (128). Si bien la posibilidad de escuchar, como anticipamos, difiere de la de leer, sería pertinente preguntarnos si los poemas de Blatt, tal como hacen los arreglistas, no se constituirían como la historia de una escucha urbana –de la electrónica, pero también de la música que se encuentra dentro de una interacción y de los sujetos que participan de ella–. Al mismo tiempo que enfatiza la recepción de esa escucha en los cuerpos. El poeta Dj, a diferencia de un arreglista, es el oyente de una cultura sonora contemporánea, que ejecuta, nos describe e intenta recomponer, a través de ciertos artificios, esos acontecimientos del presente. No de manera inocua o superficial sino a través de su potencia cultural y política ¿Qué significados porta la cultura *dance* electrónica en el Buenos Aires de esa primera década de los 2000? ¿Qué sujetos forjaron y forman parte de ese universo? ¿Cuál es su literatura?

En “Estrellitas” que junto con la palabra “magia” del poema que le antecede colabora al clima de irrealidad de esta serie que pertenece al año 2008, se interpela a un otro a través de un vocativo tácito: “ey cucha esta” (sic). Inmediatamente nos preguntamos ¿A quién se está refiriendo? ¿Quién debería estar escuchando “esta”? ¿Los lectores o los oyentes? Para continuar sin pausa: “me compré el ‘sarpadit’ para play 2” (70). La condición textual del poema cede para abrir, nuevamente, una dimensión sonora de la escucha, como si la escritura pudiera trascender su soporte de origen para sonar fuera del texto. Al mismo tiempo, la play 2 inserta la experiencia de un juego dinámico, al estilo de *Second life*, en un relato agitado sin signos de puntuación:

Trata de q sos dj vivís en las afueras te mandan un auto a la noche para llevarte al boliche
pero me hago el gil paso parte de enfermo el sábado no toco me despierto el domingo
temprano y tomo mate en la terraza ja pésimo dj bailaste re bien (2017, 70).

Esta escucha que se instala desde el comienzo a través de la interjección “ey” que invoca, llama, construye un ritmo de conversación vertiginoso, sin respiración, que se flexiona sobre sí mismo para dar paso a una ficción de ser Dj en las noches (poeta durante el día): “te mandan un auto para llevarte [al boliche] pero me hago el gil”. Sin embargo, a pesar del marco de ficcionalidad que posee la anécdota, la figura de Dj reaparece estableciendo un posible diálogo con el título del poema anterior: ¿Cómo se escribe “un poesía”? ¿En un boliche? ¿Bailando al ritmo de la música? Si un Dj mezcla en su bandeja, una serie de géneros musicales, sonidos industriales y

urbanos para componer un set ¿no estaríamos frente a una composición poética cuya mezcla y la combinatoria se asimila, de algún modo, a esa práctica musical?

Un coro de voces que habita dos planos, el del texto –lo que allí acontece y desde donde estos sujetos del poema interpelan ser escuchados hacia un afuera–; y finalmente, una dimensión exterior que los amplifica y hace sonar. Esta última es la que, en definitiva, justifica la escucha rítmica y la sintaxis auditiva que se inscriben en los textos y que describimos al comienzo de este apartado. Nos estamos refiriendo a las puestas en voz de estos poemas, que acontecen en otro espacio externo a esos textos y que hasta el momento no hemos abordado. Cada uno de los textos se proyecta hacia una salida que es, necesariamente, sonora y que contempla también a una serie de oyentes. Allí podríamos ubicar la voz del propio Blatt, pero también las voces de quienes hacen versiones de sus poemas, las de lxs lectorxs que leen en voz alta y por qué no, las de quienes escuchan. Los textos migran, entonces, desde esas voces recortadas por la escena musical hacia una resonancia exterior que les otorga identidad a través de un aparato fonador. Es un engranaje que, por supuesto, depende de quiénes están escuchando y de dónde se encuentran. Si en la puesta en voz hacen su aparición la intensidad del acento, la entonación y el timbre como fenómenos físicos ¿Qué alteran, tachan o reafirman en los poemas de Mariano Blatt?

2.1. Quiero hacer sonar una frase: del texto a la puesta en voz

En “Historia electrónica” (2002), Simon Reynolds describe una escena de escucha que nos interesa recuperar. Un disco de *house* o *2-step* suena débil en una casa: “el beat monótono y adormecedor” (2015: 193). Sin embargo, si se escucha esa misma canción en un sistema de sonido grande, en una discoteca: “[...] el implacable bombardeo del Groove se vuelve fundamental. Amplificado masivamente, el bombo se torna ancho, un envolvente pulso ambiental, uno se siente como si estuviera realmente dentro del beat” (193). Para completar esta experiencia musical se necesita cierto tipo de amplificación que cuantifique estos efectos inscriptos en la composición, que se producen a través de equipos instalados en espacios con ciertas características (aquí intervendrían factores como la calidad del sonido, la acústica y la reverberación de las paredes).

Cuando estas condiciones son óptimas, la música electrónica se transforma en una materia vibrante que se escucha, no solo mediante los oídos, sino a partir del cuerpo. Esta particularidad corpórea es la que induce, principalmente, al movimiento y al baile. Algo similar sucede cuando, finalmente, nos trasladamos de la lectura de los poemas a la escucha de las puestas en voz de Mariano Blatt. La voz expande y proyecta cada sonido que el texto codifica

—procedimientos que describíamos como la sintaxis auditiva o la escucha rítmica— dentro de un espacio. Pero la escena de la poesía contemporánea no funciona de la misma manera que la electrónica *dance*. La poesía no precisa de una acústica específica ni de equipos sofisticados para producirse. Incluso, podría no necesitar amplificación alguna. Tampoco se encuentra atravesada por la voluntad comercial o mercantilista de un evento festivo. Aunque, como intentamos señalar en esta tesis, la escena que nos interesa presenta una ritualización similar —aunque claramente distinta— a la de la música, es posible pensar que las puestas en voz de Blatt hacen audibles sentidos que no resultan completamente visibles en el soporte escrito del texto.

Sin embargo, como sucede en el ámbito doméstico en el que suena un disco de música electrónica, sí hemos podido identificar una serie procedimientos vibrantes que disparan hacia ese afuera. Como si no se pudiesen apresar en el papel, el poema se configura como un estatuto intermedio en el que se inscribe un deseo por sonar. El primer enunciado de un poema en prosa establece: “Quiero hacer sonar una frase que haga pensar en que algo importante fue revelado” (181). Pero, ¿dónde “hacer sonar una frase”? Si en ellos podemos advertir la constitución de una identidad joven a través de una cultura sonora compartida; bien podríamos pensar que se trata de un escenario al ras del suelo, sin camarín¹⁰⁸, conformado por potenciales amigxs, un universo afectivo. Es un tipo de espacio distinto a los trabajados en el primer capítulo. En este, en particular, la poesía funciona como un llamado generacional sin articulación como en “Aquella vez”: “y lo vi por la vereda de enfrente/ a mi amigo Silva. / Entonces, para llamarlo. / le silbé:/ “fiiiu.... fii fii fiiuu/ Silva!” (233)

La idea de sonar, entonces, se encuentra asociada a la noción de relevancia de lo dicho. Y ese acto de decir siempre involucra a los demás, en un juego humorístico entre palabras casi homógrafas “Silva” y “Silbé”; que manifiesta la necesidad de establecer una interacción con otros. El sonido en Blatt se articula con ese entramado social desde su potencia política, en el sentido de que esas palabras perderían su poder de “revelación” si no son escuchadas. Nuevamente, como sucede en “La música de ahora”, el poema gira en torno a su propia propuesta lógica, que establece ejemplos que se asemejan a la cita literaria “*En busca del tiempo perdido*” y otros del orden cotidiano “Otro día perdido en la conquista del tiempo” y “pasé por la calle Oro (..)” (181). Para inmediatamente contradecir la iniciativa de hacer sonar

¹⁰⁸ Nos referimos a una expresión utilizada por el propio Blatt, en una entrevista que incorporamos en el apéndice de esta tesis, en la cual describe, específicamente, las puestas en voz: “y hay una cosa también, la experiencia de lectura en vivo, que no la tiene nadie. Ni los performers, ni los músicos ni los actores y que habla bien de los poetas. Que los poetas no tenemos camarín” (Entrevista personal, 1 de diciembre de 2021).

esas frases: “Pero no hago lo que quiero sino apenas lo que puedo” (181). Como si la escritura condensara un acercamiento al sonido —a partir de una posibilidad de registro, incluso de cierta representación gráfica del silbido en “fiiiu.... fii fii fiiuuu”— y al mismo tiempo una imposibilidad intrínseca en relación al tipo de soporte donde se inscribe para constituirse.

En las puestas en voz que analizaremos a continuación, se hace ostensible la voluntad de “hacer sonar”, como si por fin, los poemas pudieran probarse para ser escuchados o bailados por esos otros que se prefiguran, bajo la apariencia de personajes y amigos, en los textos. Los escenarios son varios: un centro cultural queer, el estudio de grabación de un Dj, un teatro junto a bailarines contemporáneos. Todos estos formatos, tan disímiles entre sí, intervienen en esas lecturas, otorgándoles nuevas cuotas de significación que intentaremos repensar en el marco de la lectura en vivo de esos textos. Al mismo tiempo, la escucha de los poemas ha generado distintas respuestas y reversiones. Esto puede pensarse desde el contagio que produce la cultura musical, en la que el *cover* es un remake y un sistema de interpretación de los objetos a través del tiempo. Sin embargo, nos interesa pensar que, en verdad, expresa una capacidad social de la poesía, ya que estas apropiaciones y sus derivas —cambios de registro, tonalidad, incluso género— revelan, hasta qué punto la distribución de la palabra poética es objeto de una disputa política y cultural. Analizar estos registros audiovisuales y sonoros nos permitirá preguntarnos si estos objetos funcionan como una forma final para estos poemas o solo una de las posibles alternativas en la que los textos van al encuentro de otras prácticas. A la vez que intentaremos considerar si estos formatos se configuran como espacios estereofónicos para la poesía, canales de escucha y circulación que se encuentran en funcionamiento en la actualidad.

En mayo del año 2011, Blatt lee “Todo piola”¹⁰⁹ en el centro cultural LGBTTIQ+ Casa Brandon¹¹⁰, en la ciudad de Buenos Aires. La lectura formó parte de un ciclo llamado “Brandon lee, lecturas en el Living: chicas y muchachos”.¹¹¹ En esa oportunidad también participaron los poetas Facundo Soto, Marina Gersberg, Gael Policano Rossi y Elba Serafini. El registro, filmado y compartido por el mismo Soto en su canal de YouTube, permite recomponer algunas cuestiones de importancia. En principio, basta con recorrer las diferentes ediciones del evento,

¹⁰⁹ El video se titula “Mariano Blatt” y se encuentra disponible en https://www.youtube.com/watch?v=9Vb07diB7P4&ab_channel=FacundoR.Soto

¹¹⁰ Casa Brandon (2000-actualidad) se define en su página como una Asociación Civil y Cultural que toma al arte y sus manifestaciones como fundamento de su lucha activista, militante, social, artística y amorosa. Su sede funciona en Luis María Drago 236, barrio de Villa Crespo, Buenos Aires. El objetivo es: “[...] cambiar el cotidiano del colectivo LGBTTIQ+. Un cotidiano áspero, acostumbrado a saber solo cuando pregunta, medio under, lleno de estereotipos, con ese aire de prohibido que —visto en retrospectiva— se parece muy poco a lo que un colectivo de minorías preñado de otras minorías (sic) necesita para deconstruirse y construirse de otro modo” (<https://brandon.org.ar/somos/>).

¹¹¹ El ciclo era organizado por Soledad Fernández Moujan.

en la red social Facebook, junto a otros que se desarrollaban en ese mismo espacio (fiestas, presentaciones de libros, entre otros), para armar una escena poética joven de las primeras décadas de los 2000, conformada por una serie de poetas, escritores, artistas visuales y editoriales emergentes. Al mismo tiempo, comienza a advertirse la compulsión por el registro y la publicación que describíamos al comienzo de este capítulo. A partir de la utilización de celulares y cámaras digitales se enfatiza y exhibe esa condición como parte del fenómeno: grabar, reproducir y compartir. Es posible conjeturar que el acceso inmediato a ese video permitiera llegar antes al conocimiento de una voz que al texto escrito. Lo que, lógicamente, ocasiona que nos preguntemos por el estatuto audiovisual, y más que nada, sonoro de este poema.

En 2011, mismo año de esta lectura en Casa Brandon, “Todo piola” había sido publicado junto a “Papelitos de locura”, en la Editorial Belleza y Felicidad bajo el título *Nada a cambio*. Se trataba del característico fanzine constituido por fotocopias dobladas, cuya portada muestra el escudo del club Vélez Sarsfield y el despliegue heterogéneo de autores que conforman el catálogo en la contratapa. Podrían establecerse una serie de vínculos estéticos entre el escudo y los sujetos que desfilan en esos poemas, vestidos con shorts y camisetas de fútbol, así como la conversación amistosa que se mezcla con una ambigüedad homoerótica de los cuerpos de deportistas idealizados. El registro dura 8:33 minutos, ya que Blatt lee ese único poema. Mientras Soto se prepara para registrar la lectura, se puede oír, como si se tratara de una voz en off, a una de las personas del público que pregunta: “¿Esto lo vas a subir a Facebook?”.

La cámara, que intenta seguir el recorrido de Blatt desde el sector del público hasta la plataforma que funciona como escena intimista en medio de la oscuridad de la sala, se muestra temblorosa, por momentos registra el piso, susurros en la espera a que el poema suene. Hay un componente teatral en esa construcción escenográfica –un sillón, una mesa, el velador que aporta una luz tenue y cálida, un adorno de cerámica–.¹¹² Se trata de un espacio apto para la escucha de una confesión, un secreto. Blatt ordena las hojas en el escritorio, viste un buzo que tiene la imagen de una gorra, recorre al público tímidamente con la mirada y pregunta: “¿Todo piola?”.

Se trata de un momento de conjunción, en el que la sintaxis auditiva, que advertíamos en la dimensión textual, obtiene su correlato tonal con un destinatario en presencia. De este modo, la conversación entre los dos amigos en el poema, también alude e interpela a un tercer

¹¹² Resulta frecuente que la poesía en vivo tenga escenarios que intentan recrear el espacio privado.

interlocutor que, invisibilizado en el papel, se materializa en esa puesta en voz: “todo piola, vos? / piola también, q hacías? /nada, acá, también, tranca/ piola”. El adverbio “acá” posibilita que el poema ingrese en esa escena casera de “living”. La escucha interpreta la locación de manera compartida: “acá” ya no es la esquina en la que esos amigos se encuentran, sino que se transforma en el lugar donde el poema está siendo ejecutado. La lectura en vivo reactualiza la pregunta arrojada al público: “te prendes?”. Hay una invitación que logra captar el interés participativo en esa situación comunicativa exterior al texto.

De este modo, la puesta en voz elabora una forma física (sonora) a partir de una idea que reside en la escritura. La complicidad con el público se instala desde la primera pregunta y su respuesta automática, que se abre en distintas acepciones del “estar piola”. Por un lado, acarrea el significado de compartir un encuentro agradable y simpático. Pero también alude a un objeto, una cuerda muy fina. No es casual que los versos sean también delgados, breves, y que su corte fluya de un modo maquínico, más asociado a la comunicación alternada a través de un aparato electrónico, en la que disminuye cierta superposición o encabalgamiento entre los interlocutores. La voz metálica de Blatt acompaña esta característica “electrónica”, ya que no expresa tonos emocionales –que en poesía podrían traducirse en variaciones melódicas–. “Todo piola” funciona como muletilla, opción económica, que condensa posibles sentidos “no dichos” o descartados por ser demasiado evidentes. El erotismo entre esos cuerpos deportivos se encuentra velado en el juego de una alternancia seductora de la repetición¹¹³ en donde dos personas están a gusto, disfrutando la voz del otro: “ja/ ja/ nos cambiamos las gorras? / dale/ tomá/ tomá” y “por q? / a ver, depende de quién/ depende de quién qué/ depende de quién te gusta”.

Se trata de un vaivén conversatorio que se interconecta a través de partículas que, en su reiteración sonora, y con el agregado de estructuras complementarias, arrastran nuevos significados vinculados a su estatuto fónico: “ja sos un gil/ soy el gauchito gil”. Esta reelaboración inventiva de un término, como si se tratara de un predictivo, es uno de los

¹¹³ Matías Moscardi, en un ensayo sobre la poesía de Blatt llamado “La dicción contemporánea. Diez notas sobre la poética de Mariano Blatt” vincula estas repeticiones al efecto que produce un disco rayado. Para Moscardi, el soporte del libro y la poesía (puede pensarse en la puesta en voz) son los extremos de una instalación poética. Una escucha apuntalada, apenas un señalamiento deíctico mínimo con el dedo índice del lenguaje, un circuito abierto que conecta una persona con otra por medio de la voz, y que no parece tener comienzo ni fin porque se despliega en un continuo temporal. Advierte que en el uso de las onomatopeyas –sonidos que vuelven de manera insistente y característica en toda la poesía de Blatt– constituye la marca y materia *de un ritmo*, como, por ejemplo, en el poema “Todo piola”: «Pan», «pum», «re», «tan», «ja», «vos», «che», «q», «bue». Las palabras estarían, efectivamente, trabajadas –obradas– como onomatopeyas, es decir, la poesía de Blatt no reproduciría, entonces, ninguna oralidad, ninguna jerga urbana, ningún *slang*: Su voz poética se constituye en el uso rítmico de esas palabras–.

procedimientos a los que se asocia la repetición que maximiza su efecto en la lectura del poema en voz alta. No es sino a través de la voz, que se vuelve ostensible en su cualidad puramente fónica, vibrante, su intención humorística y cómplice con esos oyentes invitados a participar. Despliega una serie de efectos generando un tipo de improvisación calculada.

La repetición insistente de ciertos términos en la puesta en voz de “Todo piola” posee, al menos, dos funciones específicas. La primera, que acabamos de describir, tiene una finalidad generativa, ya que la coincidencia fónica entre dos términos puede desplegar infinitas estructuras asociadas que reciclan esa aparición original. La segunda, se produce en función a su posibilidad rítmica, percutiva. Por ejemplo, la repetición de “piola” y específicamente del sonido “p” oclusivo y bilabial se asemeja rítmicamente al efecto de una batería que ritma el resto de los versos. Mientras que las onomatopeyas “ja”, que contagian risa en el público, se asimilan a un platillo hi-hat; incluso, resuenan a los sonidos digitales que emiten ciertos personajes de videojuegos, como Wonderboy o Mortal Kombat, cuando estos disparan algún tipo de elemento contundente contra otros: “uh no te entra ja/ ja bue, vos también tenés esa cabecita”; “no nacía/ja/ ja”; maso/ ja/ ja”; “se te puso la piel de pollito ja/ ja”.

Sin embargo, este registro poco expresivo en la voz contrasta, justamente, con la construcción emparchada, deslizada a medias, de esa historia minada de dobles sentidos —un erotismo de la lengua y del sexo—. Se trata de un diálogo, en el que la agresión en términos amistosos y juguetones, funciona como posibilidad de confesión erótica y amorosa. La escucha de esa repetición enfatiza, a diferencia de su lectura, algunas secciones por sobre otras de acuerdo a ese contexto particular de producción. El registro de esta puesta en voz de “Todo piola” abre la pregunta de cómo comenzar a pensar una voz que asimila, de manera estética, variaciones que provienen de procedimientos digitales. El efecto es el de un procesamiento analógico de sonidos acústicos “naturales” como la voz humana, la batería o incluso el audio de un videojuego.

Deleuze señala en *Diferencia y repetición* (2002) que la instantaneidad de lo repetitivo amenaza cierta idea de variación, lo particular de la memoria y la idealización de la reminiscencia, ya que se niega a ser identificada y explicada. En Blatt establece, por momentos, similitudes con cierto tartamudeo no humano, un error en la máquina, generado por un software que inicia posibilidades creativas a través de la reiteración de una misma palabra: “No es agregar una segunda y una tercera vez a la primera, sino elevar [una estructura] a la “enésima” potencia” (21-22). Por eso, Deleuze la vincula a la intensificación, pero también a la trasgresión y a la libertad, ya que la repetición pertenece al humor y a la ironía: “[...] manifiesta siempre

una singularidad contra los particulares sometidos a la ley, un universal contra las generalidades que hacen ley” (27).

Cada corte de verso anuncia un cambio de interlocutor que, por momentos, se confunden entre sí, como una persona hablando consigo misma. Tal como sucede en un chat, el diálogo alterna el término “piola” como modo de mantener activo el canal comunicativo a través del ritmo conversatorio: “todo piola? / todo piola, vos? / piola también, q hacías? / nada, acá, tranca, vos? / piola, acá también, tranca/ piola” (105). Este *ensamble* opera sobre componentes mínimos y, en su recursividad, comienza a adquirir una presencia estructural que permite preguntarnos ¿De qué modo esa sintaxis auditiva, plástica y material puede mezclarse y reciclarse?

2.2. “Diego Bonnefoi” como zona de actividad poética: música electrónica, danza y puesta en voz

El 17 de junio de 2010, en la ciudad de Bariloche, un cabo de la policía de Río Negro mató de un balazo en la nuca a Diego Bonefoi. Tenía apenas 15 años. Inmediatamente, se produjo una poblada alrededor de la comisaría 28 que fue reprimida violentamente. En esa circunstancia, las fuerzas de seguridad asesinan a otros dos jóvenes del barrio del Alto que habían ido a manifestarse: Nicolás Carrasco y Sergio Cárdenas. Ese mismo año, Mariano Blatt escribe un poema titulado “Diego Bonnefoi”¹¹⁴ que comienza, en tiempo pretérito, con ese episodio policial: “mataron a un pibe por la espalda en Bariloche/ mataron a un pibe por la espalda en Bariloche/ mataron a un pibe por la espalda en Bariloche/ que se llamaba Diego Bonnefoi/ que se llamaba Diego Bonnefoi/ que se llamaba Diego Bonnefoi” (2015: 120).

Por un lado, desde un punto de vista gráfico, las repeticiones de los versos del poema, en este caso concreto, poseen un impacto visual geométrico (piénsese también en la delgadez de los versos en “Todo piola”). Se trata de una trama, a través de la letra, que se asimila a una estructura. Esto provoca que las líneas y los espacios coincidan, formándose así una serie de bloques homogéneos que se funden en líneas rectas y marciales. Esta distribución del poema en las páginas del libro aporta uno de los sentidos a interrogar, desde este punto de vista formal, en función de las repeticiones que guardan una simetría entre sí. Ese primer verso “mataron a un pibe por la espalda en Bariloche” enunciado tres veces sobre el papel, puede indicar que mataron a más de uno (asesinaron a tres “pibes” ese mismo día). Aunque el artículo indefinido

¹¹⁴ El poema aparece por primera vez en *Hielo locura* (Ediciones Stanton, 2011). Podrá advertirse la diferencia sutil entre el apellido “Bonefoi” y el nombre del poema “Bonnefoi”.

“un” aporta cierto aspecto de indeterminación: un pibe podría ser cualquier pibe o todos los pibes asesinados por la sistematicidad, justamente estructural, de la violencia policial que se repite como un patrón regular:

mataron a un pibe por la espalda en Bariloche
 mataron a un pibe por la espalda en Bariloche
 mataron a un pibe por la espalda en Bariloche
 que se llamaba Diego Bonnefoi
 que se llamaba Diego Bonnefoi
 que se llamaba Diego Bonnefoi
 pero la vida sigue igual
 pero la vida sigue igual
 pero la vida sigue igual
 te compraste zapatillas nuevas
 te compraste zapatillas nuevas
 te compraste zapatillas nuevas
 ese es un hecho de la realidad
 ese es un hecho de la realidad
 ese es un hecho de la realidad
 a lo mejor algún día
 a lo mejor algún día
 a lo mejor algún día
 Diego Bonnefoi vuelva en formato de música electrónica
 Diego Bonnefoi vuelva en formato de música electrónica
 Diego Bonnefoi vuelva en formato de música electrónica
 y en las pistas en sótanos de todo el mundo
 y en las pistas en sótanos de todo el mundo
 y en las pistas en sótanos de todo el mundo
 los pibes levantamos las manos
 los pibes levantamos las manos
 los pibes levantamos las manos
 los que tomaron éxtasis
 los que tomaron éxtasis
 los que tomaron éxtasis
 que levanten las manos
 que levanten las manos
 que levanten las manos
 en memoria de Diego Bonnefoi
 en memoria de Diego Bonnefoi
 en memoria de Diego Bonnefoi
 en tributo a su espalda
 en tributo a su espalda
 en tributo a su espalda
 por eso también bailamos
 por eso también bailamos
 por eso también bailamos
 y en todo el mundo hay un montón de pibes
 y en todo el mundo hay un montón de pibes
 y en todo el mundo hay un montón de pibes
 que no bailan para salir en la foto
 que no bailan para salir en la foto
 que no bailan para salir en la foto

bailan para que mañana
 bailan para que mañana
 bailan para que mañana
 a la mañana salga el sol radiante
 a la mañana salga el sol radiante
 a la mañana salga el sol radiante
 si es posible y si eso no es posible
 si es posible y si eso no es posible
 si es posible y si eso no es posible
 que no haya en este mundo
 que no haya en este mundo
 que no haya en este mundo
 que no haya en este mundo
 nunca más cosas imposibles
 nunca más cosas imposibles
 nunca más cosas imposibles
 que no haya en este mundo
 que no haya en este mundo
 que no haya en este mundo
 y que no haya en ese mundo
 y que no haya en ese mundo
 y que no haya en ese mundo
 nunca más una cordillera
 nunca más una cordillera
 nunca más una cordillera
 de los andes que solo haya
 de los andes que solo haya
 de los andes que solo haya
 hechos de la realidad
 hechos de la realidad
 hechos de la realidad
 sucedidos unos atrás de otros
 sucedidos unos atrás de otros
 sucedidos unos atrás de otros
 y la espalda de Diego Bonnefoi
 y la espalda de Diego Bonnefoi
 y la espalda de Diego Bonnefoi
 esté ahora también
 esté ahora también
 esté ahora también
 corriendo a la intemperie
 corriendo a la intemperie
 corriendo a la intemperie
 bajo este sol radiante
 bajo este sol radiante
 bajo este sol radiante
 flores en la ladera de la primavera
 flores en la ladera de la primavera
 flores en la ladera de la primavera

Adjuntamos la imagen y no el texto para poder advertir este análisis en relación a la forma.

Los tres primeros versos captan cierta inmediatez sensacionalista del lenguaje de los medios masivos de comunicación. No olvidemos que los sucesos se desarrollan a la par del momento de escritura, de modo que el texto reelabora el hecho político y social. La noticia de gatillo fácil es procesada casi en formato de titular de noticias, zócalo televisivo, que reaparece con insistencia en la pantalla, mientras se desencadenan las repercusiones del primer asesinato (reclamos de justicia, represión de las fuerzas de seguridad, nuevas muertes). Este procedimiento reiterativo¹¹⁵ manifiesta cierto automatismo minimalista – que podría emparentarse con un modelo matemático abstracto que procesa y responde de manera automática, con economía de medios y reducción de elementos descriptivos. El texto de Blatt

¹¹⁵ Esa repetición tripartita resuena a la oración del sacramento de la comunión “Yo confieso”: “Por mi culpa, por mi culpa, por mi gran culpa”.

no se encarga de explicar quién fue Bonnefoi¹¹⁶ –en el poema escrito como “Bonnefoi”– ni quién era el policía que lo asesinó. Tampoco busca establecer un pedido de justicia ni describir la pueblada que desató más asesinatos. Cuando se alude a Bonnefoi, dentro del texto, su figura se reduce, metonímicamente, a una espalda: “mataron a un pibe por la espalda” y “y la espalda de Diego Bonnefoi/ esté ahora también/ esté ahora también/ esté ahora también/ corriendo a la intemperie” (122).

Al mismo tiempo que, podría pensarse, especulativamente, que esa primera aparición del verso “mataron” informa del hecho en cuestión, su repetición la reafirmaría, como el paso necesario para intentar comprender ese patrón de sistematicidad social –aunque sea imposible por lo terrible– como un “[...] hecho de la realidad” (120); la tercera aparición, por otro lado, apuntaría a *vociferar* el crimen. Un modo de contárselo a lxs demás para que quede registrado en la memoria y: “a lo mejor algún día/ Diego Bonnefoi vuelva en formato de música electrónica” (120). La poesía se transforma en un sistema de aleatoriedad, el cambio de un componente por otro afecta al enunciado y genera nuevos sentidos en un paradigma de infinitud. Pero ¿Cómo volvería Bonnefoi en código beat y digital? ¿Será que hay un tipo de vínculo entre el *loop* de esos tres elementos y la idea de *sampling* como recorte sonoro que reaparece, a través del tiempo, a partir de una composición que se acerca a lo electrónico?

Vociferar, de acuerdo a su sentido etimológico, proviene del latín *vociferāre*, que, a su vez deriva de *vox*, *vocis* 'voz' y *ferre* de 'llevar'. Es decir, “llevar la voz” a otros lugares, llevar el poema en la voz, pero hacia los demás, como objeto que, justamente, tiene la capacidad de replicarse, reproducirse a través del lenguaje. Este primer sentido que se inscribe en la repetición de los versos, en el soporte escrito, guiará el análisis sobre una serie de modulaciones que este texto emprende desde su aparición escrita. De manera intrínseca, su potencia amplificativa migra desde ese soporte escrito de carácter geométrico¹¹⁷ hacia distintos tipos de escenarios: una puesta en voz que es intervenida por un Dj, la reversión de otro poeta, una

¹¹⁶ Bonnefoi se parece a otros sujetos que circulan en los poemas de *Mi juventud unida*: “El pibe de oro”; “Granjero”; “Hijo canchero de granjero”; “Un escritor oscuro de provincia, con dos o tres amigos desparramados por ahí”; “Pibe confundido”; “Kevin”; “Ramón”; “Bombonazo”; “Carli”; “Deep Mariano”. Es interesante advertir que todos esos sujetos tienen una serie de características simbólicas y sociales comunes: pertenecen a un barrio (no estrictamente marginal pero sí construyen cierta identidad social), bailan música electrónica, juegan al fútbol “en cuero”, usan “gorrito”, son todos jóvenes, gays y escriben poesía: “(...) Pero eras el pibe de oro y todo lo que decías era de oro” (2017, 26). De este modo, los textos previamente agrupados en un libro funcionan como una base (una poética) en la que se puede constatar cierta coherencia interna -de invenciones de mundos posibles, de barrios y de personajes similares- que sustentan el accionar de esa voz.

¹¹⁷ Nos interesa retomar, en este sentido, la definición de A. Borzuk de libro “(...) un sistema portátil de almacenamiento y distribución de información que surgió como producto derivado del paso de la cultura oral a la cultura alfabetizada, un proceso de transformación que llevó siglos y que se transmitió a través del intercambio cultural, tanto pacífico como forzoso” (Borzuk 2020: 17).

compañía de danza que traza una coreografía sobre su lectura, y una lectura en el Festival Internacional de Poesía de Rosario. “Diego Bonnefoi” se configura, así, como una zona de actividad que expresa inquietudes colectivas y estéticas, cuyas apariciones —inscriptas en el campo de la forma— interrogan un carácter sonoro que se proyecta hacia otras prácticas.

En agosto del 2020, la edición número 12 del ciclo de poesía y música PRCS DRS D TXTS¹¹⁸ convocó al productor de música electrónica Luis Schiebeler (cuyo proyecto musical se denomina Cándido) y a Blatt, para realizar una sesión en conjunto, en el estudio de grabación del músico sin público.¹¹⁹ En principio, podemos advertir que la consigna del ciclo se configura como una operación crítica que ya se encuentra diagramada previamente. En el sentido de que la poesía de Blatt posee vínculos claros, como mencionamos anteriormente, con la música electrónica, articulados explícitamente en la misma escritura de los poemas. Victoria Cocco, la creadora del ciclo, enuncia una centralidad de esta interferencia basada recorridos artísticos paralelos: “esta edición [...] está a cargo de dos artistas que han marcado de un modo indeleble las dos primeras décadas del siglo XXI”.

En rigor, incluso sin haber escuchado el resultado de esa reunión estipulada, podemos pensar en un tipo de fusión que no desarticularía la escucha, sino todo lo contrario. Una conjunción de poesía y sonido que operaría bajo la figura de un solapamiento previsible, que busca adrede la mixtura de dos prácticas que tienen un interés, un punto estético común.¹²⁰ Este hecho concreto que, en realidad, se trata de una generalidad en el arte contemporáneo, abre una serie de interrogantes. Si la relación entre el poema y su condición musical ya se encuentra, de algún modo, pautada como clave interpretativa en ese mismo texto ¿Qué agrega o desajusta su paso por una experiencia electrónica?

El escenario se encuentra constituido por una mesa de instrumentos electrónicos, flores y plantas. El Dj comienza a tocar sonidos metálicos, circulares y tenues, que se asemejan a una cinta rebobinándose en una videocasetera. Blatt inicia la lectura, a modo de introducción, con

¹¹⁸ Se trata de un ciclo curado por la poeta e investigadora Victoria Cocco. Es un evento que propone relación e interdisciplinariedad entre prácticas artísticas. Estas puestas en voz comenzaron en el año 2017 en Buenos Aires, y tratan de configurar un espacio en el que se encuentran poetas y artistas sonoros y/o visuales para construir una lectura procesada en vivo utilizando distintos materiales (voz, imágenes, sonoridades, luces, videos) y aparatos (instrumentos, sintetizadores, softwares, aplicaciones). El registro de estas lecturas se comparte a través de la página web: <<https://procesadoresdetextos.com/>>. También contó con las siguientes duplas: Paula Trama y Paula Peyseré, Daniel Durand y Alan Courtis; Marie Gouric y Josie Arias; Aldo Giacometti y Alma Laprida; Ana Inés López y Mateo Amaran, entre otros.

¹¹⁹ El registro fue realizado en la sala-estudio personal de Luis Schiebeler durante las restricciones y la cuarentena impuestas a los ciudadanos por la pandemia COVID-19. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=M_DXs-Ndx9s&t=25s&ab_channel=PROCESADORESDETEXTOS%23.

¹²⁰ Es posible advertir esta característica en numerosos experimentos contemporáneos. La consigna crítica de escribir para sonar (procesar los textos mediante otras disciplinas para generar un evento), de algún modo, ya traba de antemano, algunos tipos de relación y de expectación.

fragmentos de una novela del escritor norteamericano James Baldwin:¹²¹ “Hay un esplendor tremendo en la desolación total”. La cita que parece flotar por encima de la música –proviene de una traducción y versificación propias– se resignifica en el contexto pandémico: “esplendor” en la “desolación”. Se trata de un procedimiento que remixa, crea una versión nueva de una ficción literaria a través de esa experiencia artística que involucra a la electrónica; en el sentido que interpola, en el espacio-tiempo de PRCSDRS D TXTS, un texto de otro autor que proviene de otro contexto histórico-cultural.

Sus propios poemas, reorganizados en función del sonido –pero no estrictamente modificados por esa nueva condición– y los procedimientos de Cándido, recortan y traen a Baldwin a ese presente programático; de modo que el texto se equipara a la música, como si la cita convertida en collage poético-musical fuera, de algún modo, exigida por los procedimientos de composición musical de la bandeja. Del mismo modo que la elección de los textos, que se seleccionan y pegan desde diferentes orígenes, intentan dialogar con la propuesta sonora que se mantiene rítmicamente uniforme: introducción y remix de James Baldwin, “Necesito mil cosas”, “De la compu al boliche/ del boliche a la cama”, “Hola ¿vos dónde bajás?”. Hasta que, tras un largo momento instrumental, en el minuto 13:23, el patrón rítmico emitido por los dispositivos analógicos varía. Emerge otro ritmo más acelerado, persecutorio, que pareciera iniciar una película policial y genera, arma, una escena nueva cargada de suspenso que anticipa al texto que se leerá a continuación.

En ese momento, Blatt comienza a leer “Diego Bonnefoi” desde un libro electrónico, aunque su poesía reunida se encuentra apoyada en la mesa. Dentro de ese escenario, parece ser un instrumento más: “mataron por la espalda a un pibe en Bariloche”. La voz aparece procesada por distintos tipos de filtros de *reverb*, *echo*, y *delay*, los cuales agregan texturas divergentes que definen la percepción de escucha. El *reverb* simula una respuesta acústica de otro espacio que no es el original. Este efecto resulta expansivo, ya que la voz de Blatt reverbera como si estuviese, no en un pequeño cubículo blanco, sino en una sala de conciertos. El nombre de Bonnefoi parece, bajo este filtro, rebotar sobre las superficies acústicas: “que se llamaba Diego Bonnefoi/ que se llamaba Diego Bonnefoi/ que se llamaba Diego Bonnefoi/ pero la vida sigue igual/ pero la vida sigue igual/ pero la vida sigue igual/ te compraste zapatillas nuevas”. Son parámetros que ajustan el tamaño del espacio y el tiempo que tarda en desvanecerse y transforman al nombre de “Bonnefoi” en un eco.

¹²¹ Se trata de la novela *Giovanni's room* del escritor norteamericano James Arthur Baldwin (1924-1987). Baldwin fue un novelista, ensayista y poeta, activista por los derechos de los movimientos negros y de liberación gay.

A través de estos procedimientos digitales de procesamiento de sonido, esta reverberación agrega un eco difuso a la voz original que otorga ambiente y mayor profundidad.¹²² El *delay*, por otro lado, establece un retardo, antes de la reverberación, que pretende una distancia entre la fuente de sonido y las superficies que virtualmente refracta: “pero la vida sigue igual/ ese es un hecho de la realidad/ ese es un hecho de la realidad/ ese es un hecho de la realidad”. La repetición dialoga con los efectos producidos por los filtros, en el sentido de que pareciera ser, en sí misma, otro resultado maquinal que busca como objetivo aunarse a la base rítmica de Cándido. Es claro que, la música enfatiza o pone en primer plano la condición sonora del *loop* en el poema (lo procesa a la manera de un *sampler* más que atraviesa la bandeja mezcladora).

A partir de esta alteración tecnológica, la voz de Blatt sufre cambios considerables en cuanto a espacialidad, engrosamiento, dimensión material, rebote y retardo. Si bien prevalece cierta condición de automatismo, que ya se manifestaba en la estructura del texto, la música electrónica expande, artificializa la voz como sonido y la inflama de efectos. El poema, de esta manera, se encuentra manipulado por una saturación rítmica y refractaria, a contramano de la posibilidad melódica, que provoca la resonancia de estos tres versos en *loop*: “Diego Bonnefoi vuelva en música electrónica/ Diego Bonnefoi vuelva en música electrónica/ Diego Bonnefoi vuelva en música electrónica”. El texto genera, en este sentido, sus propias claves interpretativas en cuanto a lo musical, dado que migra hacia un ritmo que ya se prefigura como una huella de su propio origen. Hacia el final del ensamble, Cándido agrega capas rítmicas adicionales, con mayor aceleración, que intensifican de manera violenta lo musical. La voz, por su parte, no manifiesta una intensificación ni una alteración de su tono, por el contrario, se muestra impasible. Puede advertirse el mismo límite monocorde del comienzo, una descripción de las acciones dentro de la pista de baile en homenaje a Bonnefoi: “y en las pistas en sótanos del mundo/ los pibes levantamos las manos”.

Algo muy diferente ocurre en cuanto a la voz en un *cover* de este poema, realizado por Sergio Antonio Megaterio (Kako),¹²³ el 25 de mayo de 2019 en el Centro Cultural Tu Casa en la ciudad de Punta Alta.¹²⁴ Megaterio, que procesa digitalmente su propia voz con los mismos efectos que manipula Cándido, utiliza el micrófono como una suerte de megáfono —que

¹²² En el capítulo uno, la reverberación aparecía mencionada en el mismo poema y desplegaba, en Bléfari, otras voces de la tradición. En Blatt, en cambio, la reverberación aparece como un efecto digital y electrónico aplicado directamente sobre su voz.

¹²³ Sergio Antonio Megaterio también conocido como “Kako” (Punta Alta, 1976) es músico, poeta y editor. En los últimos años ha experimentado modos de combinar las actividades que desarrolla, a partir de performances como *La cámara suicida* (2018) en las que toca sintetizadores y lee sus poemas.

¹²⁴ Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=ppF0p53JbiA&t=3s&ab_channel=juanmartinlarrosa

proyecta la voz para hacerse oír en manifestaciones urbanas— con el que vocifera y denuncia el crimen de Bonnefoi. Se trata de un contexto en el que el texto de Blatt atraviesa un tono nuevo más cercano a la arenga política, a la lucha popular, incluso al punk (de hecho, el poeta es líder de una banda de ese género). Es decir, Megaterio expresa emociones urgentes mediante una voz áspera, imperfecta, rasgada. La pronunciación se vuelve más intensa, enfática y enérgica porque se acerca al grito. “Diego Bonnefoi”, en este sentido, adquiere una orientación explícita, comunicativa y directa. En rigor, la posibilidad de intervenir la voz con efectos digitales no direcciona estas posibilidades de escucha. Lo que promueve la idea de que los cambios en la textura, a través de estos procedimientos digitales, no terminan por afectar los tonos de base de estas puestas en voz.

Es curioso que, por el contrario, el poema leído por el propio Blatt no se identifique con estas posibilidades expresivas más cercanas al tono político, sino que adquiera, un tipo de tonalidad más precisa, con menos modulación, uniforme y sin emocionalidad. En consonancia con la música electrónica, se trata de una voz humana que posee cercanía con un tono mecánico y sintético que evita matices y fluctuaciones. Podría pensarse que la música de Cándido enfatiza, releva esta condición para crear escenarios abstractos que dialogan con los distintos momentos del poema. Si al comienzo, sonaba un ritmo persecutorio de suspenso en consonancia al asesinato, a medida que el poema avanza y se instala la posibilidad de realizar un homenaje mediante el baile, el ritmo de vuelve *dance* y acompaña el movimiento de los cuerpos, la escucha y el placer: “En memoria de Bonnefoi/ en tributo a su espalda/ en tributo a su espalda/ en tributo a su espalda/ por eso también bailamos”. El baile grupal, en el poema, se consolida como un acto susceptible de formar un tipo de ritmo, que ya no es el producido artificialmente por el Dj, sino que es cultural, colectivo y social.

Se trata de una grupalidad tribal, una masa en movimiento, que responde asertivamente a las consignas a través del gesto en la pista de baile: “los que tomaron éxtasis/ que levanten las manos/ que levanten las manos/ que levanten las manos”. Esta acción encadenada, al igual que el eco, se inscribe como una respuesta reverberante que no se enmarca en el grito o la arenga, sino que se expresa en la inscripción del asesinato en esos cuerpos que se funden en una danza colectiva. Estos retumban, vibran en el espacio como “un montón de pibes” que “no bailan para salir en la foto” sino que se encuentran movilizadas para que no haya “nunca más cosas imposibles”. La intervención de Cándido problematiza, justamente, estas variaciones de sentido entre el crimen del Estado, la discoteca, el ritmo y el baile que se propaga como un resultado político y social de los asesinatos. Si el texto manifestaba a través de su configuración espacial una estructura en verso homogénea, la voz de Blatt, bajo esa vociferación automática y

maquinal, trazará proyecciones geométricas uniformes sin variaciones tonales, altisonancia o estridencias. La puesta en voz, en realidad, desdramatiza el desborde popular, la pedrada, el fuego, el grito y el reclamo de justicia, aunándolo con una inscripción de la memoria colectiva desde el placer y lo corporal.

En el 2016, el CAD (Combinado argentino de danza)¹²⁵ junto a Mariano Blatt y Diego Bulacio (Dj Villa Diamante), llevaron adelante un espectáculo de baile y poesía llamado Saliva y ritmo, en el marco de la inauguración del FILBA,¹²⁶ que se realizaba, ese año, en el MALBA.¹²⁷ En principio, la idea parece haberse originado desde el propio festival, como una manera de generar un espectáculo interdisciplinario entre la danza y la literatura. Aunque, algo antes, el grupo dirigido por la coreógrafa Andrea Servera ya había experimentado con textos literarios, específicamente con el poema “Papelitos de locura” en una feria del libro.

Luego de una primera presentación en el FILBA, Saliva y ritmo continuó por sus propios medios durante el 2017. La obra realizó numerosas funciones en la terraza del Centro Cultural 25 de mayo, en el barrio de Chacarita. Se trataba de eventos festivos de encuentro en donde se vendían bebidas y comidas. La escenografía era una pintura en la que podía verse a un chico montando un tigre, de los artistas Paula Duró y Alejandro Sordi. Aunque también contó con un montaje de imágenes de Marcos López y poemas de Blatt, realizado por las escenógrafas Marianela Fasce y Luciana Quartaruolo. En cada función se implementaban variaciones y se incorporaban poetas invitados: Marie Gouric, Piro Jaramillo, *mashup* del *Martín Fierro* del poeta Oscar Fariña, poemas escritos en las cárceles por las y los poetas del proyecto “Yo no fui”,¹²⁸ entre otros. En un estado de Facebook del 28 de marzo del 2017, Blatt describe algunas características del itinerario de este espectáculo:

En 1929 abrió el Teatro 25 de Mayo en Villa Urquiza. En 1983 nací yo en Villa Urquiza. En 2005 lo conocí a Villa Diamante. En 2009 se sancionó la Ley 26485 de Protección Integral a las Mujeres. En 2010 mataron a Diego Bonnefoi. En 2011 la conocí a Marie Gouiric. En 2015 Villa Diamante me pidió un poema grabado para usar con el Combinado Argentino de Danza (CAD). En 2016 en la Feria del Libro vi al Loli bailar "Papelitos de locura". Más tarde, en 2016, fui al primer ensayo del CAD para armar algo para el Filba. Más tarde, en 2016, hicimos "Saliva y ritmo" en el MALBA, en la apertura del Filba, pero

¹²⁵ Grupo de danza formado y dirigido por la artista y coreógrafa Andrea Servera que estuvo activo durante el periodo comprendido entre los años 2011-2018. Combinaban distintos ritmos como el hip hop, el folclore, la danza contemporánea y solían presentarse con músicos en vivo. Su proyecto intentaba constituir un entrenamiento sensible continuo basado en la diversidad, el conflicto y la resistencia. Se presentaron en teatros, barrios, cárceles, festivales.

¹²⁶ El Festival Internacional de Literatura de Buenos Aires (FILBA) se realiza desde el año 2008 y es organizado por una Fundación que lleva el mismo nombre.

¹²⁷ Teatro 25 de mayo, abril 2017 terraza del [Centro Cultural 25 de Mayo](#)

¹²⁸ Yo No Fui es un grupo interdisciplinario que trabaja en proyectos artísticos y productivos en los penales de mujeres de Ezeiza (Buenos Aires – Argentina) y, más recientemente, afuera de la cárcel, una vez que las mujeres han recuperado su libertad.

como era sólo para invitados casi nadie pudo verlo. Más tarde, en 2016, coincidimos con el CAD en un viaje a Bogotá, y en una fiesta hablamos con Andrea Servera de repetir "Saliva y ritmo" en otro lugar. Este jueves, 30 de marzo de 2017, en el Teatro 25 de Mayo de Villa Urquiza, donde yo nací, y tal como lo imaginamos en Bogotá, hacemos, con Villa Diamante, el Combinado Argentino de Danza, Marie Gouiric, Diego Bonnefoi, la Ley 26485, Andrea Servera y muchas otras personas y papelitos de locura más, "Saliva y ritmo".

Los poemas, de este modo, se montaron a partir de la idea de guión y de show poético, de danza y de música, que se fue reformulando dentro de la temporada en la que se presentó. Sin embargo, es interesante que, en la descripción del evento, Blatt inscriba su propia historia personal en el derrotero del teatro, de las personas que conforman el grupo y del propio Diego Bonnefoi, el recuento de un compendio de hechos que conforma una historia oral de los últimos años: "En 2010 mataron a Diego Bonnefoi". Incluso, más adelante, lo incluye como uno de los poetas que participan de la misma obra. Si el poema condensa, como experiencia colectiva, una escena de baile en una discoteca, la posibilidad de combinar poesía y danza sellará, en el escenario, ese cruce que ya se había anticipado en el texto original.

La obra de danza se encuentra constituida por seis partes, que se hallan definidas por las lecturas de los poemas y algunos momentos musicales: "Parece", "Diego Bonnefoi", escena de reggaetón, "Papelitos de locura", "¿Por qué seremos tan hermosas?" de Néstor Perlongher, coreografía al ritmo de "Like a prayer"¹²⁹ de Madonna, "Kevin", "No hay nada más lindo". Sin embargo, a pesar de que no hay una estructura demasiado definida, puede interpretarse que la lectura de "Diego Bonnefoi" establece un núcleo organizativo o vertebrador del resto de la obra.¹³⁰ Tras una escena en la que suena música electrónica *dance*, Blatt comienza leyendo "Diego Bonnefoi" solo y encapuchado en el escenario. No utiliza micrófono. Los bailarines, mientras tanto, se encuentran tirados en el suelo, inmóviles, vestidos con prendas deportivas, urbanas, también encapuchados y ocultando sus caras. Cuando Blatt pronuncia el verso "Y en todo el mundo hay un montón de pibes", las personas comienzan a levantarse del suelo y a repetir, con sus propias voces en eco, los versos del poema hasta su final. Este acto, en el que resuenan los actos escolares o las celebraciones litúrgicas, se despliega en el marco de la obra, como un momento de solemnidad que contrastará fuertemente con el episodio siguiente en el que, bajo luces negras, se baila una coreografía al ritmo de un reggaetón denso y aletargado.

Lo paradigmático de la escena de "Bonnefoi", en el marco de la obra, es que se trata de uno de los pocos momentos en los cuales, estrictamente, no se baila. Como si las palabras, el

¹²⁹ El videoclip de "Like a Player" (1989) posee connotaciones litúrgicas asociadas a la presencia de un nombre.

¹³⁰ Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=nO_Hoakndbw&ab_channel=KiwiSainz

hecho policial y criminal fueran lo suficientemente contundentes para paralizar cualquier movimiento, cualquier inscripción del poema en el cuerpo que no se construya mediante la inmovilidad o ciertos gestos dramáticos interpretativos (mantenerse cuerpo a tierra para sobrevivir en una balacera, levantarse a medida que adquieren voz para repetir los versos del poema). Señala Servera en relación a estas interpretaciones: “Nosotros no bailábamos las palabras que decía Mariano ni de otro poeta, o sea, no era poner el cuerpo para usar ese sonido como musicalidad o como inspiración” (Entrevista personal, 3 de agosto de 2023). Se trata, más bien, de armar capas de sentido –voz, movimiento, acción– en relación al cuerpo y al lenguaje. Los poemas se elegían entre todos los bailarines, cuyos estilos eran, fundamentalmente, el *beatbox* y el *hip hop*.¹³¹ La poesía y el baile, para Servera, construyen un espacio de experimentación entre la voz, el cuerpo, lo político y lo lúdico, una potencia del encuentro entre velocidades, intensidad, color, construcción de imágenes de manera colectiva.

Pero ¿qué tipo de vociferación adquiere el poema en esta performance de la voz que es acompañada por otros cuerpos en movimiento? Podría pensarse que es un tipo de vociferación no estridente –no se recurre ni al grito, ni al tono altisonante del discurso político– en consonancia con las estructuras geométricas, serializadas de la distribución del poema en la hoja. La obra constituye micro-escenas en movimiento, en las que se reelabora una experiencia poética que reside en la escucha en vivo. Sin embargo, más allá de las acciones concretas, construyen un erotismo en el plano de lo dicho, la insinuación y la brevedad de esas pequeñas imágenes. Como espectadores sabemos que los cuerpos que se presentan en escena no son los sujetos que habitan la poesía de Blatt. Sin embargo, lo visual y lo sonoro traman un resto identificador que circunscribe la cualidad interpretativa: bailarines jóvenes de *hip-hop*, música electrónica y reggaetón vestidos con ropa urbana. La obra repite estas características que se constituyen como fundamento y componente dinámico de una trama, que, a su vez, genera progresión acumulativa. Allí, en la danza, la temporalidad es un presente de pura sensación. El texto, en este sentido, realiza un camino de solapamiento de prácticas que se dirigen a la posibilidad espectacular.

Este mismo poema –que más adelante atravesará estas derivas– es leído por Mariano Blatt en el XXI Festival Internacional de Poesía de Rosario en el año 2013. Según el relato de quienes estuvieron presentes, la escena tuvo lugar en la Plataforma Lavardén, centro cultural

¹³¹ El *beatbox* es una expresión musical de la cultura hip-hop en la que un artista utiliza su boca, labios, lengua y voz para crear ritmos y sonidos imitando instrumentos musicales y efectos de sonido electrónicos. Se trata de una forma de percusión vocal y vocalización rítmica que permite crear música utilizando solo su cuerpo y su voz: efectos de scratch, bajos profundos, hi-hats, entre otros.

estatal dependiente del gobierno de la provincia de Santa Fe.¹³² Blatt lee el texto en crudo, en una mesa, frente a un auditorio en silencio. El poema allí, finalmente, se institucionaliza. Se asimila, de manera oficial, a un festival internacional, una estructura política y territorial que configura una definición plausible de poesía y de cultura. La potencia política de este poema, podríamos concluir, no reside en lo que enuncia –un asesinato cometido por las fuerzas de seguridad– como tampoco en el encuentro con otras disciplinas como la música o la danza que ya se encuentran prefiguradas en esos mismos versos; sino, más bien, por la capacidad de migrar de su soporte original para repensarse, modularse colectivamente.

¹³² Registro perteneciente al archivo del Festival Internacional de Poesía de Rosario (IECH-CONICET – Centro Cultural Parque de España), disponible para consulta de los jurados dentro de la Playlist de YouTube correspondiente a este capítulo. La precisión visual de esta puesta en voz —realizada en una mesa de lectura y en la plataforma Lavardén— se corrobora en las fotografías tomadas ese día, así como en las comunicaciones personales mantenidas con dos testigos, los poetas Bernardo Orge y Daniel García Helder, quienes describieron esta lectura de Blatt.

3. Federico Leguizamón y el poema-partitura: lectura y canto en la puesta en voz

Si con Blatt todavía es posible regresar retrospectivamente a los textos publicados para subrayar una serie de procedimientos rítmicos, que luego se amplifican en las puestas en voz, con Leguizamón esta tarea no es de ningún modo ordenada. La particularidad de su caso es que la instancia de lectura en vivo –aunque, como describiremos a continuación, la lectura sea intermitente y se trate, más bien, de otra forma posible de interactuar con el soporte escrito– funciona como un laboratorio de sonido en el que se prueban, corrigen, tachan los textos. Si un laboratorio es un espacio que se encuentra equipado para llevar a cabo investigaciones, experimentos, análisis y pruebas en campos científicos y técnicos, los materiales de los que Leguizamón dispone en un festival o lectura de poesía son su voz, un soporte escrito, el micrófono y la interacción –la escucha– del público.

En estos eventos, su voz atraviesa diferentes conjeturas rítmicas que agregan, moldean la sintaxis y los sentidos de las estructuras de sus poemas. Esta acción, vista desde el punto de vista de un proceso abierto, le permite obtener datos concretos y efectos escénicos¹³³ que vuelca luego sobre esos mismos textos: “Es un momento histórico en el que se hacen reuniones, encuentros, festivales, el fogón, compartir el poema oral. Tengo miles de formas de leer, como monje benedictino, punk, tipo bolero. Conseguí hacer de eso, líneas métricas tan standard que después voy cambiando sobre la marcha” (2020: s/n).

Por este motivo, podemos advertir distintas reescrituras a lo largo de sus publicaciones. Un recorrido por estas variaciones se inicia en una plaqueta sin título que reparte en las presentaciones desde su lectura en el Festival Internacional de Poesía de Rosario del año 2010; continúa en la edición de esos mismos textos junto a otros en *The sounds of la galaxia* (2014, Gigante), hasta cierta cristalización de los mismos en *Cantos del desierto y la montaña* (2020, Neutrinos). Aunque, esta “cristalización” no sería más que momentánea, dado que, en la escucha de sus puestas en voz posteriores a esta publicación, siguen manifestándose cambios, ingresos, modificaciones. Esta condición mutante inherente a su poesía produce un cambio metodológico en esta parte del capítulo. Para trabajar la poética de Mariano Blatt, partimos de los textos (compilados en su poesía reunida) y a partir de allí, recorrimos distintas modulaciones espectaculares que esos poemas atravesaban. En relación a Leguizamón, la preponderancia de la puesta en voz en su práctica poética –como instancia de producción– nos

¹³³ Un efecto escénico es la recepción del público –risas, aplausos, gritos, abucheos, silencio, entre otras reacciones– ante determinado verso o ritmo.

hace recorrer un camino diferente: de la plaqueta a la voz y de la voz a dos de sus libros publicados.

En el 2010, Federico Leguizamón fue invitado a la decimoctava edición del Festival Internacional de Poesía de Rosario.¹³⁴ De su paso por el evento, se conservan dos registros sonoros. El primero puede encontrarse en la web *Sonidos de Rosario: registros y documentos sonoros*¹³⁵ porque se trató de una maratón de poesía que se realizó en la explanada del ex centro cultural Bernardino Rivadavia. El segundo registro, que recupera la mesa de lectura, fue cedido para esta tesis por la dirección del Centro Cultural Parque de España.¹³⁶

Sobrevienen algunas preguntas previas a la descripción de estos materiales. En principio, un festival de poesía institucional como el de Rosario –con una trayectoria de casi 20 años para ese entonces– funciona como un movimiento en cierta medida consagratorio dentro de un campo, por más pequeño que este sea. En el marco de un lugar de enunciación regulado y formal, suelen aplacarse ciertos tonos, estridencias o variaciones que sí se producirían en una instancia de mayor informalidad: un ciclo de lectura, un festival independiente o un recital de poesía en un bar.

Por otro lado, como dijimos antes, Leguizamón le reparte al público, en esa oportunidad, una plaqueta, que incluye casi todos los poemas que leerá. Se trata de una serie de hojas A4 enganchadas, apenas, con una abrochadora. No tienen título ni informan quién es el autor. Encima de los textos, que se disponen horizontal y verticalmente, hay marcas, restos de renglones, tachaduras, flechas que señalan algunas indicaciones (muchas ininteligibles). Detrás, como contratapa, se despliega un cuadro de doble entrada cuyo título es “LA SUMA DEL BÁRBARO VOL 2!” que incluye los nombres de los textos escritos, hasta esa fecha, por el autor.¹³⁷ Cuando nos referimos a las “indicaciones” de lectura, estas no están orientadas a gestos o movimientos corporales –vinculados a la dramaturgia–, sino que, en algunos casos,

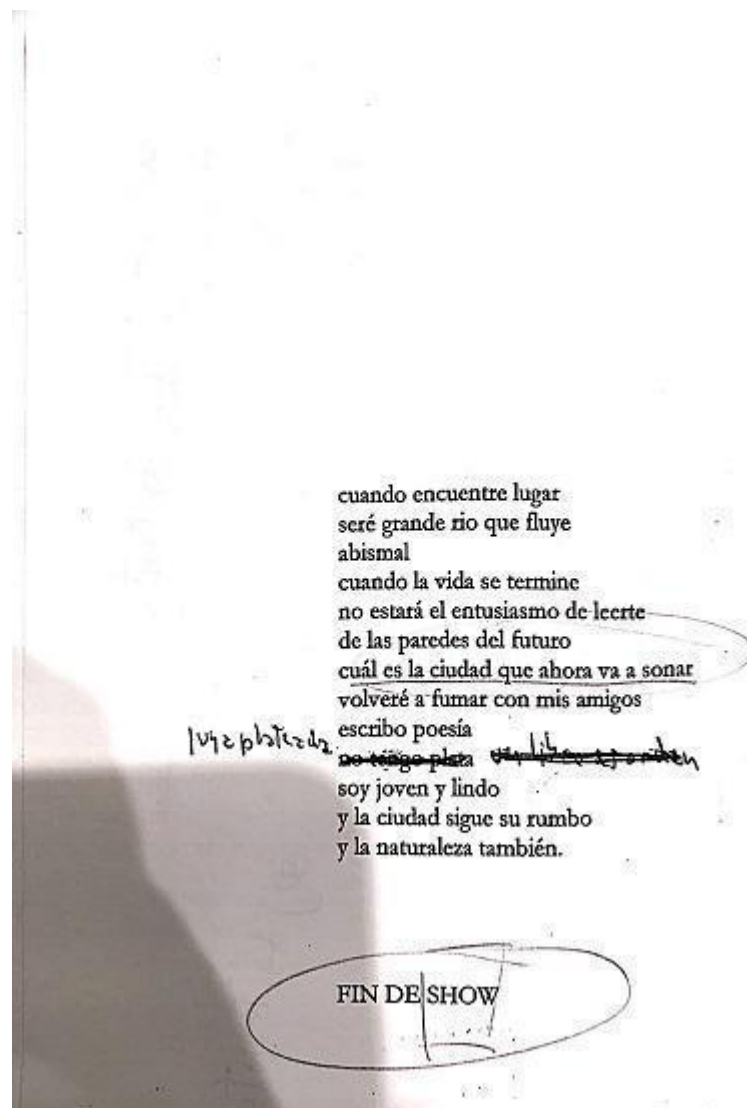
¹³⁴ La curaduría estuvo a cargo de Osvaldo Aguirre, Pablo Makovsky y Daniel García Helder. Fue organizado por el Ministerio de Innovación y Cultura de la Provincia de Santa Fe, la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Rosario y el Centro Cultural Parque de España/AECID. Se trató de una edición dedicada a la memoria del poeta santafesino Juan Manuel Inchauspe (1940-1991), cuyas obras se reeditaron en el marco del Festival.

¹³⁵ Registro disponible en <https://www.sonidosderosario.com.ar/audio/xviii-festival-internacional-de-poesia-rosario-2010/>, no incluido en la playlist de YouTube de este capítulo debido a incompatibilidad de formatos.

¹³⁶ Este material forma parte del archivo de FIPR sobre el que se encuentra trabajando el Centro Cultural Parque España de Rosario y el Instituto de Estudios Críticos en Humanidades, que todavía no se encuentra disponible al público. Fue cedido para esta tesis únicamente para fines académicos y se encuentra en la Playlist de este capítulo.

¹³⁷ Una entrada incluye los textos publicados, entre los que se encuentran textos narrativos y teatrales: *La suma del bárbaro* (2000); *Domingos* (2001); *La salamanca* (2003); *Nada, Cuando llegó la brigada amanecía en el barrio* (2004); *Del acusico en la línea b* (2006); *Show sobre el río* (2010). En el siguiente cuadro se encontraban los no publicados: *13:23PM* (2002); *Narciso and the last fucking poems* (2007); *Sobre el río, The Sound of la galaxia* (2007); *Rene Quispe, de Casabindo* (2008); *Esperando a mi hombre, Y, el Harem* (2009); *El premio* (2010).

subrayan o enfatizan aspectos que modulan la voz. Podría retomarse, a partir de Szendy en *Escucha. Historia de un oído melómano* (2003), la idea de sujeto musical, con la diferencia de que, en la poesía de Leguizamón, es un tipo de sujeto que reescribe *la escucha* de su propia voz. En el sentido de que la plaqueta funciona como texto circunstancial –de algún modo, es un programa o un souvenir de la presentación que él va a realizar– en la cual se inscriben las marcas de un ritmo, una reposición, una fragmentación de sus escuchas. Es decir, siempre hay más de una escucha, más de una ejecución, y más de una interpretación, como señala Szendy: “La partitura no deja de partirse, de dividirse” (14). Por eso, la plaqueta adquiere un carácter complejo que la ubica entre la publicación poética, el programa de un espectáculo y una partitura que posee ciertas indicaciones vocales.



La plaqueta-partitura de Leguizamón funciona como una representación escrita de la escucha de sus poemas, porque se advierten símbolos y notaciones que comunican instrucciones para una interpretación vocal. No se trata de instrucciones musicales en un sentido académico –no es bajo ningún punto de vista un pentagrama–, ya que, estrictamente, una partitura vocal comunica variables que guían la interpretación musical de la voz. Sus características intrínsecas son la duración de una nota, el tempo –"crescendo" o "decrecendo"–, el volumen tonal, las pausas, pronunciaciones, respiraciones, tipos de ritmos.

Tampoco la plaqueta que Leguizamón reparte transmite esa información musical precisa, tal como lo haría una partitura para la voz. Es claro que los poemas contienen información musical de esas características (ya que, como lo explicaremos más adelante, lo advertimos inmediatamente al escucharlo). Sin embargo, esta información está implícita o encriptada como parte de los mismos textos. En "*Yo no sé donde fui más feliz en todos días*", podemos, por ejemplo, advertir varios versos que están tachados (esto propicia que se omitan al momento de leerse en vivo): "dos vidas son respiraciones que se van/ ~~van se van~~/ de nuevo hacia abajo/ mi baile, todos lo saben/ ~~hay días que están~~/ surfados de la belleza" (2010: s/n). Lo paradójico es que en el registro de la lectura del Festival Internacional de Poesía de Rosario sí son pronunciados. Más adelante, en "*ey corazón*", que se encuentra publicado en sus dos libros posteriores con varias modificaciones, cambia la aparición del "ay" por "ey". Al mismo tiempo que coloca entre corchetes un fragmento que representa un grito vocal: "oe oe/ oh oh oh/ oh oh oh/ oe oe/ oh oh oh/ oh oh oh". Si bien se trataría de una forma de expresión cuya función es producir intensidad emocional en una canción, Leguizamón la pronuncia sin entonaciones melódicas, de manera rígida.

Las inscripciones en las páginas con letra manuscrita configuran, por otro lado, un sistema de notación paralelo a los poemas que interactúa con ellos, los interroga o comenta. Algunas parecen ser una continuación o sugerencia de incorporación de versos nuevos. Otras, en cambio, borradores de poemas junto con otras sugerencias en forma de opiniones sobre esos mismos textos. Al lado del manuscrito de uno aclara: "Perder la identidad, la palabra/ los amigos de la party, hermanos" (2010: s/n). En una página que solo contiene el dibujo de palitos –similar a un pentagrama musical, pero de manera vertical– se encuentran escritas algunas palabras sueltas tales como "blanco" "decide" "decir" y del otro lado de la página en letra manuscrita: "del sonido".

En el poema breve "*algunos autotorturándose*": "algunos autotorturándose/ heridos por la libertad que no existe que no hay/ revolcándose en las gilletes/ los escritores enfermos de pueblo/ que alcanzan la soberanía/ y sobrevuelan el tiempo" (2010: s/n) puede leerse

horizontalmente en letra cursiva: “si vienen x mí/ quisiera verlos venir de frente”. Pero ¿quiénes deberían venir de frente? ¿Los escritores enfermos de pueblo? ¿Los de la ciudad? Se trata de interpelaciones, lecturas, inscripciones de sucesivas escuchas, que esos poemas suscitan, como si el recorrido mutante por las reescrituras y las puestas en voz habilitara un sistema de comentarios abierto (ya que el público tiene acceso a ellos a partir de tener consigo, durante el show, la plaqueta-partitura).

El último poema de la plaqueta, cuya imagen acabamos de incluir en esta tesis, propone la búsqueda de un lugar idealizado donde la voz se transforma en un río grande: “que fluye/ abismal”. Es un escenario en el que no habrá “entusiasmo” por leer, pero sí por escuchar: “cuál es la ciudad que ahora va a sonar” (2010: s/n). Como si las “paredes del futuro” prescindieran de la idea de lectura y la literatura se constituyera solamente a partir de lo sonoro: elementos de la naturaleza en su convivencia con lo urbano. Sin embargo, no se trata del fin de la poesía: “volveré a fumar con mis amigos/ escribo poesía/ ~~no tengo plata~~/ soy joven y lindo/ y la ciudad sigue su rumbo/ y la naturaleza también” (2010: s/n). Esta continuidad fuera de la textualidad es la que cierra, justamente, su puesta en voz en el festival, y coincide con el último verso que indica que se trata del “FIN DE SHOW”. Pero la idea de “show”, un término que en inglés refiere a una exhibición cuya función es, estrictamente, entretener al público.

Cuando analizábamos algunas páginas antes el derrotero de los poemas de Mariano Blatt por los espectáculos de música electrónica y de danza, estos nos ubicaban en una dimensión escénica cuya función era atraer la atención del público, infundir deleite mediante una experiencia poética intensificada a partir de ciertos recursos: un Dj, una compañía de danza. Espectáculo y show son palabras cuyos sentidos, muchas veces, se confunden o se muestran equivalentes, aunque podríamos establecer una serie de diferencias entre el uso que, efectivamente, le otorga Leguizamón y la práctica concreta de Blatt. La palabra espectáculo procede del vocablo latino *spectacŭlum*, que se encuentra asociado a la idea de *spectāre*, es decir, contemplar; mientras que la palabra “show” proviene del inglés antiguo *sceawian*, que significa mirar, ver, contemplar, observar, inspeccionar, examinar, buscar, elegir. En principio, el show resalta cierta participación activa de quienes van al evento, ya que no solo “contemplan” sino que también buscan y eligen.

En este sentido, los diccionarios etimológicos¹³⁸ coinciden en que el significado de show, al mismo tiempo, también trae aparejado, desde el siglo XVI, la intención de engaño o

¹³⁸ En esta tesis, consultamos, principalmente *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* (1987) de Joan Corominas y *DECEL. Diccionario etimológico Castellano En Línea* (Disponible en <https://etimologias.dechile.net/>).

simulación a partir de la realización de una exhibición ostentosa. Un show parece tener, a diferencia del espectáculo, cierta grandeza o lucimiento particular. En relación a las puestas en voz de Leguizamón, estos márgenes de significación intervienen desde varios puntos de vista. En principio, para montar un espectáculo Blatt se sirve de otros agentes que practican disciplinas diferentes a la poesía. Por el contrario, Leguizamón monta un acto de manera solitaria; es decir, se vale de sí mismo, del escenario y del público, pero no depende de otras personas o prácticas artísticas. Esto revela la aparición de un tipo de show unipersonal que, a diferencia de las lecturas de Blatt, se compone de poemas que configuran una pieza sonoro-poética porque se encuentra tramada a partir de una composición que involucra a la poesía, pero también a la experimentación musical mediante la voz. En este sentido, se trata de una práctica experimental porque se llevan a cabo investigaciones sonoras que tienen el propósito de descubrir distintas modulaciones musicales populares de la palabra poética. Involucra la prueba, el error y cierto margen para lo inesperado, como, por ejemplo, una cadencia nueva, un viraje entre una proposición que depende de un ritmo, pero se le termina aplicando otro (como leer un bolero al ritmo de un reggaetón). Esto es así en tanto la experimentación implica manipular variables, analizar y observar cómo cambian a lo largo del tiempo. Si bien los materiales –soporte escrito, voz, micrófono, público– parecieran ser los mismos, la conjunción de estos ritmos nuevos actúa como un momento de detección de novedad.

En el apartado “Escuchar (escuchar) la factura del oído moderno”, Szendy parte de la fonografía digital y del *sample* y se pregunta en qué sentido podríamos decir, teniendo en cuenta efectivamente una *instrumentación* creciente de la escucha por la radio, la cinta magnetofónica y el disco compacto, si son los oyentes los que *hacen la música* (del mismo modo que Marcel Duchamp decía “son los espectadores los que hacían los cuadros”) (2003: 125). La modernidad musical configuraría dos hilos conductores que traman en primera instancia esta historia: la del arreglo, ya familiar, el de los arreglistas que firman sus escuchas, y otro más extraño, el de un teatro o escenario en que nos cruzamos con *personajes a la escucha*, donde nosotros, oyentes y espectadores, los vamos a *ver y oír escuchar* (125-126). Allí repasa los tipos de escucha propuestos por Adorno en la *Introducción a la sociología de la música*. Habría, principalmente, dos *actitudes de escucha* de acuerdo a la constitución de los derechos de autor y la consolidación de las prácticas de ejecución: la del “experto” o “la escucha estructural” que designa una forma de plenitud que no admite ninguna distracción o *fluctuación* y es funcional a la obra. Y, por otro lado, una segunda escucha asociada al entretenimiento que podríamos asociar al show. La experiencia estética que plantea Leguizamón en estas presentaciones se distancia de ciertas definiciones o interpretaciones del

espectáculo que priorizan el entretenimiento como su eje central. Esto se debe a que el énfasis se encuentra en generar una escucha activa que pueda decodificar el ensamble de ritmos, referencias culturales, musicales y poéticas.

3.1. *Remix* musical: show de la voz en Festivales de Poesía

Como anticipábamos unas líneas atrás, el 22 de septiembre del año 2010, en el marco de la decimoctava edición del Festival Internacional de Poesía de Rosario¹³⁹, se realizó una maratón de poesía en la explanada del ex centro cultural Bernardino Rivadavia. Allí participaron todos los poetas extranjeros, nacionales y locales invitados al evento. Al tratarse de un registro sonoro de la actividad sólo tenemos acceso a las voces; pero no a la gestualidad del momento de la lectura, ni a ciertas interacciones que se dieron con el público. Cada uno de los invitados debía elegir un poema para ser leído al aire libre. Si bien la idea de maratón está asociada a un acontecimiento deportivo, en este contexto parece tener como propósito la presentación rápida, escueta, de todos los poetas de la edición a través de un poema breve. Las lecturas se ubican unas detrás de otras casi sin pausa, tras una breve presentación del locutor. Escuchar este archivo posibilita advertir dos puntos importantes en relación a los tipos de escucha que suscita un festival de poesía de estas características. En principio, advertimos un panorama más general de esa curaduría, ya que se obtiene una muestra individual de cada voz y su inclusión en el conjunto. En ese corte, pueden pensarse una serie de criterios críticos basados en el rango etario, la geografía, los estilos, estéticas predominantes, tradiciones poéticas, entre otras cuestiones. Por otro lado, nuestro objeto de estudio —concretamente, la puesta en voz de Federico Leguizamón— se halla atravesado por las lecturas de los otros poetas, lo que permite pensar una serie de contrastes entre esos textos, su propia voz y las demás. Pero, incluso, podemos recomponer que en un mismo evento se proponen distintas modalidades de escucha. En este caso, se trata de una intervención en la vía pública que apuntaría, no sólo al público que eventualmente asiste a todas las actividades programadas por el festival, sino también a las

¹³⁹ El festival comenzó el 21 y finalizó el 26 de septiembre del año 2010. Algunas de sus sedes fueron el Centro Cultural Parque de España —cuyo director, en ese momento, era el poeta Martín Prieto—, el cine El Cairo, la Unidad de detención N° III y escuelas públicas de la ciudad. El evento contó con muestras, recitales de Paco Ibáñez, Fernando Cabrera, Adrián Abonizio y Ana Prada, obras de teatro, maratón de poesía, charlas en la Biblioteca pública municipal José Manuel Estrada, clínicas de poesía a cargo de Irene Gruss, lecturas nocturnas en el bar Tercer mundo. Algunos de sus invitados fueron Julián Bejarano (Paraná), Arturo Carrera (Buenos Aires), Tomás Boasso (Rosario), Luciana Caamaño (Mar del Plata), Paula Aramburu (Rosario), Douglas Diegues (Brasil/Paraguay), Thomas Boberg (Dinamarca), Igor Barreto (Venezuela), Nadia Prado Campos (Chile), Enzia Verduchi (México), Virna Teixeira (Brasil). Martín Rodríguez (Buenos Aires) y Wingston González (Guatemala), Cristian Molina (Rosario), Francisco Marzioni (Rafaela), Gabriela Bejerman (Buenos Aires), Sergio Bizzio (Buenos Aires), Virna Teixeira (Brasil) Washington Cucurto (Buenos Aires), entre otros.

personas que circulan por ese espacio y que circunstancialmente pueden encontrarse con una serie de sonidos imprevistos en el contexto urbano.

En la maratón, Leguizamón elige leer “*Siento los sonidos llegando*”, uno de los poemas que se encuentra en la plaqueta que previamente repartió. El texto comienza con una escena festiva de la zona del altiplano llamada “la arrastradita”. Como él mismo relata en una entrevista, eran bailes que se realizaban en medio de la Puna, en la provincia de Jujuy.¹⁴⁰ Durante el siglo XX, cumplían la función social de ser espacios de cortejo para los jóvenes. Su particularidad es que el nombre “arrastradita” remite a que, en ocasiones, estas fiestas culminaban con episodios de violencia machista ritualizada: violaciones o forzamiento sexual a mujeres que asistían. Se trata de una referencia cultural con la que Leguizamón entra en contacto a través de la historia oral familiar y social de su lugar de origen. Sin embargo, puede pensarse que, en una fiesta popular de estas características en donde el baile es protagonista, pueden advertirse, al mismo tiempo, una mezcla genérica en cuanto a lo musical que puede ir desde el carnavalito, la zamba, el huayno, la chacarera hasta la cumbia colombiana y sus transformaciones más contemporáneas: “siento los sonidos llegando/ esta noche voy a fumanchar/ me recato voy con richar/ esta noche la arrastradita”.

Sin hacer traslaciones directas entre “la arrastradita” y los procedimientos del poema, sí puede pensarse que las fiestas de estas características portan en sí mismas una idea de mixtura de materiales musicales que se emparentan con las herramientas digitales de edición de sonido contemporáneas como el *remix* o remezcla. Pero ¿cómo se relacionan estos procedimientos con la poesía? Si el *remix* implica tomar una canción original para cambiar elementos de su ritmo y estructura, la puesta en voz de Leguizamón operará en dos niveles que se interrelacionan entre sí: semántico y rítmico. Por un lado, extrae partículas que forman parte de la configuración poética de ciertos géneros musicales populares. Se trata de palabras, expresiones y entonaciones que entablan con esos géneros vínculos identificatorios concretos que reaparecen en determinadas canciones. En rigor, los “sonidos que van llegando” señalan que: “esta noche voy a fumanchar” y “los fumancheros se preparan van a fumanchar/ van a fumanchar”.¹⁴¹ Sin embargo, en esta operación de extracción, la letra que podría cantarse al

¹⁴⁰ En una entrevista personal realizada el 7 de junio del año 2021 que se encuentra en el apéndice de esta tesis, Leguizamón comenta que, si bien él nunca asistió a estas fiestas, escuchó sobre ellas. Entiende que forman parte de cierta “memoria cultural” de su lugar de origen.

¹⁴¹ La expresión “fumanchar” aparece con reiteración en la cumbia villera argentina. Por ejemplo, en una canción de la banda Damas gratis llamada “El fumanchero” se dice: “Bailen cumbia cumbiamberos que llego el fumanchero/ Fumanchando de la cabeza empinando una cerveza/ Nos pinta el indio fumanchero estamos hechos unos pistoleros/ El fumanchero canta una cumbia soy fumanchero y canto mi cumbia/ Yo tomo vino y tu cerveza ah ah quiero bajar/ De esta locura de mi cabeza ah, ah” (2001).

ritmo de una cumbia villera,¹⁴² es leída con cierto aplacamiento, incluso velozmente, lo que produce una desrealización de la cumbia como género y del poema como potencial canción; pero también del poema como texto escrito que es, sencillamente, leído. Más allá de las palabras, la voz extrae la musicalidad porque entona con otros ritmos que no coinciden con el tipo de letra.

Esta divergencia de identificación que se instala como procedimiento en varios poemas de Leguizamón, que se encuentran en la plaqueta-partitura, convive con el cambio repentino de registro musical. Si el poema proponía “fumanchar” a partir de la cumbia, inmediatamente varía hacia la emoción romántica, la letra de un bolero¹⁴³ con una entonación *in crescendo* en las últimas vocales de las palabras finales: “estoy pensando en ti / estoy pensando en ti / estoy pensando en ti / la tarde de los cantos / estoy pensando en ti”. Esto, a su vez, guarda claras similitudes con un bolero clásico titulado de la misma manera: “Estoy pensando en ti” (1970), del compositor y cantor ecuatoriano Julio Jaramillo (1935-1978). La letra de esta canción dice: “Estoy pensando en ti / llorando / en un lamento / bajo del viento / llora conmigo”.¹⁴⁴

Sin embargo, hacia el final de la lectura de ese mismo poema, lo festivo _____ – caracterizado por la percepción alterada y el baile colectivo– regresa a un primer plano proponiendo un tipo de coreografía que podría identificarse con un potencial reggaetón: “un perro perdiendo el olfato/ beso mano boca/ beso mano boca/ lo que está sonando es el baile del beso mano boca/ arandela recostada ahora se toma un vino/ y esta noche quiero basilar (...) / con petrarca van a quebrantar”.¹⁴⁵ No podríamos distinguir, en este caso, una canción precisa; aunque se trata de un tipo de letra que imparte instrucciones corporales para la realización de un baile. Este es el caso del americanismo “bacilar”, que en su corrección ortográfica se escribe “vacilar” y se suele utilizar en la región de Centroamérica, tanto en las letras de canciones como

¹⁴² El canto de una cumbia tiene determinado ritmo y tiempo que se caracterizan por el clásico cuatro por cuatro; es decir, cuatro pulsos por cada compás musical. Las frases suelen ser simples, cortas y repetitivas.

¹⁴³ Con variaciones, los temas en los boleros de origen afro-cubano suelen ser el amor, el desamor, el arrepentimiento y la nostalgia. Habitualmente tienen una introducción instrumental, un compás cuaternario de cuatro por cuatro (similar a la cumbia, pero más lentificado) pero los pulsos acentuados crean, a diferencia de ésta, un ritmo sensual como de balanceo. La percusión suele ser a través de maracas, con tempos moderados al igual que la cumbia.

¹⁴⁴ Canción disponible en https://www.youtube.com/watch?v=8RA15RrJKho&ab_channel=MexTunes

¹⁴⁵ Si bien se relaciona con géneros latinos como el bolero y la cumbia, el reggaetón suele tener un tempo muy rápido, sintetizadores y efectos electrónicos más marcados. Aunque el ritmo es una combinación de patrones de ritmo inspirados en el dancehall jamaquino. Uno de los elementos clave del ritmo del reggaetón es el “Dem Bow”. Se trata de un patrón rítmico particular en la batería que consta de golpes de tambor sincopados y repetitivos. El nombre proviene de la canción “Dem Bow” de Shabba Ranks, que influyó en muchos ritmos de reggaetón. Del mismo modo el bajo sintetizado es otra de las partes fundamentales de esta base rítmica.

de manera coloquial, para referir la idea de un movimiento que sigue un ritmo y también para aludir a una mirada lasciva en medio de un baile.¹⁴⁶

Sin embargo, el único ritmo que Leguizamón efectivamente mantiene, en casi toda la puesta en voz, es el que le otorga el corte de verso de su propia composición. En la rapidez de su lectura, el *remix* de los elementos musicales que acabamos de describir, configura como efecto, no solo una desrealización de esos géneros populares en sí mismos, sino una impresión de escucha desconcertante que se instala entre la canción y la poesía –con referencias poéticas mayormente eruditas, “con petrarca¹⁴⁷ van a quebrantar”, que contrastan o dialogan con el carácter “popular”–. Del mismo modo, la lectura que realiza, de este poema en concreto, aplaca la noción de canto que exigen esos mismos ritmos que evoca a partir de las letras. Como señala Paul Miller en *La ciencia del ritmo* (2020), el *mix* crea interpolaciones fluidas entre los objetos de reflexión con el fin de fabricar una zona de representación en la que el juego entre lo uno y lo mucho, el original y su doble, es interrogado (52). Pero ¿qué sucede cuando estos procedimientos se despliegan en puestas en voz de mayor extensión, es decir, en los shows?

Nos interesa cotejar, en este sentido, dos puestas en voz de Leguizamón que se encuentran separadas por una distancia de once años. La primera, como ya mencionamos, es un registro sonoro de una mesa del Festival Internacional de Poesía de Rosario, realizada en el año 2010; una actividad que tuvo lugar pocos días después de la maratón, el domingo 26 de septiembre. La lectura –de la que también participaron los poetas Luciano Lamberti (Córdoba) y Sylvina Bach (Tucumán)– se realizó en el Centro Cultural Parque de España. Leguizamón lee, estrictamente, los poemas que se encuentran en la plaqueta, pero en otro orden al estipulado. Ningún texto posee un título así que los nombraremos a partir del primer verso: “*hombre que te vas*”, “*estos changos están deshidratados*”, “*sábado sábado*”, “*yo no sé donde fui más feliz estos días*”, “*raja amarilla se quiebra y se cae*”, “*todos tenemos diferentes experiencias*”, “*siento los sonidos llegando*”, “*ey corazón*”, “*algunos autotorturándose*”, “*cuando encuentre lugar*”.¹⁴⁸ Podríamos definir a este conjunto de poemas como un material crudo que, a partir de ese momento, el poeta recombinará de distintas maneras.

¹⁴⁶ El *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* indica que la palabra “vacilar” proviene de la: “(...) 2da mitad del siglo XV. Del latín vacillare que significa menearse de un lado a otro, bambolearse, oscilar” (1987: 595).

¹⁴⁷ Petrarca (1304-1374), poeta precursor del renacimiento italiano, escribió una serie de sonetos y canciones líricas bajo el nombre de “Canzoniere” (Cancionero de corte amoroso). Leguizamón retoma esta referencia, justamente, en estos textos que se configuran y trabajan con la canción.

¹⁴⁸ En esta oportunidad también lee algunos textos que no se encuentran en la plaqueta pero tampoco en los libros publicados, tales como “soy el hombre rata”.

Los poemas funcionan, en la puesta en voz, como proto-canciones que traman entre sí una red a partir de partículas de sentido que enhebran vínculos con la música, en este caso, la colombiana. La lectura comienza con “*hombre que te vas*”: “hombre que no vuelves / a entonar las claves/ de nuestra canción/ cuánto tiempo más/ cuánto tiempo ausente/ la grafomanía es una pasión”. Inmediatamente después: “por las calles va, la gente se da cuenta/ por todas las ciudades va/ ha cruzado la loma, ya llegó a Bogotá (...) / alumbran las luces en medio del show”. Lo que surge en ese “show” es, justamente, un esqueleto de versos cortos, canciones desarmadas, titubeantes, que interpelan a un sujeto amoroso:

las noches sin vos
son las horas y los días repitiendo lo mismo de siempre
los pies, corazón
son los días en las rutas nuevas
los viernes, decís
me la paso en vueltas calmando el placer
mis pies, bebé
me pierdo por el filtro y me dejo de estar
corazón latino despechado
adónde está mi corazón latino
en la *afasia* de la canción (s/n, el subrayado es mío).

Si una canción es, en su sentido más tradicional, una composición musical que incluye letra, melodía, ritmo y armonía, Leguizamón trabajará con esos materiales agrupando, sustituyendo y seleccionando elementos concretos, como *samples*¹⁴⁹ que luego reconfigura y mezcla a partir del *remix*, en un dispositivo de reproducción que es su propia voz. Un *sample*, en el lenguaje de la edición sonora, es un fragmento de sonido grabado que se utiliza para producir música. Puede ser cualquier sonido, como un violín, una voz, un efecto concreto de una canción antigua. Estos archivos se trabajan a través del sampler, que es un instrumento electrónico que secuencia y reproduce estas grabaciones de sonido. Leguizamón utiliza *samples* de un espectro genérico amplio entre lo americano, lo regional, lo folclórico andino “Ay viditay, me voy cantando” (s/n) y la latinidad como fuentes de indagación. Este trabajo con el sampleo interviene las ideas tradicionales de musicalidad porque quiebran ese espacio-tiempo de la ejecución interactiva en

¹⁴⁹ Los primeros samplers estaban hechos con cintas magnéticas y comenzaron a construirse en la década del '50 con el advenimiento de la música concreta (origen de la música electrónica) descubierta y divulgada por el compositor francés Pierre Shaeffer. A partir de ese momento, el sampler ha ido evolucionando hasta llegar a su versión contemporánea que trabaja, no ya con la grabación de sonidos analógicos, sino, con sonidos digitalizados. Para Simon Reynolds (2015), a partir de ese momento crucial, comenzamos a vivir en una “sampladelia” que atravesó y creó un abanico de géneros musicales: techno, hip hop, house, electrónica, post-rock, entre otros. La “sampladelia” desorienta y altera la percepción, expande drásticamente los métodos desarrollados por la psicodelia de fines de los sesenta. Las fuentes sonoras son extraídas de su origen (que a veces se pierde completamente), se encuentran recortadas, estiradas, trabajadas, loopeadas y recombinadas.

tiempo real –el festival de poesía– y del espacio acústico tradicional –el entorno tecnológico que requiere un Dj que compone música a partir de estos procedimientos–.

El tipo de sampleo que lleva a cabo Leguizamón, podría pensarse a través de la idea de “afasia de la canción”,¹⁵⁰ que él mismo propone en el poema que acabamos de citar. Se trata de un procedimiento que se afina en un lenguaje poético que se inscribe en el musical y viceversa. La canción funciona como un dispositivo constituido por sucesivas escuchas y materiales, un entramado sonoro que no se limita a la reproducción lineal de una melodía o un texto, sino que es constantemente sometido a contigüidades, alineaciones, articulaciones significantes y subordinaciones. Estos desplazamientos no son meramente formales: producen efectos de sentido en el oyente, activando memorias, afectos y referencias que exceden el campo de lo estrictamente musical. En este proceso de significación, la canción se revela como una estructura inestable, donde las operaciones de repetición y variación, de fragmentación y recomposición, tienen un rol central.

Al mismo tiempo, como señala Lacan, esta dinámica da cuenta de una ausencia o de “una deficiencia de la función de equivalencia significativa mediante la similitud” (1984: 315), es decir, de una imposibilidad de fijar sentido por la mera semejanza entre los elementos sonoros o lingüísticos. En lugar de garantizar la identidad de los significantes a través de la repetición, la canción pone en evidencia su carácter desplazado, diferido, incompleto. Este hiato en la cadena signifiante permite que emerjan sentidos inesperados, incluso contradictorios. De este modo, la canción se presenta no solo como un objeto estético sino también como un espacio de producción, donde el poeta como oyente participa activamente en la construcción de sentido, guiado tanto por las marcas sonoras del texto como por sus propias asociaciones auditivas.

Si trasladamos momentáneamente esta lógica de desarticulación a la lectura en vivo, podemos advertir la presencia de las canciones –algunas reconocibles y otras imposibles de identificar–. Parecen transliteradas, pero dentro del mismo sistema de escritura del español. Leguizamón traduce ciertas letras o formas poéticas en caracteres equivalentes para constituir un poema nuevo, manteniendo algunas pronunciaciones y la estructura fonética de los géneros, como, por ejemplo, la rima consonante de las coplas populares.¹⁵¹

¹⁵⁰ En el *Seminario 3* (1955) dedicado a la psicosis, Jacques Lacan retoma “Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de afasia” de Roman Jakobson (1941) para pensar, justamente, cómo en este trastorno del lenguaje el sujeto muestra un dominio completo para estructurar una frase en la que, sin embargo, la encarnación verbal de aquello hacia lo que la frase apunta se manifiesta al margen.

¹⁵¹ Las coplas populares son formas poéticas que suelen tener estrofas de cuatro versos octosílabos y rimas consonantes, aunque estas estructuras pueden variar de acuerdo a la geografía. Un caso de esto son *Las coplas*

En “*sábado sábado*” las voces confusas traen un “canto que se pierde, cables al cielo/ altares de fuego en la celebración/ la copla de los vecinos improvisan las fuerzas”.¹⁵² Sin embargo, la copla, como estructura poética, se pospone a lo largo del texto. Hacia el final se retoma, aunque como “canto de desterrados”: “a los que yo saludo/ con mucha devoción/ virgencita sagrada/ camino de killcana/ virgencita sabrosa/ no digas que fui yo/ show en croacia/ show en rumaní/ uoioioio/ ie/ ie” (2010: 2).¹⁵³ La palabra “killcana”, que refiere en quechua la acción de escribir, es identificada con una virgen a la que se le reza y se le pide. Al mismo tiempo que se menciona que “el show”, en realidad, se está realizando en “Croacia” y en lengua “rumaní”. Esto distorsiona la idea original de copla religiosa del altiplano porque Leguizamón introduce una referencia a otra lengua y mezcla lugares geográficos. Por otro lado, “Yo” y “show” encuentran en la lectura fluida cierta similitud fónica en su pronunciación, lo que produce una confusión en la escucha ¿Show del yo? ¿Yo del show?

Esta misma idea que aparece en varios poemas que lee en esa oportunidad “show Leguizamón show”, junto con la del baile, el autofuego y la fiesta, articulan la puesta en voz transformando los poemas individuales en un show de poesía que puede escucharse bajo la idea conceptual de una pieza que limita con todas esas fronteras. En otro poema, “*Estos changos están deshidratados*”, se dice: “óigame mijito, escríbase una guayabera/ aparte de ti tu boca/ aparte de ti provoca”. A veces la referencia musical es clara (Rubén Rada¹⁵⁴ en este caso) pero se combina, alinea, en esa afasia de la canción, con otra algo más difusa. Por ejemplo, el término ‘guayabera’,¹⁵⁵ que no solo hace referencia a una vestimenta cubana, sino también a un tipo de ritmo del son montuno, el cual se toca con la conga, el bongó y la tumbadora. Aunque, al mismo tiempo, resuena de canciones populares como “Quiero un sombrero” de Los Wawancó, grupo de música tropical formado en la Argentina en la década del ’70: “Quiero un sombrero de guarda/ Una bandera quiero una guayabera/ Y un son para bailar”.¹⁵⁶ Si bien, se articulan géneros distintos como la salsa y una cumbia, esta variación provoca el efecto, en la lectura, de una radio cuyo dial cambia, permitiendo la escucha de fragmentos de canciones, a

americanas (1960) del poeta afro-cubano Nicolás Guillén que Leguizamón menciona explícitamente en otras puestas en voz.

¹⁵² Este poema es leído de modos completamente diferentes en cada puesta en voz que realiza.

¹⁵³ Estamos citando los textos del fanzine sin título, hecho con hojas A4 abrochadas, que repartió en ese festival y siguió repartiendo en otros eventos a través de los años

¹⁵⁴ Canción disponible en https://www.youtube.com/watch?v=jjHnUpSufMo&ab_channel=Tom. La particularidad de la música de Rubén Rada, músico uruguayo nacido en 1943, es que combina candombe, salsa y bossa nova. La canción a la que se refiere Leguizamón se llama “Cha-cha, muchacha” (2000).

¹⁵⁵ *El diccionario de la música cubana biográfico y técnico* de Helio Orovio ubica la guayabera y también rastrea el término. Lo vincula directamente con el árbol de guayabo, que era utilizado para elaborar tambores, agongos, percutientes y macetas (1981: 2015).

¹⁵⁶ Canción disponible en https://www.youtube.com/watch?v=ypa7p1FbUQY&ab_channel=CMTV.com.ar

veces identificables y otras que resuenan familiares en el oído, porque nos recuerdan a alguna en particular o las vinculamos directamente con la fiesta popular.

En el año 2021, once años después del Festival Internacional de Poesía de la ciudad de Rosario, asiste al Festival de Poesía, de Acá nro. 14 en la ciudad de Mar del Plata.¹⁵⁷ En este caso, se trata de un registro audiovisual de la puesta en voz, que se realizó en el Club del teatro dentro del Centro Cultural Bronzini. El público sentado en las gradas y el ambiente teatral oscuro, que se encuentra iluminado por reflectores, transmiten la idea de que acontecerá un show. En esta oportunidad, vuelve a repartir la misma plaqueta del año 2010 e introduce un elemento nuevo al espectáculo: la pandereta con la que acompañará la recitación. La puesta en voz¹⁵⁸ comienza con el poema que analizamos al comienzo de este apartado “*Siento los sonidos llegando*” pero al ritmo de golpes de pandereta que marcan los cortes de verso. El tono, en esta ocasión, es intempestivo con una fuerte entonación de las vocales finales, al mismo tiempo que se acerca y aleja del micrófono provocando un vaivén con la voz: “esta noche la arrastradita”.

Inmediatamente, al llegar al séptimo verso, el poema se corta y se enlaza con un fragmento de “*Estos changos están deshidratados*”: “Yo no quiero saber nada de nadie/ ni con los cantos ni los días ni las formas de estar/ no quiero cruzarme con nadie, ni con los ladys” (s/n). El collage sonoro que construye a partir de estos dos poemas, en el comienzo de esta presentación, sólo es perceptible para el oído si se lo ha escuchado o leído con anterioridad; porque opera bajo un efecto de condensación. Así como describíamos los procedimientos de remix de Leguizamón en relación a la música popular, podrían pensarse estas operaciones de extracción sobre los propios poemas.

Si bien repartió previamente los textos que iba a leer, la puesta en voz comienza a incluir otros que han sido publicados en sus libros: *The sound of la galaxia* (2014) y en *Cantos del desierto y la montaña* (2017). Sin embargo, no lee en ningún momento, sino que utiliza el micrófono como si estuviera realizando un *freestyle*¹⁵⁹ de poesía, pero sin el patrón rítmico y el tono del *rap*, la improvisación que implicaría: “Blanco río corre por las paredes y los techos/ ¿Qué son, ángeles?”. En este caso, el libro se encuentra en la escena, pero su aparición no es operativa sino meramente escenográfica. Por momentos, el poeta toma con sus manos el

¹⁵⁷ El Festival de Poesía, de Acá es un evento literario que se realiza desde el 2007 de manera independiente en la ciudad de Mar del Plata. El evento anual reúne las voces contemporáneas de la poesía argentina nacional. En el transcurso de dos días, los poetas participan y asisten a mesas de lecturas, presentaciones de libros, ferias editoriales y distintos tipos de intercambios con el público como charlas y debates.

¹⁵⁸ Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=jjHnUpSufMo&ab_channel=Tomsta

¹⁵⁹ Dentro de la cultura hip-hop, el freestyle es una expresión artística espontánea que consiste en crear letras, rimas de modo improvisado. Se trata de prácticas que se ponen a prueba en eventos llamados batallas en las que los raperos se enfrentan y ponen a prueba su ingenio verbal.

soporte, incluso lo abre, pero no procede a leer nada de él, las páginas parecen estar en blanco y la única materialidad posible que se considera es la voz.

En cada pausa, el público arenga y aplaude y exige más poesía. Leguizamón continúa, y de modo circular, vuelve a uno de los poemas del comienzo como si fuera un *sample* que se repite cada cierta cantidad de tiempo en *loop*, aunque esta vez lo recita por completo: “*Siento los sonidos llegando*” y: “Estos changos están deshidratados/ les falta líquido, no albahaca/ les sobra tiempo y mis ganas/ yo no quiero estar con nadie/ ni con los cantos ni los días ni las formas de estar/ no quiero cruzarme con nadie, ni con los ladys” (s/n). La idea de los “sonidos llegando” se presenta como enigmática ¿de dónde provendrían? Inmediatamente advierte a través del micrófono que recitará una canción “del lugar del que vengo”: “quebradeño humauaqueñito/ cholita, ay”. En ese punto, en el que ha mixturado sus propios poemas con canciones populares de distintos géneros, pueden comprenderse algunos aspectos de esta operación. El *remix* en vivo logra homologar la música y la cultura de los pueblos aymaras y quechuas que habitan la región andina –eclipsada históricamente por la cultura blanca de Buenos Aires– con materiales musicales contemporáneos, como un acto de justicia, pero también una reactualización de la pregunta sobre la identidad de esas culturas en la actualidad.

En este sentido, la puesta en voz en la ciudad de Mar del Plata combina fragmentos de poemas preexistentes para crear una pieza poético-musical nueva a partir del concepto de show, cuya espectacularidad gira en torno a un *loop* poético que se repite, con variaciones, a través del tiempo. No es casual que elija sus poemas más leídos tras una década de reescrituras sucesivas, publicaciones y borradores. De este modo, esos textos son sometidos a permanentes reactualizaciones a partir del contexto concreto en el que son enunciados, puestos a funcionar nuevamente. Para Reynolds (2015), un *loop* realizado con un tema “genérico” resulta funcional, porque tiene los elementos adecuados para que el DJ lo pueda mezclar con otros temas parecidos, y así crear un flujo musical que nunca es el mismo. Lo que inicialmente parece homogéneo revela, en su recurrencia alterada, inflexiones sutiles y cambios, a medida que el oyente se sumerge con atención en el ambiente (189). En el caso concreto de su presentación del 2021, Leguizamón procede a mezclar de un modo similar a éste los textos que, en el pasado, ha leído en repetidas ocasiones,¹⁶⁰ lo que lleva a considerar que este collage sonoro expresa variaciones que el tiempo impuso tanto en su propia voz como la inscripción de ésta en la misma escritura.

¹⁶⁰ Registro audiovisual disponible en https://www.youtube.com/watch?v=o-r2-JUCFd8&t=73s&ab_channel=AnaPorr%C3%BAa

3.2. El sonido en los libros: escritura, canto y lectura musical

En el año 2014 se publica *The sounds of la galaxia* en editorial Gigante y en el 2017 *Cantos del desierto y la montaña* por editorial Neutrinos. En principio es oportuno pensar que, en el caso de Leguizamón, los libros de poesía no anteceden a las puestas en voz, sino que vienen a precisar un espacio-tiempo de las mismas, un momento determinado. Esto es así en tanto, como describimos antes, permanentemente se encuentra reelaborando, recomblando y cambiando los textos a partir del contacto de la voz con lo escénico, el show. En rigor, los libros contienen esa misma pieza —en el primero, bajo el nombre “The sound and de show, algunos poemas de show” (2010)— de la plaqueta que mencionamos anteriormente, aunque con distintos cambios: elipsis de elementos, reemplazo de palabras por otras, cortes, sustracciones, entre otras operaciones. Sin embargo, fuera de los poemas “de show”, los libros contienen otro tipo de textos de orden poético-ensayístico, de los que nos ocuparemos a continuación, que interrogan el origen, la identidad y la procedencia de los materiales utilizados en sus puestas en voz.

Si *The sound of la galaxia* intenta pensar los sonidos en su totalidad, *Cantos del desierto y la montaña* se ocupa de interrogar cómo suenan los cantos en estos paisajes específicos. El lenguaje poético trabaja a partir de una serie de planos y perspectivas que van de mayor a menor. Aunque, la idea de galaxia en estos textos —recordemos que en Blatt aparece el espacio exterior— no se encuentra, estrictamente, asociada a la percepción alterada o al conjunto de estrellas —polvo interestelar, partículas en movimiento, como sistema gravitacional—; sino a la quebrada jujeña como estructura cósmica autónoma que confluye en lo universal. Desde este punto de vista, el sonido contiene dentro de sí otros subsistemas como los cantos, pero también la música, el ruido y el baile como sintaxis de un tipo de escucha que se define en una geografía. Se trata de un campo inestable, que es sometido a intentos de clasificación: “Cuatro dimensiones del sonido de la galaxia”; “Fin de los sonidos de la galaxia” y “A la calle”.

Estas prosas numeradas, compuestas a su vez por oraciones breves que se aproximan al verso, intentan contener —como una grabación de campo— el espacio y el tiempo en los que esos sonidos de la quebrada confluyen como eventos físicos de lo real: “agua que hace ruido” (7) “canciones de carnaval” (13), “sonido del viento”, “sonido de los cerros” (15). Sin embargo, a diferencia de Blatt, en donde la idea de grabación se encuentra asociada a un registro cultural urbano de la ciudad de Buenos Aires, en Leguizamón los sonidos adquieren un carácter suspensivo y metafísico. No circulan veloces en extensas enumeraciones, ni se superponen entre sí de manera confusa, sino que son extraídos de su hábitat original para adquirir relaciones de similaridad entre sí: “(...) Escalonadamente el sonido. Tic tac. Faquir de los cerros. Caminan los tacos sobre vos. Escalonadamente. Los días” (Leguizamón, 2014: 15).

La onomatopeya del reloj se asemeja al sonido de unos tacos que caminan “escalonadamente” como el paso de los días y de las horas. Se trata de sonidos que son atravesados por una operación de montaje que los altera mínimamente, para cambiar su interpretación evidente. Dice Leguizamón: “Poesía requebrada. Que no dice nada y que no se entiende. Cursi del stop. Que ahora la gente escucha” (15). Como si ese espacio territorial, dominado por el sonido y por la escucha desde un punto de vista histórico —donde prevalece una cultura de tradición oral por sobre la escrita, tal como sucede en gran parte de las culturas andinas—, solo pudiera generar escuchas rotas, incompletas, fracturas, daños que afectan su propia integridad y funcionamiento.

Por esto, hay un “sonido que se tambalea” (18), inestable en todo sentido, porque está atravesado tanto por las geografías del desierto y la montaña, como por una identidad de los pueblos del altiplano y del noroeste argentino (NOA), además de por las tensiones políticas y conflictivas que implica su inscripción en ese “sonidero nacional” (20). En este contexto, escribir estos textos en prosa se presenta como una experiencia ligada a “la capacidad instintiva de ejecución” (28). Los sonidos, a diferencia de la escritura, no pueden fijarse ni repetirse de manera idéntica, sino que su ejecución está siempre mediada por el cuerpo, el espacio y la circunstancia concreta de la escucha: “en el curso de los acontecimientos. Mariposa. De lo que pasa que cada habitación del mundo” (28). De este modo, su aparición en el poema los sitúa en un primer plano que exige ser interrogado.

El sonido vinculado estrictamente a los espacios bailables que aparecen en estos poemas, a diferencia de las discotecas en Blatt, están signados por otra clase de experiencia que se encuentra muy lejos del ritmo acelerado de la vida urbana. Es el baile ontológico “(...) de la sabiduría” (2). Son las canciones populares del NOA, el territorio andino, una retórica que se encuentra tipificada en el lenguaje, a lo largo de los siglos, en las expresiones musicales y folclóricas. Dice Leguizamón en relación a esto:

Las letras de folclore a mí me caen mal. La estructura social está dada por esas letras y la gente las canta y se siguen reproduciendo. La canción popular es así (...) Ahora se legitimó el reggaeton y la cumbia. Cosas en las que yo veía valor. Por suerte milité el valor en la cumbia y el reggaeton y funcionó. *El mundo se mueve en base a esos ritmos.*” (Entrevista personal, 7 de junio de 2021).

Es interesante recuperar que, si “el mundo se mueve en base a esos ritmos”, la poesía de Leguizamón procede a descomponer esa estandarización cultural de las tradiciones populares regionales, incluso, para volverlas extrañas al combinarlas con otras a partir de los procedimientos que describimos en los apartados anteriores. El tiempo de los sonidos de la

quebrada, a diferencia de la escritura, no es lineal porque está asociado a lo cósmico, lo cíclico, lo sagrado, las estaciones, los solsticios y equinoccios: “Las estacas de las luces. Encaminadas, recuerdo, en los sonidos de la galaxia. Que ya se van, que ya se están yendo. Y que de pronto” (26). Este final *in media res* instala la posibilidad de un regreso, los sonidos –naturaleza, canciones, voces, ruidos– abandonan su contexto de aparición para dialogar entre sí y mezclarse en los textos.

En el “Fin de los sonidos de la Galaxia” la sensación de la luz y el calor es un recuerdo, porque ya vienen esos días que se “dicen” en otros ritmos, de la elegancia de la tristeza:

(...) al baile azul del taquirari, oh. Los días de sol ya vienen. Con nuevas alas para contar. Un movimiento suave, de los días pasados, y el miedo presente, de los días por venir (38).

Hace así su aparición un elemento musical del norte argentino “el taquirari”, baile similar al carnavalito¹⁶¹ de origen boliviano que se toca y baila en peñas, fiestas religiosas y carnavales. De este modo, puede advertirse que, en Leguizamón, las referencias espaciales están fusionadas con las señales y las marcas sonoras de ese *territorio*, el de la quebrada, que funciona como una “galaxia” vital en la que se puede escuchar “El sonido del viento”, y leerse un “Hueso en la pampa que brilla. Sol naciente de la biología” (13). Lo que surge allí y se señala es el espacio jujeño como “sonido puntado” (20) que pareciera ser el antídoto contra la amenaza tecnológica del texto: “El modelo de escritura es el modelo de los libros. El blanco de los libros y la tinta enreverados” (27). Por eso, sus libros de poesía se elaboran en el transcurso de las puestas en voz, en un proyecto que, desde sus inicios, hizo de esos sonidos su material, comenzando con *Nada* (2005)¹⁶², que trabajaba, estrictamente el ruidismo, el *noise*:

No le daba la tecla de la música. Lo leía rápido como haciendo un ruido, sonidos. Por eso viene después la idea del sonido de la galaxia, párrafos. Y después fui llegando a algo más musical según la convención de ritmo y armonía. El primer libro que yo escribí que se llama *Nada*, vendría a ser ese *Noise*. Después *The sound of la galaxia* vendrían a ser una especie de *ambient*. Los *Cantos* vendrían a ser por fin lo atravesado por la música, por el canto. Más tradicional, *buscando la canción popular*. No sé cómo funcionaría eso. Cómo imagino la canción. Ponele un reggaeton, la cumbia (entrevista personal, 7 de junio de 2021).¹⁶³

Nos interesa destacar esta idea de “búsqueda de la canción popular” a través del desierto y la montaña ¿La búsqueda implica la investigación poética de un posible origen? *Cantos del desierto y la montaña* recupera la mayor parte de los textos de *The sound of la galaxia* pero ya

¹⁶¹ El carnavalito es un tipo de ritmo y música de raíces prehispánicas de carácter celebratorio que se baila en fiestas populares en el norte argentino.

¹⁶² Este libro, del que no nos ocuparemos en esta tesis, fue publicado en el año 2005 por la Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy en la colección Mirilla.

¹⁶³ Esta entrevista se encuentra incluida en el apéndice de esta tesis.

no se divide entre el show y el no show. Se trata de una reescritura cuyo centro de indagación es, justamente, el canto y las canciones como funciones sociales –aristas de ese material sonoro que describimos al comienzo–. De este modo, las canciones que se cantan se esparcen en los textos como accesos a una memoria colectiva. Un tipo de escucha que parece pertenecernos a todos: “tu canto cantaré” (2017: 51).

Se recuerda un estribillo, un fragmento, incluso una palabra que comienza a girar dentro del texto como un casete que se usó para grabar canciones de la radio y se ha estropeado por el paso del tiempo: “trululú trululú trulalalá” (24). Pero también, como canto que intenta cantar lo que oyó –“La hija del fletero” (1993) de Los redonditos de ricota¹⁶⁴ y le erra a una palabra o la cambia por otra:

Oh oh
la hija del mecánico
oh oh
la hija del mecánico
oh oh
la hija del mecánico (44).

Incluso latiguillos, intermezzos musicales modificados, en los que algunos cantantes enuncian alguna parte más conversada de la letra de la canción. Dice Leguizamón: “es la banda tocando para vos/ en las canciones con los nombres del pasado/ tocando para vos” (53) en referencia a la letra “El satánico Dr Cadillac” (1989)¹⁶⁵ de Los fabulosos Cadillacs que dice: “Siempre algún idiota para convencer/ hablas toda la noche como un boy scout/ hablas sobre mi vida como tu papá/ los Cadillacs tocando para vos/ los Cadillacs tocando para vos/ sí (...)”. O “Yo no me quiero casar y usted” (2001)¹⁶⁶ de la banda Turf: “Ya no estoy/ ya me fui/ ya partí de aquí” que en Leguizamón se presta a otra variación más reflexiva sobre la acción concreta de “irse”: “(...) ya me voy/ ya no estoy/ soy el que ahora se ha ido/ ya no estoy/ ya no soy/ estoy afuera” (64). No se trata de una referencia que opera solamente bajo la intertextualidad; sino que, en este caso, el rock nacional argentino¹⁶⁷ es procesado como potencia creadora, para

¹⁶⁴ Canción disponible en https://www.youtube.com/watch?v=XacNmPqBork&ab_channel=PatricioReyysusRedonditosdeRicota

¹⁶⁵ Canción disponible en https://www.youtube.com/watch?v=nz1QJozrRNw&ab_channel=gasparduclosbesa

¹⁶⁶ Canción disponible en https://www.youtube.com/watch?v=kiKCXChGFgA&ab_channel=PopArtDiscos

¹⁶⁷ Se denomina “rock nacional” argentino a las bandas que alcanzaron popularidad dentro del territorio nacional después de la guerra de Malvinas en 1982, donde abiertamente se promulgó dejar de escuchar rock en inglés debido al conflicto bélico con Inglaterra. Puede pensarse como un movimiento musical e identitario que llega a nuestros días y que comenzó, incluso, algunas décadas antes con la aparición de las primeras bandas en El club del clan en la década del ’60.

llevarla, incluso, al humor y al absurdo, como en “Chicas extremas” del mismo libro: “(...) chicos y chicas quieren kebab/ quieren kebab/ quieren quieren quieren/ kebab!” (2017: 75) en relación a “Quieren rock” (2002) de la banda Intoxicados;¹⁶⁸ que, a su vez, homenajea al disco *Los chicos quieren rock* (1988) de Los ratones paranoicos. Al punto que cantar estas canciones de otros desorientan al propio poema que se pregunta quién es el sujeto que está cantando: “la poesía absoluta, política, total/ que cambie el mundo tu palabra/ el no ser/ la poesía, cuál es mi voz?” (65).

No se trata de un sujeto en particular, sino de que los textos del libro intentan construir una canción total –que elude la individualidad del poema– en la que pueden confluir todas las voces, que emergen de esas canciones, al mismo tiempo. Es la canción que “está sonando” (34) y que es cantada por arriba, la canción que es cantada encima de la canción por quien la escucha y repite. Pueden ser “Cantos de la alegría” que se funden en “la canción de la vagancia/ para todos” (36). Pero también transformarse en una canción que proviene de alguna iglesia: “Señor del pastor/ señor de la oración” (40). Las canciones construyen conocimiento, identidad y realidad. Por eso es que pueden ser saqueadas e intervenidas: “si no estás vos, si no hay canción/ un badén de respiros/ que cada día nos lleva más lejos/ y sin volver y el camino/ de no verte veditay/ y los grandes días y sus grandes noches (...) camperitai, tan viejitai/ hoy me abrigas/ estas cosas” (2017: 41). La terminación de un término regional, que se usa para designar al sujeto amoroso, puede generar un lenguaje nuevo, pero también un ritmo innovador a partir de esa variación irónica, ya que imprime su marca sobre objetos comunes –campera- y sus cualidades –viejita-.

Los libros de Leguizamón proponen, más allá de su contacto permanente con la escena y el show, una lectura musical que opera bajo la huella rítmica de las canciones que se aluden. Aunque también generan ritmos propios que enhebran los poemas entre sí, como la percusión que utiliza a partir de la palabra “son”. Por un lado, es un verbo copulativo de enlace, tercera persona del presente del indicativo en el idioma español; por otro, “son” proviene del latín *sonus* que refiere a la expresión de un sonido y también al género musical cubano: “(...) los días son cien luceros son/ dados vueltas ni qué se yo/ un cantor gesticulando por las mesas” (2017: 12) y en otro poema: “hay días que están/ surfeados por la belleza/ cómo son cuáles son” (2017: 15). De manera que, la voz explicita una inquietud en torno a la naturaleza de su propio canto, al preguntarse “qué canción es la del canto”, y señalar su indefinición o desajuste respecto de las formas musicales reconocibles: “no es pena esta canción que bailo / si ni es

¹⁶⁸ Canción disponible en https://www.youtube.com/watch?v=qWhyicQJNdG&ab_channel=CMTV.com.ar

rumba ni sé qué será” (2017: 22). Se trata de una duda que genera un efecto, justamente, de escritura en movimiento, en la que se inscriben el festival y la fiesta.

La mezcla de materiales que provienen de orígenes distintos –Argentina, Centroamérica y el Caribe– arman un montaje de ritmos que se enlazan en una búsqueda por el origen de la canción definitiva o total como objetivo poético utópico. En este sentido, en los poemas de Leguizamón, no existe una frontera concreta entre el material de la poesía y el de la música. Ambos convergen en un mismo espacio. La poesía, de esta manera, se inserta como práctica, vehículo que libera la voz e intenta tararear la canción de todas las canciones.

Capítulo III

Escribir para sonar: los bordes del poema en Luciana Caamaño y Alejandra Saguí

En este último capítulo analizaremos un corpus conformado por textos escritos, registros sonoros y audiovisuales de dos poetas argentinas: Luciana Caamaño (Mar del Plata, 1984) y Alejandra Saguí (Bahía Blanca, 1987). Como el resto de lxs poetxs trabajadxs en la tesis, tanto Caamaño como Saguí han publicado plaquetas, fanzines y libros de poesía, al mismo tiempo que han participado en festivales y lecturas públicas.¹⁶⁹ De manera que sus escrituras se encuentran vinculadas con las posibilidades escénicas de poner en voz sus textos frente a un público. No obstante, en este capítulo, se presentan otras variaciones del fenómeno que detallaremos a continuación.

Luciana Caamaño compone sus textos con el objetivo de hacerlos sonar, en el sentido que sus puestas en voz son la instancia principal de su práctica poética. El énfasis se encuentra, justamente, en la voz y en el uso de la lengua como materialidad rítmica, en la articulación de una serie de procedimientos vocales, como el ascenso y descenso de la entonación, el trabajo con distintos volúmenes, velocidades y puntuaciones prosódicas. El texto existe, participa de esta escena, pero los poemas de Caamaño no se identifican con el libro. Al igual que Leguizamón, confecciona un poema-partitura en el que los textos funcionan como notaciones de una pieza destinada a ejecutarse en vivo.¹⁷⁰

En ocasiones, colaboran con ella otros artistas que elaboran *sets* musicales y continuos sonoros a partir de su lectura en vivo. Caamaño puede formar dúos e incorpora también, a sus puestas en voz, archivos documentales, como ruidos de manifestaciones, ritmos musicales y discursos políticos. En su práctica, a diferencia de Leguizamón, el poema-partitura parece adquirir una dimensión expansiva y dramática sobre la cual nos interesará indagar, ya que se trata de un objeto que forma parte de la escena como elemento escenográfico o de utilería que es manipulado en vivo. Aparece en diversos formatos: rollos que se despliegan, hojas que se arrojan al suelo o tarjetas que se extraen de una caja de herramientas. Esta particularidad teatral,

¹⁶⁹ Luciana Caamaño forma parte del grupo que organiza el Festival de Poesía, de Acá en la ciudad de Mar del Plata. Ha participado del Festival Internacional de Poesía de Rosario y del Festival Latinoamericano de Poesía de Bahía Blanca. Dirige, desde el 2010, la editorial Sacate el saquito y ha fundado el centro de arte Alaska (2017-2019). Alejandra Saguí, por su parte, forma parte del grupo que organiza el Festival Latinoamericano de Poesía de Bahía Blanca y también realiza obras de danza contemporánea en la que intervienen sus poemas.

¹⁷⁰ Recordemos que, en Leguizamón, las puestas en voz funcionaban como instancias de reescritura de los textos, que también eran repartidos en formato de fanzines entre el público.

en un espacio dominado por la voz, abre una serie de preguntas particulares: ¿Cuál es la relación entre la voz —el sonido— y esa escena?

Si en el capítulo uno, con Bléfari y Olgiatti, aparecía una escena vinculada al rock, como espacio donde se reunían el poema, la voz y el cuerpo, en Caamaño el espacio releva otro tipo de materiales —sonoros, verbales, escenográficos— que, necesariamente, vuelven a redefinir el concepto: ¿Existe una puesta en escena sonora? A pesar de que la noción de libro se encuentra desplazada en esta práctica, trabajaremos *Lugares comunes de la lengua* (2018), una plaqueta que recopila los textos que Caamaño leía en eventos de poesía. A partir de allí, analizaremos sus lecturas públicas.

En Caamaño, entonces, aparece una voz, y específicamente un tono alto, vinculado a la práctica dramática-escénica que indagaremos, tanto en los textos como en la lectura en vivo, ya que abre una modulación posible de la vocalidad. Charles Bernstein (1998)¹⁷¹ y, más tarde, Lucas de Mello Cabral e Matos (2016) destacan algunos rasgos de la performance vocal¹⁷² que nos interesa retomar. Algunos poetas, para el autor, pondrían al sonido en primer plano, al mismo tiempo que trabajan con la memoria de una experiencia auditiva que es contemporánea: “Os modos de dizer a língua constituem de forma significativa a experiência tanto da escuta quanto da composição (...)” (2016:53).

El despliegue de una memoria auditiva y corporal, como rasgo principal de la vocalidad, se manifiesta de manera destacada en Alejandra Saguí. Ella afina su voz en un tono más bajo al de Caamaño, por momentos casi inaudible en sus puestas en voz. En sus presentaciones en vivo, alterna lectura y recitación, y construye, a partir de gorjeos, susurros, balbuceos y sonidos onomatopéyicos, una escena familiar cuyo énfasis es la adquisición de la lengua materna. En ocasiones, Saguí también baila sus poemas mientras los recita o lo hace sobre grabaciones de su propia voz. En estos casos, el cuerpo funciona como una partitura anatómica, un dispositivo de marcación del poema. El baile, entre la secuencia coreográfica (pero también con cierta

¹⁷¹ En *Close Listening. Poetry and the Performed Word* (1998), Charles Bernstein sostiene que la vocalización de un poema —especialmente de aquel concebido para ser escuchado— posee una dimensión acústica que habita en los límites de la comprensión. En el éxtasis de la oralidad, señala Bernstein, el poema ya no se alinea con la comprensión semántica, sino con la dimensión sonora, manifestada, por ejemplo, en el tartamudeo u otras formas no convencionales de lectura. En cuanto a su relación con la escritura, existiría una zona exenta de la retención gráfica. Por eso, en esta condición de estar fuera de sí: “(...) words ecstatically exempted from graphic retainer. But in this condition of being beside themselves, words are also sites of paranoia—another way of being beside—an anxiety marking the speech/writing opposition” (1998: 243).

¹⁷² Si bien tomamos algunos rasgos de la performance vocal, no nos referiremos a estas poetas como *performers*, como tampoco nos convence la categoría de *performance* para pensar estas prácticas, ya que ambas se inscriben en la poesía, por más que tomen elementos o dialoguen con otras disciplinas como el teatro, la música o, en el caso de Saguí, la danza. No creemos que se trate de prácticas inespecíficas ni expandidas, sino de técnicas, saberes y materiales que colaboran con una composición poética.

libertad formal) y la improvisación, se caracteriza por movimientos como caídas, ascensos, rodadas, tensión muscular y desplazamientos, lo que abre otra relación entre el cuerpo, el poema y el espacio. Surgen entonces preguntas específicas: ¿cuál es la relación entre el movimiento y la voz? ¿Qué tipo de escena se construye en este caso?

Surge, además, el problema de si la experiencia previa de esta composición a través del cuerpo también se traslada, de algún modo, de manera gráfica, a su libro *Cuchá* (2022), publicado posteriormente, o si, por el contrario, el baile se configura como una práctica autónoma e independiente.¹⁷³ En esas páginas aparecen distintos indicadores visuales, como mayúsculas, espacios y cambios en el tamaño de las letras, que marcan parámetros relacionados entre la vocalidad y la memoria durante la puesta en voz. El libro, en este sentido, no es imprescindible, y emerge la pregunta sobre su función en este cruce entre disciplinas: ¿es un modo de registrar o recoger los restos de esos procesos creativos? ¿Qué vínculos pueden trazarse entre las marcas gráficas y la ejecución en vivo de movimientos y sonidos?

Nuestra hipótesis, en este tercer capítulo, plantea que Caamaño y Saguí trabajan sus voces en el límite textual del poema, sometiendo la voz como centro de indagación en sus presentaciones en vivo, las cuales funcionan como escenas sonoras exploratorias para su práctica que adquieren distintas modulaciones. En el caso de Caamaño, esta modulación está marcada por elementos de la teatralidad y la incorporación de archivos musicales y sonoros a sus poemas. En Saguí, en cambio, aparecen rastros de una memoria auditiva vinculada al cuerpo, a través de elementos coreográficos de la danza contemporánea. A partir de esto, surgen algunas preguntas específicas: ¿Qué puntuaciones producen estas prácticas sonoras y de danza sobre las puestas en voz y los textos? ¿Qué aspectos escénicos están presentes en sus libros?

¹⁷³ No es menor destacar que Saguí construyó estos poemas en el tiempo, a través de un recorrido por distintos espacios. En principio, los llevó a una residencia poética en la ciudad de Bahía Blanca llamada EAPP[#] (2015-2016). En ese lugar realizó versiones de estos textos que luego leyó en otros eventos, como el Festival Latinoamericano de Poesía de Bahía Blanca[#] ocurrido ese mismo año. Al año siguiente, continuó trabajando esos textos en un taller de poesía en Villa Ventana coordinado por la poeta Roberta Iannamico (2017) en la Biblioteca Popular Leopoldo Marechal.



3.1. *Lugares comunes de la lengua: el tope como figura en la poesía de Luciana Caamaño*

Lugares comunes de la lengua (2018) de Luciana Caamaño comienza con "Los polvos", un poema extenso dividido en tres partes que funciona como el eje vertebrador de la plaqueta editada por Gerardo Jorge en *N direcciones*.¹⁷⁴ Esta publicación compila ese y otros textos que, durante varios años, circularon únicamente a través de puestas en voz en lecturas públicas y festivales de poesía. Por lo tanto, queda en evidencia que muchas de sus marcas sonoras y musicales que analizaremos —como el ritmo, el tempo, los silencios y las repeticiones— provienen del paso del texto por la práctica oral, y quedan codificadas en la escritura del libro.

Las secciones "I", "II" y "III" de "Los polvos" no se encuentran una detrás de la otra, sino que están distribuidas a lo largo de la publicación. Esta disposición cercenada se relaciona con el título. Los polvos son, en primer lugar, partículas finas de tierra seca que se propagan en el aire de manera similar a las ondas sonoras. De modo que la dispersión podría ser también ondulatoria, como señala José Miguel Wisnik en *El sonido y el sentido. Una historia otra de las músicas*. La onda sonora es el producto de una secuencia rapidísima —generalmente imperceptible— de impulsos, reposos y caídas cíclicas de esos impulsos, seguidos de su reiteración (2006: 17).

Si el polvo puede moverse como el sonido, para Patrice Pavis (1987), es la metáfora que vincula al texto con la puesta en escena contemporánea. En ese espacio, aclara, los textos son desplazados, contaminados, reevaluados al nutrirse de diferentes lecturas escénicas (1987: 28). Puede pensarse que, al ponerse en voz, el texto necesariamente cambia: adquiere marcas específicas que se adhieren a él como un grabado. Y si, además, esa voz se convierte en el objeto principal de indagación y aparece en primer plano, estaríamos ante un tipo de escena que pone el énfasis en el sonido, y no en otros aspectos como el sentido, la linealidad y el movimiento del cuerpo. De manera que el polvo, entonces, puede ser el residuo que deja un objeto sólido —el texto— o referirse también a ciertos maquillajes escénicos, usados para generar efectos dramáticos específicos. No obstante, ambas ideas —el polvo como sonido que se dispersa en el aire, y el texto desplazado a partir de la lectura en vivo— confluyen en la práctica poética de Caamaño. Por otro lado, desde un punto de vista léxico, la palabra adquiere también otros significados coloquiales, tales como "coito, cópula" (Real Academia Española, 2023). El

¹⁷⁴ El catálogo agrupa una serie de poetas argentinos y del resto de Sudamérica: Augusto de Campos, Raúl Zurita, Martín Gambarotta, Lucía Bianco, Mariana López, Roberto Jacoby, entre otros.

término “polvo” funciona como un modo indirecto de referirse al sexo, y este parece ser el sentido específico que predomina en todos estos poemas.¹⁷⁵

A partir de la demanda inicial “y ser una maricona irreprochable/ una puta/fuega/ que pide llama”, se configura una estructura vertical compuesta de palabras cortas, cuyos modelos parecen ser esos primeros términos de los versos del comienzo “puta” y “fuega”. Se trata de expresiones que instalan, además de un lugar de enunciación queer¹⁷⁶, un tipo de patrón sonoro, una base rítmica inicial, que se empieza a configurar en esos primeros ocho versos –compuestos por tres sílabas y rima consonante– que se repetirán de manera alternada:

un paso,
una llama,
un paso,
una llama,
un paso,
una llama,
un paso,
una llama
que merece que ese efecto
de video de ventilador
dándole
dándole
dándole
lentitud a la cámara

¹⁷⁵ Originalmente, en las puestas en voz de este texto, Caamaño leía un epígrafe que luego fue eliminado de la versión publicada: 'Vengo de mojar y estoy en éxtasis / Viel Tempersex, que aludía al poeta Héctor Viel Temperley y a su poema 'Vengo de comulgar y estoy en éxtasis', del libro *Crawl* (1982). Registro disponible: https://www.youtube.com/watch?v=Q_ppc9VTksE&ab_channel=FlorenciaGuarco

¹⁷⁶ Paul Preciado recupera en “Queer”: historia de una palabra” (2009) la reapropiación de la injuria y su uso disidente frente al lenguaje dominante. Desde su aparición en el siglo XVIII, el término servía para nombrar: “(...) a aquel o aquello que por su condición de inútil, mal hecho, falso o excéntrico ponía en cuestión el buen funcionamiento del juego social” (s/n). La palabra no parecía tanto definir una cualidad del objeto al que se refería, como indicar la incapacidad del sujeto que habla de encontrar una categoría en el ámbito de la representación que se ajuste a la complejidad de lo que pretende definir. Por tanto, desde el principio, “queer” es más bien la huella de un fallo en la representación lingüística que un simple adjetivo (...) Eran “queer” los invertidos, el maricón y la lesbiana, el travesti, el fetichista, el sadomasoquista y el zoófilo. El insulto no tenía un contenido específico porque pretendía reunir todas las señas de lo abyecto. A mediados de los años ochenta del pasado XX, empujados por la crisis del Sida, algunos microgrupos deciden reapropiarse de la injuria para hacer de estos términos un lugar de acción política y de resistencia a la normalización. En el presente, lo “queer”, piensa Preciado, no tiene que ver tanto con una identidad sino con la posibilidad de un movimiento “post-identitario”, una posición crítica que se encuentra atenta a los procesos de exclusión y de marginalización que genera toda ficción identitaria.

sea una posibilidad
 en la realidad,
 así
 a lo *bruto*,
 con *rima*,
 sin *tope*,
 de una y sin *freno*,
 de *golpe*,
 sin *tope*,
 lo dije,
 sin tope,
 () más
 sin tope,
 () más
 sin tope
 así
 ahí
 sin tope
 ahí,

digna de chorros de flashes directo a la *boca*, (2018: 6, el subrayado es mío)

Si observamos esta primera parte del texto, advertimos que se eligen palabras que poseen solamente dos sílabas: “culo”, “duro”, “puta”, “fuega”, “llama”, “paso”, “tope”, “rima”, “digna”, “chorros”, “flashes”, “boca”. Algunos de estos términos, a medida que avanza la lectura, comienzan a rimar entre sí como “de golpe/sin tope” que coinciden en la consonante oclusiva “-p” y la vocal “-e”. Aunque la rima que predomina es la que se origina a partir de la repetición: “una llama/ un paso/ una llama/ un paso” y “sin tope/ lo dije, / sin tope”. De modo que esas resonancias alternadas producen una sonoridad transitoria que parece girar dentro del poema. Es decir, dan vueltas como breves segmentos en bucle que, cuando se gastan –porque se sostuvieron un tiempo determinado y han agotado sus posibilidades de generar sentido– son reemplazados por otros. Esto sucede con “un paso/ una llama” que cede su lugar a “sin tope” que, hacia el final, también deriva en otras fórmulas a través de versos más largos que propician de corte, como sucede con los dos últimos versos de la sección que sigue a “sin tope”:

(...) adentro
 bien

adentro
sin pausa
sin causa
la rima hace ruido
pero cómo nos sube este ritmo (6-7)

Por un lado, las reiteraciones reafirman esos pasos: “ahí/ así/ sin tope” porque sostienen una marcha activa en forma de desfile durante la lectura. Por otro, en esas resonancias, los elementos se aproximan a través de sus cualidades fónicas. Van hilando y construyendo, dice el poema, un tipo de rima, movimiento brutal: “a lo bruto/ con rima”. La brutalidad está en la repetición desmesurada e irregular –no hay una medida determinada ni mucho menos una proporción para esos segmentos–. Se juega con ellos hasta que ya no puedan seguir diciendo. Son repeticiones que atraen palabras acústicamente similares para hacerlas chocar entre sí como si fuesen objetos. Se ponen a funcionar hasta que se agota el ruido, se cortan para luego volver a retomarse más adelante. La rima, en este sentido, es reiterativa –hasta llegar a un punto compulsivo–, un *loop* irrefrenable: “la rima hace ruido/ pero cómo nos sube este ritmo”.

De manera que, no sólo queda explícita la relación interdependiente entre rima y ritmo, sino que esta rima bruta se configura como el elemento técnico primario, plataforma sonora que cohesiona, como veremos después, las puestas en voz que se van a llevar a cabo. Posee un tipo de sonoridad que va *in crescendo* y organiza dos áreas bastante precisas. La primera se encuentra marcada por el erotismo y el sexo, por “Los polvos”: “culo”, “duro”, “puta”, “llama”, “fuega”, la segunda puede asociarse con una aceleración ruidosa, una rima que es brutal porque se encuentra “sin tope”, “de golpe”, “a lo bruto” y “sin freno”. Este segundo orden que transmite velocidad y sensación de impacto nos interesará específicamente dado que su inclusión abre una serie de posibilidades rítmicas dentro del texto que no tienen que ver únicamente con la coincidencia de sonidos.

Aparece, en este análisis, la memoria de una voz que se origina en una sucesión de escuchas del texto en lecturas públicas, festivales de poesía, pero también a través de registros sonoros y audiovisuales. Está claro que no se trata, estrictamente, de la voz concreta de la poeta, sino de lo que el oído ha podido modular, sonoramente, en esas experiencias de escucha. Podría pensarse que, en estos poemas, advertimos una segunda voz, como la define Jorge Monteleone, una voz imaginaria que posee ritmo, acento, entonación, dicción: “(...) aquello que el lector [oyente] interioriza como la voz de un fantasma, la voz del sujeto imaginario del poema” (1999: 149). En este sentido, ciertos acentos prosódicos, pausas, cortes, énfasis que estamos

advirtiéndolo en estas páginas provienen de esa segunda voz que, necesariamente, vamos a ir caracterizando. ¿Coincide esta voz del texto con la otra, la que suena en vivo? ¿Qué tipo de escena se prefigura desde ella? ¿Qué figura de transición construye?

En principio, Caamaño utiliza palabras que indican límites para el movimiento “tope”, una coalición contra algún objeto “golpe”, la falta de moderación “bruto” y detención abrupta “freno”. No son onomatopeyas ni imitan ningún sonido, sin embargo, colocadas una detrás de otra, cargan al texto de ruidos potenciales, venideros, amenazantes. Anuncian una detención del movimiento que no termina de efectuarse. Las piernas del comienzo se cosifican, el poema ya no parece referirse a un cuerpo, sino a un vehículo que no puede detenerse. Si esas palabras van a amenazar al desfile erótico con posibilidades de corte y escisión: ¿De qué manera suena esa falta de límite dentro del texto?

El verso “sin tope” puede formar otros a partir de proximidades fónico-semánticas y silábicas (recordemos que se ponderan aquellas palabras que tienen dos sílabas). En ese proceso de composición, que acerca términos cortos vinculados a esta idea de límite, se reiteran e integran otros elementos que direccionan al cuerpo que comienza a exhibirse. Esa concatenación de consonantes, junto con la estructura vertical de palabras bisilábicas, imponen un tipo de ritmo que gráficamente se percibe apretado. Sin embargo, no se trata solamente de una estrechez visual, en una página en blanco, dominada por la resonancia de ciertos elementos sobre otros, una fila delgada de palabras cortas que se encuentran comprimidas, tensionadas entre sí.

Son versos compuestos por términos que, al amenazar con un corte o escisión del movimiento, transmiten sonido, como sucede con “golpe” que en el poema se encuentra, justamente, “sin tope”. Es decir, impactos de consonantes oclusivas que establecen un patrón o secuencia rítmica que puede intensificarse “() más” o adquirir una orientación determinada mediante deícticos que señalan puntos concretos en el espacio. Las palabras “tope”, “golpe”, “bruto”, “freno” se golpean brutalmente al igual que un instrumento de percusión. Incluso, del mismo modo en el que los pies chocan contra el suelo (paso) o los cuerpos impactan entre sí. El “paso” y su marca se inscriben en el cuerpo y en la música al mismo tiempo. Es un movimiento específico dentro una secuencia coreográfica y un tipo de compás binario —el paso doble, marcha cuyo origen militar se remonta al siglo XIX, y a partir de allí se populariza—. Al mismo tiempo, la palabra “paso” constituye el término “diapasón”, instrumento de metal que registra las vibraciones —y la altura— del sonido.

En este sentido, el paso —y las otras formas del límite que estamos describiendo— son el producto de una figura de la voz que comenzaremos a desplegar lentamente. La llamaremos el

tope, ya que se sitúa entre la restricción y la velocidad, entre el cuerpo y el ruido. Su función es construir materia sonora, una partitura para que establezca, dentro del mismo poema, indicaciones vocales para ejecutar ese texto en vivo. Se trata de marcas específicas que se encuentran codificadas dentro de los versos a través de palabras concretas que señalan una acción. Ya habíamos observado, en relación a los primeros segmentos de “Los polvos”, a los deícticos que funcionaban como directrices de movimiento. Los señalamientos prefiguraban un espacio y, a su vez, arman un contexto para la voz: “así/ ahí/ sin tope/ ahí” (6). Por un lado, estos adverbios interpelan y hacen partícipes a los oyentes del poema, lxs incluye a todxs en un mismo lugar compartido. Por otro, constituyen una coreografía del texto porque coordinan movimientos de baile precisos.

En este tipo de danza, los golpes de percusión, las zonas rítmicas y los movimientos se integran para adquirir una sinergia rítmica, una sincronidad que funciona, en ocasiones, como representación erótica en géneros musicales como la cumbia y el reggaetón. Esto lo encontramos, por ejemplo, en el “El meneaito” (1992) de Gaby: “El meneaito/ el menaito/ el meneaito/ meneaito/ *ahí/ ahí/ ahí*”.¹⁷⁷ Incluso, este énfasis, a partir de ciertos adverbios de lugar, se encuentra en los mismos títulos de las canciones como en “Ahí ahí ahí” (2013) del artista de reggaetón Rafael Castillo Torres conocido como De La Ghetto: “Así que prende este blunt *ahí ahí ahí*/ Ten cuidao' vienen los guardias *ahí ahí ahí*/ Hay no mira pa' *ahí ahí ahí*/ Yo te rozo suavemente *ahí ahí ahí*”.¹⁷⁸

Estas posiciones relativas al meneo o perreo, en el lenguaje del reggaetón, significan mover el cuerpo de un lado a otro, agitarse, temblar, zarandearse. Los adverbios no hacen más que precisar hacia dónde (lugar) o ratificar que dicho movimiento se está llevando a cabo de la manera correcta, tal como se desea “así”. En otras secciones del poema de Caamaño, se reiteran este tipo de secuencias de rítmicas, como en la segunda parte de “II”: “(...) *adentro/ afuera/ y así*” (2018: 20) y en la parte “III” de “Los polvos” se indica: “ahí va/ dale *así*/ fuerte/ al dente (...) vos seguí/ *apretás y soltás/ apretás y soltás*” (23, el subrayado es mío).

Estas oscilaciones, dentro de los textos, no hacen referencia a ninguna canción en particular, aunque el género se encuentre sonando de fondo en la voz, sino que codifican una coreografía erótica que colabora con el tono dramático que se está construyendo: “el sexo y la poesía son ante todo ritmo” (22) se dice en la página siguiente. De manera que el efecto que se desprende de esta operación es, en primer lugar, rítmico-erótico y, en segundo lugar,

¹⁷⁷ Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=VFjj_D9BYHQ

¹⁷⁸ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=tCrnYSVv0VE>

performativo,¹⁷⁹ dado que mencionar un término implica, ante todo, una acción vocal. En este sentido, la performatividad —con su carga de erotismo y movimiento codificada en el léxico— marca desplazamientos corporales que configuran una dimensión propia, capaz de construir un espacio con oyentes potenciales. Según Hang y Muñoz, esto implica repensar los materiales — en este caso, la escritura— en función de una escenificación (2021: 12-13), la cual se configura como el acto de reaparecer en ese afuera del texto.

Así, la voz que Caamaño construye en “Los polvos” —esa segunda voz que, como ya explicamos, resuena a lo largo del texto— puede definirse, siguiendo a Brandon LaBelle en *Acoustic Territories* (2010), en términos de audición más que de visión: una voz imaginada como una membrana, un canal por el cual circulan expresiones sonoras, ruidos y músicas (2010: 20). Por eso, en este poema, surgen expresiones asociadas al reggaetón, la cumbia y formas de baile que se configuran a partir de esos ritmos, como si la voz fuera, en realidad, un sistema de captación más que de vocalización, que incorpora aquello que se oye en una fiesta, en la radio, en las discotecas, en las calles. En Blatt y Leguizamón también aparecía una voz concebida en estos términos; sin embargo, en Caamaño, las marcas están orientadas a la escenificación, a una manera de escribir amalgamada con su puesta en escena.

Además de los términos que evocan movimientos coreográficos, emergen otras marcas escénicas de la voz, como los cambios de tempo, que se perciben como variaciones en la velocidad de la lectura. En el desfile del comienzo, por ejemplo, el efecto parece ser, más bien, aletargado: “una llama, / un paso, / una llama, / un paso, / una llama, / un paso, / una llama, / un paso, / una llama” porque se compara con el movimiento de un ventilador “dándole/ dándole/ dándole” que tiene “la lentitud a la cámara”. En este caso, la repetición circular de “dándole” habilita una morosidad inicial que se traslada al tiempo de la lectura. El comienzo del desfile parece desarrollarse en cámara lenta, porque el objetivo es destacar una imagen, el par de piernas desnudas que se encuentran caminando de espaldas “en culo”. Se trata de un recorte visual que excluye al resto del cuerpo, que ni siquiera se menciona, como si la repetición adquiriera la capacidad de un reflector que recorta y alumbra, de manera metonímica, la parte

¹⁷⁹ John. L. Austin define en *Cómo hacer cosas con palabras* ([1962] 2008) que las expresiones performativas — en algunas ediciones también llamadas realizativas— indican que emitir la expresión es realizar una acción y que esta no se concibe normalmente como el mero decir algo” (2008, 47). En el texto de Austin, sin embargo, las expresiones suelen tener un verbo conjugado, como el caso de “Juro”, “bautizo”, “prometo”, “apuesto” y “declaro” entre otras. Judith Butler va a retomar esta hipótesis en *El género en disputa* (1990) para repensar la performatividad en función al género. Más tarde, en *Cuerpos que importan* (2002 [1993]), aclara sobre este punto que la performatividad debe entenderse, no como un “acto” singular y deliberado, sino como la práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra construyendo su propio sistema de normas y restricciones (19).

del cuerpo que produce el sonido. La idea de marcha o caminata es, según señala Brandon LaBelle, una configuración ruidosa de performatividad corporizada:

(...) moldeada por los flujos emocionales de la vida peatonal, adquiere otra forma en la marcha. Inicialmente, el marchista se asocia con el instrumento musical, extendiendo el cuerpo mediante un dispositivo de expresión audible, como una segunda voz a través de la cual la corporeización encuentra un nuevo campo espacial de efecto sensorial y dominante. Esto se refuerza mediante la participación en la banda: la pulsación rítmica y el esfuerzo físico de marchar al compás componen, de forma colectiva, tanto el sonido como el cuerpo dentro de un sistema disciplinario más amplio (LaBelle, 2010: 118; la traducción es mía).

Sin embargo, a medida que el poema avanza, la lentitud, progresivamente, se va perdiendo y la intensidad de la marcha se incrementa cada vez más: “pero cómo nos sube este ritmo” se dice después de enarbolar la secuencia rítmica de los golpes, los frenos, las brutalidades, las rimas. Los versos “lentitud a la cámara” y “pero cómo nos sube este ritmo” funcionan como perillas porque controlan y ajustan la velocidad de la voz, el ascenso y descenso del tempo. Marcas escénicas, que, en el poema que le sigue a “Los polvos”, se vuelven gráficas y explícitas. También podrían pensarse como ajustes vocales que operan en cada poema del libro, aunque no siempre estén enunciadas del mismo modo.

En “TEMPO RITMO”, otro de los poemas de *Los Lugares comunes de la lengua* de Caamaño, las palabras “tempo” y “ritmo” se repiten varias veces. Sin embargo, en algunos casos, aparecen mediadas por una distancia de media carilla. En otros, por el contrario, se encuentran pegadas –si se leen de manera consecutiva apenas alcanza el tiempo para respirar–. De manera que, la velocidad de lectura es controlada a través de los espacios:

tempo

ritmo

tempo

ritmo

tempo

ritmo

tempo

ritmo

tempo

ritmo

tempo

ritmo

tempo

ritmo

tempo

ritmo

tem po ra da

de can cio nes (12-13).

En este caso, la velocidad de la repetición se encuentra regulada por el mismo término “tempo”¹⁸⁰ que designa esa variable en el lenguaje musical. Con esa palabra, el poema hace visible su propio proceso de composición y, además, revela un vínculo intrínseco del texto con la voz y sus posibilidades de ejecución. Exhibe, de este modo, de qué manera el tempo, como lexema, puede iniciar, dentro del texto, variaciones semánticas diversas, como 'tem-po-ra-da', a través de la separación en sílabas. Más adelante se dice: “las cosas del mundo, el mundo, todo tiene acento” como si todos los elementos que componen la lengua, incluso los conceptos que sirven para describir la música, fueran susceptibles de ser usados, golpeados, espaciados,

¹⁸⁰ El *Diccionario enciclopédico de la música* (2008) define al tempo (it., “tiempo”) como la velocidad a la que se ejecuta una pieza musical. Se señala tradicionalmente de dos maneras: con indicaciones metonímicas (como q = 70, que significa un tiempo de 70 negras o pulsos por minuto) y con un sistema menos preciso de palabras en italiano, idioma usado por tradición, aunque no de manera exclusiva (como adagio, lento; andante, no tan lento; allegretto, moderadamente rápido; allegro, lento; andante, menos lento; allegretto, algo rápido; allegro, rápido; presto, muy rápido) (1499).

repetidos para escribir poesía. Entonces, si advertimos una continuidad entre lengua y notación musical, como si se tratara de una partitura para la voz, ¿qué otros efectos musicales se producen dentro de este poema?

3.2. La construcción de una erótica del ritmo

El tope, como figura de la voz en *Lugares comunes de la lengua*, define los cortes de verso y calcula qué tipo de espacialidad se producirá entre ellos. Esta característica se puede observar, de manera gráfica, en distintas zonas de “Tempo ritmo”, poema que comenzamos a describir en el apartado anterior. Las separaciones cortas entre estas palabras, distribuidas en la página, aceleran la lectura, mientras que los espacios más prolongados la ralentizan:

un

dos

un

dos (15)

En un mismo texto, entonces, aparecen distintas temporalidades que coexisten y se alternan para generar efectos diametralmente opuestos. Los tempos, en este poema, constituyen áreas rítmicas concretas. En esta cita se desencadenan, por ejemplo, una serie de pasos que, a diferencia de los que hemos analizado anteriormente en “Los polvos”, desaceleran el ritmo de lectura de los segmentos anteriores que tenían un carácter más rápido. Esta disposición coreográfica de la lengua introduce, mediante el espacio en la hoja, el ritmo del segundero de un reloj que se encuentra sincronizado con los pies que marchan: “un/ dos/ un/ dos”. Se trata de un uso onomatopéyico de estas palabras cardinales. Incluso, estos pasos rítmicos pueden observarse visualmente a partir de una distancia diagonal.

Sin embargo, poco después, el verso “cosas que están de moda” (15) detiene ese movimiento, el retardo de la caminata, dado que funciona como antesala de una enumeración frenética:

-sacarse fotos con armas
-sacarse fotos con todo
-sacarse fotos con nada
-sacarse fotos con armas
-sacarse fotos con todo
-sacarse fotos con nada (15)

La aceleración de las imágenes, en este caso, crea otro tipo de escena rítmica –más dinámica– que contrasta con la anterior, ya que se despliega tras un ritmo aletargado, lo que le otorga mayor velocidad. Se trata, justamente, de hacer audible, mediante el tempo, el desenfreno de la captura fotográfica en la contemporaneidad, la acción táctil de los dedos presionando descontroladamente la pantalla de un celular. El segmento también adquiere circularidad, ya que parte de “armas”, concluye en “nada” y vuelve a comenzar a través del mismo elemento, como una circunferencia de la violencia vinculada a estos dispositivos. Al mismo tiempo, “sacarse fotos” remite a la acción y el efecto de tomar una fotografía, pero también a la idea de despojarse de algo, extraer o quitar. En este sentido, el cálculo del espacio en la hoja se relaciona con la idea de tope, vinculada a la velocidad del ritmo y a la cantidad de espacio que se extrae entre los versos o se agrega, en un movimiento que va desde la vista hacia una voz que se acelera o se acompasa. De este modo, la marca gráfica se produce como un movimiento orientado a la ejecución. El tope funciona como una directriz que regula el sonido de esa voz.

No obstante, como advertimos en el apartado anterior, *Los polvos*, casi al comienzo, establece una clave de lectura relacionada con esta idea de aceleración, aunque referida no estrictamente al sonido, sino a la posibilidad de decir de manera ilimitada: “lo dije, / sin tope” (6) ¿Esto quiere decir que el texto también, por momentos, maneja un decir hiperbólico? ¿No se atiene a ningún tipo de restricción en relación al contexto? ¿Se ubica en un espacio de transgresión de lo enunciable? Lo cierto es que la figura del tope funciona, como vimos antes, no solo de manera arquitectónica, rítmica y temporal, sino que también plantea un problema en relación con los alcances y los límites de la lengua en estos textos.¹⁸¹ Decir “sin tope” implica, en primer lugar, que el límite es algo que puede ser identificado, justamente, para poder cuestionarlo y, en todo caso, desbordarlo.

En la parte “I” de “Los polvos” se menciona, tal como se ha expuesto, al deseo y sus restricciones de manera exhortativa: “hablemos de los límites del deseo” (7). En primer lugar, se está incluyendo al interlocutor en ese verbo “hablemos”, porque el enunciado parece ser una invitación a participar de la conversación. Sin embargo, el poema no define concretamente cuáles son esos “límites”, no pueden ser enunciados explícitamente: “eso que te hace presión en el pantalón/ esas ganas imperantes de apretarte a” (7). Es decir, reemplaza la referencia precisa con el término “eso” y borra, de modo deliberado, el complemento que seguiría después de la preposición “a”. Se deja, entonces, un espacio vacío para ser llenados por otrx. Cuando

¹⁸¹ Se trata de un problema que volveremos a mencionar al momento de analizar las puestas en voz de estos textos ¿El “sin tope” del decir plantea algún tipo de tensión con lo audible en las lecturas en vivo?

el poema se pregunta por los límites concretos del decir y del deseo, las respuestas no aparecen de inmediato. La conversación “hablemos de (...)”, de este modo, se aplaza temporalmente. El poema pospone el intercambio. No hay lugar para la respuesta del otro, sino una insistencia en la preposición y en el despliegue de una regla mnemotécnica de la gramática que también sugiere movimiento y posiciones de un objeto o cuerpo: “ante/ bajo/ cabe/ con/ contra/ de/ desde/ en/ entre/ hacia/ hasta/ para/ por/ según/ sin/ so/ sobre/ tras” (8). En un gesto que busca mover al que está escuchando, desplazarlo por el espacio.

En lugar del argumento y la conversación, aparecen distracciones provocadas por estímulos de la misma lengua del poema, una fórmula escolar para aprender las preposiciones, una batería de preguntas nuevas sobre otros asuntos que no vienen al caso, una imagen desconectada y relacionada con la moda como: “el enfunde de overol”, una llamada imprevista que despierta sorpresa: “hola, / hola,” (25). En “Los polvos (III)” esta suspensión de la definición del límite se vuelve aún más evidente: “(...) no/ das/ más/ dame un poco/ pásame la punta de/ por el *borde* de/ ay” (30, el subrayado es mío). Las pausas impulsadas por el corte de verso inicial enfatizan, desde la negación, un exceso de posibilidades que no se terminan de desarrollar en el poema: “no/ das/ más”. Hay un corte en relación a lo que se puede decir del destinatario, aunque prevalezca, en cambio, el desplazamiento por ese *borde* como espacio privilegiado para ser investigado. La interjección “ay”, en este sentido, expresa un asombro que tampoco se describe, porque implica, sobre todo, una fascinación erótica que involucra a las superficies “bordes” de ese cuerpo.

El énfasis se encuentra nuevamente en el impacto de la interacción física que produce el “ay”. De esta forma, los poemas comienzan a generar, de manera acumulativa, un espacio paralelo con aquello que el cuerpo hace, pero no se dice. Es una operación contraria al imperativo que invita a hablar y expresarse “sin tope”. Los textos se enhebran, en cambio, a partir de una exploración por aquello que es tácito o subyacente, lo que permanece oculto o en el plano de la intimidad. En la sección “3.”, este procedimiento que restringe información se encuentra visible dentro del mismo poema: “(...) pero resulta que soñé/ que laburaba de promotora sexual/ estaba en las góndolas de un súper/ *el resto imaginátelo*/ tampoco te voy a dar/ la *fantasía* servida en bandeja” (10, el subrayado es mío).

El revés del “sin tope” es, entonces, la imaginación de quien escucha el poema “el resto imaginátelo”. El poema limita y condiciona la información, pero, en esa sustracción de materiales, aclara sus estrategias compositivas y muestra lo que realmente está haciendo con el lenguaje. No ofrecer la fantasía en bandeja implica eliminar complementos, aclaraciones y argumentos, permitiendo que emerjan, en cambio, sus efectos escénicos concretos a través de

interjecciones, repeticiones, preguntas y exclamaciones. Por eso, podríamos leer estos textos a partir de partículas pequeñas –esquirlas–, elementos de sorpresa, placer, asombro, estupefacción e impacto, como una poética que se encuentra anclada, estrictamente, en la repercusión dramática. Es decir, la voz del texto se vuelve el material central de ese sistema escénico.

En “Los lugares comunes de la lengua”, texto que le da nombre al libro, aparece nuevamente repetida la palabra *borde*, pero, esta vez, relacionada con el descenso como movimiento: “(...) porque me estoy cayendo por un *borde*/ y una de dos:/ o pego el volantazo de mi vida/ o bien/ bueno/ y ahora?” (29). El término no funciona de la misma manera que en la cita anterior, aunque el sintagma “y ahora?” vuelva a suspender la posibilidad de desenlace mediante una pregunta abierta sobre el presente. El *borde*, en este caso, expresa un límite menos tangible y más ambiguo porque refiere a una frontera o restricción emparentada con lo *real*. Si antes era una superficie de placer vinculada al cuerpo del otrx, ahora es el contorno o perímetro de un área incierta y mental, vinculada al espacio y al momento concretos en que se está leyendo en vivo. Se trata del “y ahora?” del texto que reenvía siempre al presente de la puesta en escena cuando el poema se reactualiza.

Podemos advertir a partir de estos usos contextuales que, en los poemas de Caamaño, la noción del límite –el tope– posee varias dimensiones. Los bordes –entre lo no dicho y lo que sí se dice de manera literal– son el espacio de construcción de una voz que se acelera o desacelera, pierde pasión o se erotiza para subir y bajar la intensidad, incluso dentro de un mismo poema. En la parte “III” de “Los polvos” alguien pela papas antes de cocinar: “me encanta verte pelando/ papas, en este caso papas”. Este inicio con *delay* deriva, rápidamente, en la acción de deletrear la palabra “pulpa” tras advertir su proximidad fonética con “papa”: “(...) decime pulpa/ dame la p/ dame la u/ dame la l/ dame la p/ dame la a” (19). La cancioncita, que refiere a una arenga deportiva,¹⁸² termina deviniendo en una escena erótica después de haber encontrado placer en la pronunciación de oclusivas: “dámela/ tres veces/ más fuerte/ terremoteame/ la pulpa la pulpa/ la punta/ con esta *candencia*/ adentro/ afuera” (19).

Cuando parecía que esa acumulación de requerimientos “dámela” solo podía ir en ascenso con sintagmas como “más fuerte” y el neologismo “terremoteame”, otra serie de versos cortan el episodio lingüístico de manera abrupta: “(...) y sólo nos quede esperar el final/ y darnos cuenta/ otra vez/ que no somos capaces de nada tan genial” (20). Justamente, en medio

¹⁸² También conocidos como *cheerleading chants*, son cánticos de origen norteamericano. Su característica principal es que son enérgicos y coreografiados, y su objetivo es levantar el ánimo de los equipos escolares.

del delecto, emerge un anticlímax reflexivo que desciende tonalmente, a partir de palabras bastante contundentes como “esperar el final” que riman con “nada tan genial”. La variable que se extrae de esa secuencia de aumentos y disminuciones, es el término *cadencia*¹⁸³ que aparece dentro de esa misma construcción. El poema señala que será leído “con esta cadencia” indicando con la aparición de ese término otra marca plausible para la voz.

En el vocabulario musical, esta palabra refiere a la progresión de acordes que marca el final de una frase musical o una sección. En los poemas de Caamaño, la *cadencia* se expresa a través de un vaivén tonal que sube abruptamente y desciende justo en el momento más alto. Este procedimiento construye, en estos poemas que estamos trabajando, una erótica del ritmo que experimenta con distintos bordes de un tono. Este no se relaciona solamente con un tema específico —el sexo lesbiano—, ni con la elección de ciertos términos sugerentes por sobre otros, ni únicamente con lo que no se dice, sino más bien con el uso que, potencialmente, hace la voz de ese texto y la variación dramática con la que se maneja el ritmo.

En Caamaño, parecería que la noción del límite, el tope, podría vincularse con el despliegue de una puntuación erótica,¹⁸⁴ marcada por la cadencia, el tempo y la construcción de un ritmo. Esto impacta de lleno en cierta variación tonal que tiende a manifestarse, por ejemplo, en los remates finales. En los últimos versos, la caída es notoria y drástica; el poema vuelve sobre sí mismo y, repentinamente, adquiere un descenso dramático que funciona como corte. Esto sucede con claridad en los versos finales de “El deseo es un desastre”: “en un momento me indigno/ entro a la peli y le grito: “la alegría no necesariamente es idiota” / ahí suena mi canción favorita/ del momento/ y *bajan* los títulos” (36). El texto concluye, justamente, con los títulos de la película: el cierre del telón y el final de la escena. Es, en realidad también, el corte de la voz cuando el poema termina; después de una secuencia cargada de tensión dramática, se rompe, además, el encantamiento con quienes están escuchando.

La puntuación erótica en estos poemas, entonces, tendría que ver con lo que sucede desde un punto de vista sonoro: ¿Qué tensión erótica se establece entre las velocidades, la variación de espacios y las marcas léxicas que implican movimientos? Para Barthes (1989), el

¹⁸³ En el *Diccionario enciclopédico de la música* (2009) la cadencia en las melodías de canto se encuentra asociada al cierre cadencial. El más común es un paso descendente hasta la nota final desde la nota inmediatamente superior; también existen otras fórmulas, tales como una tercera descendente o un segundo ascendente (Latham, 2009, p. 250).

¹⁸⁴ En *El erotismo*, Georges Bataille describe al ritmo como una danza “sincopada” (1997: 276), cuyos acentos se ubican en tiempos o partes del compás que normalmente no se acentúan. No obstante, este ritmo tendría más que ver con el desplazamiento de un énfasis entre el desfallecimiento, el goce y el grito (276-277).

punctum erótico puede ser aquello que punza: un detalle en una imagen, un objeto parcial, una circunstancia de entrega (p. 90). En este sentido, la variación rítmica y el descenso tonal que advertimos en los remates también podrían punzar, en tanto arrastran —al lector oyente de la voz del poema— fuera de su marco, hacia ese “borde” que los textos de Caamaño no dejan de mencionar. El *punctum* del erotismo, aclara Barthes, es, justamente, un más-allá-del-campo: “Como si la imagen [agregamos: el poema] lanzase el deseo más allá de lo que ella misma muestra: no tan sólo hacia el resto de la desnudez, ni hacia el fantasma de una práctica” (p. 99; el comentario entre corchetes es mío).

La idea de lanzar el deseo “más allá” puede relacionarse con la noción de tope y borde, dado que en los poemas se construye una serie de restricciones solo para mostrar que se las enfrenta, se las sobrepasa o, incluso, que operan como amenaza constante de caer fuera. El deseo, en todo caso, es aquello que está más allá del borde, en el vacío; y el ritmo, podría pensarse, es aquello que lo mueve, lo trae y lo acerca. Sin embargo, es posible arriesgar que una puntuación de carácter erótico construye la posibilidad de un tono que, de todos modos, solo puede terminar de ser audible fuera de los textos: ¿Cómo sería un tono erótico en la puesta en escena? En el capítulo 1 habíamos advertido que, en el caso de Bléfari, el tono delimitaba una escena alternativa. Esto podía leerse en la misma escritura, en la materia sonora que el texto exhibía y también —retomando a Ludmer (1988)— como una indicación de cuál era la posición del cuerpo en esa misma escena. Por lo tanto, el tono configuraba la aparición escénica de esa voz.

Sin embargo, por momentos, tono y voz se confunden dentro del análisis: ¿dónde empieza uno y termina el otro? Y, sobre todo, ¿qué es uno respecto del otro? En Caamaño, podemos advertir que la construcción de la voz está emparentada con una circulación de expresiones sonoras, ruidos y músicas, en la que el tono podría leerse como una indagación erótica que sube para bajar. El tono en Caamaño, por lo menos en los poemas, tiene que ver con cómo se va a leer el texto, y con cómo quiere ser percibido y oído. Dentro del ámbito sonoro, el tono es la vibración dentro de la voz. En el *Diccionario enciclopédico de la música* (2008) se lo define así: “Una cuerda en vibración que oscila en la totalidad de su extensión para producir la nota” (p. 30). ¿Cómo se construye esta nota en estos poemas?

En el otro extremo de un tono que desciende en los remates, podríamos identificar un tono alto, desbordado, que aparece con bastante regularidad al comienzo de los poemas en “Los polvos”: “y ser una maricon a irreprochable/ y desfilarme toda con el culo bien duro, / una puta/ fuego” (5). Estas identidades, que comenzamos a vincular con un tipo de tono y también con una voz, plantean una acción concreta como “desfilar” desde el primer verso; algo más adelante

en “2.”, otro segmento del poema comienza con un enunciado contundente: “hay cosas que me gustan tanto como coger” (9). En “3.” también podemos observar la misma variable ascendente justo al comienzo: “a cogerse al mundo, reina/ que el tiempo apremia” (22) y “un polvo público/ (...) toda la patria adentro de la concha” (22-23). Se trata de afirmaciones excedidas, hiperbólicas, que comienzan a delinear una modulación provocadora. En “El deseo es un desastre” esto se define con mayor precisión: “fuiste poseída por la diosa de la percepción/ (...) una porrista del subdesarrollo/ y con bagajes intelectuales/ un poco escuetos/ pero ¡qué bien aprovechados!” (35). Podría pensarse que las identidades —móviles y no fijas— bordean lo pornográfico, pero este aparece alterado y fisurado, en permanente desplazamiento. Por eso, podríamos arriesgar que el tono se erotiza al adherirse a esos modos enunciativos.

En esta secuencia de citas, que pertenecen a diferentes poemas del libro, podrían identificarse varias cuestiones. La más medular es que estos episodios tonales ascendentes se encuentran vinculados, la mayor parte de las veces, con la posibilidad de construir una voz particular que se pueda recortar, montar y maquillar de acuerdo a la ocasión: “maricona”, “puta”, “fuega”, “reina”, “diosa”, “porrista del subdesarrollo”. Es decir, distintos sintagmas de agitación histriónica, posiciones afirmativas que se anuncian, más que nada, desde esos inicios de manera altisonante, cuando apenas arrancan los poemas frente al micrófono.

Se trata de introducciones explosivas que funcionan de manera exhortativa y enfática, porque, además, se posicionan políticamente ante los oyentes —desde la autonomía total del cuerpo “puta”, la cima del poder terrenal “reina” o de los cielos “diosa”—. El primer verso suele ser una construcción que impacta al oyente. No obstante, en ocasiones, esa exhortación también se encuentra en la mitad del poema, como un modo de escalar, elevar el tono nuevamente. En la tercera parte de “Los polvos”, por ejemplo, se invita a tener: “toda la patria adentro de la concha/ íntegra te calza/ y la escarapelita/ para la colita/ te resulta muy chiquita?/ hay banderolas, mástiles, granaderos/ toda la ficción al servicio de tu ojete” (23). Así como antes se intervenía una regla mnemotécnica de la escuela primaria para aprender las preposiciones con el término “trans” (8) en vez de “tras”, ahora los diminutivos “escarapelita”, “colita” y “chiquita” sellan irónicamente estas representaciones de la “patria”. En este caso puntual, se miniaturiza la lengua a través de esas formas escolares, infantiles. La patria, como un disfraz o una escenografía, también resulta un montaje más en el cuerpo. El tono, en este segmento del poema, se asemeja al de una maestra normal, pero se encuentra descolocado entre la desinhibición y el desparpajo.

Como consecuencia, la escuela primaria y “la patria”, instituciones del Estado Nacional, así como la gramática de poder que las constituyen, se erotizan, ya que sus símbolos son

extraídos y transfigurados mediante el tono, los usos reglamentados y el discurso homogeneizador y heteropatriarcal que los rodea y engalana: “(...) toda esa ficción”. Incluso, se plantea la posibilidad de que estos objetos devenidos en juguetes sexuales rompan: “el símbolo/ y ahí qué hacemos?/ qué le cantamos/ vos seguí” (23). Este uso de lo simbólico parece augurar una provocación que se acerca al escándalo,¹⁸⁵ palabra que aparece de manera reiterada en los poemas, extremo alto del *borde*.

En estos poemas, el escándalo es desbordar el límite, “el tope”, figura que regula los procedimientos en la poesía de Caamaño. Podríamos identificarlo, por ejemplo, en esos diminutivos, pero también en cierta conmoción que producen, en otro plano al tono, las experiencias eróticas dentro de los mismos poemas. En la parte “2.” de “Los polvos” se dice: “estar hablando como si tal cosa/ y al acercarte el puchito a la boca/ te toca el olor a concha/ que te quedó alojado entre los dedos/ seguir hablando como si no tuvieses/ en la cabeza un *escándalo* sexual/ algo te da risa y en el movimiento de la carcajada” (9). Justamente, la acción de fumar devuelve un acontecimiento de la intimidad —justamente, el polvo— que no está en el poema, porque solo aparecen sus efectos, el recuerdo espontáneo que produce “risa” y “carcajada”. De manera que, el “escándalo sexual” no es la escena ausente de la que no somos partícipes, sino la manera en que es anunciada a través del golpe de comedia en medio de la calle. La risa, incluso, está escrita y reforzada con “carcajada”, como si el *punchline* de mencionarla una sola vez no fuera suficiente.

Cuando, en los poemas, aparece este tono escandaloso, advertimos que reverberan — como ecos más o menos distantes o cercanos— otros tonos de la poesía argentina reciente. En primer lugar, retomando a Irina Garbatzky en *Los ochenta reciénvivos* (2013), podemos pensar en cierta continuidad de un tono risueño y derrapado en chiste que aparece en los poetas Emeterio Cerro, Batato Barea, y con un carácter aún más irónico y corrosivo en Néstor Perlongher. En relación con Batato Barea, Garbatzky señala específicamente un tono clownesco, como el de una señora de barrio que se sienta en el living a decir sus verdades. El clown en Batato, aclara, abre un espacio ambiguo: “(...) entre la risa, la tristeza y sus contrastes: el silencio entre frases y la serenidad del rostro, el catsuit rosa, los aros colgantes, las pulseras, el collar-resorte de plástico, la vincha con pañuelos de colores, el baile y las piruetas impulsados por un bolero de fondo” (p. 108).

¹⁸⁵ La palabra escándalo aparece también en el título de una plaqueta anterior a este libro llamada *Los grados del escándalo* (Sacate el saquito, 2011).

En este sentido, se trataría de un tono que, si bien posee ciertas formas de teatralidad, también deja ingresar lo grotesco. En Caamaño, este tono clownesco no parece ser uniforme, ya que aparece emparentado con otros aún más contemporáneos, como el de Fernanda Laguna en *Belleza y Felicidad* —que ya aparecía en Olgiatti—, entre la desfachatez, la insolencia y cierta ingenuidad; o el de la poeta cordobesa Cuki, cuando narra sus fantasías sexuales con Marilyn Manson, semidesnuda. También puede pensarse una cierta similitud entre el tono de Caamaño y el histrionismo vocal de Gabriela Bejerman. Su tono, marcadamente ascendente, florido y enfático, establece líneas directas con Batato Barea y Néstor Perlongher, y con lo corporal como espacio de gestualidad teatral que se inscribe en la voz y en el poema.

Sin lugar a dudas, el erotismo —con diferentes matices y modulaciones— está presente tanto en Laguna como en Cuki y Bejerman. Caamaño recupera esa tradición vocal, aunque se desplaza hacia un lugar de enunciación fuertemente lesbiano, que no siempre resulta risible, clownesco o ingenuo. Porque, como vimos, su tono también desciende y oblitera la humorada desde el remate o, como veremos, desde el ingreso de lo político, ya sea aludiendo al contexto o recuperando una referencia de modo crítico. De manera que, en el extremo más alto del borde, encontramos, en los poemas de Caamaño, identidades que dispersan la posibilidad de adjudicar un género. Justamente, se despliegan y configuran un arco desmesurado. En ese tránsito, las acciones implicadas se perciben avasalladoras, totalizantes: “a cogerse el mundo, reina”. El campo de acción global “el mundo” genera la ilusión de lo ilimitado, el tono grandilocuente: “toda la patria (...)”. Se llenan y ocupan todos los rincones del territorio nacional y más también. La desinhibición —quien revela una intimidad— es la base del tono del escándalo, una parte central, y su función es intervenir políticamente la lengua. En los poemas, esta transfiguración funciona como un “polvo público”, la posibilidad de captar formas tipificadas y regladas para hacerlas devenir eróticas.

En algunos casos, se trata de sintagmas que se extraen de juegos infantiles tradicionales, en “Lugares comunes de la lengua”: “veo/ veo/ qué ves?”, para luego reformularse: “tu boca, no puedo dejar de mirarte la boca” (25). También aparecen cumplidos, loas estandarizadas: “es una niña!/ felicitaciones” (25). Para Caamaño, la lengua es el lugar de la repetición, aquello que se enquistas y circula de boca en boca. El texto, en este sentido, se ocupa de construir un montaje de frases oídas, aunque el efecto no es generativo, como ocurriría con Blatt. En este caso, lo oído —aquello que suena en determinado momento— se descompone, como si la lengua misma desmontara sus piezas para deformarlas. En ocasiones, palabras como “quiero” o “quién” hacen ingresar una cadena de opciones predecibles o no tan usuales: “quiero truco/ quiero un truco/ quiero tres/ quiero un cuarto de cerezas/ gracias” y “quién te ha visto y quién

te ve/ quién te quita lo bailado” (25). En otros segmentos del texto, la frase hecha “común” queda incompleta y se le agrega un piropo que funciona como remate irónico: “por dónde te entran las balas, mi cielo” (27).

Estas reverberaciones de la lengua analizan críticamente esa idea de lo “común”. Si lo “común” es un material accesible y compartido por todos, al recortarlo, loopearlo, descomponerlo, maquillarlo y erotizarlo, parece aludir a otros sentidos menos audibles. En este proceso, se vuelven específicos, como pequeñas piezas de una lengua nueva, creadas a partir de otras. Instalan, con su aparición, numeritos escénicos que se desintegran para dejarle lugar a otras con cierto dinamismo: intercambios de objetos, situaciones de seducción, llamadas telefónicas, malos entendidos, problemas de comunicación. Lo común adquiere otro estatuto dentro del poema, porque se encuentra atravesado por un tono que lo eleva, interviene y agita.

Este procedimiento con “lo común” opera como una “lectura-saqueo” (38) de lo que se oye, una historia de la escucha vinculada al presente, un corte en la lengua del que se extraen elementos, partículas y recursos rítmicos con el fin de modificarlos, darles una vuelta para volverlos a decir. En “Los nombres de las calles” se dice: “lo que no puedo/ es dejar de pensar en guita” (37). Este pensamiento reiterativo, lo que no puede dejar de pensarse, acerca otras insistencias dentro de la cultura argentina. De manera que “la guita” hace sonar de manera breve, dentro del texto de Caamaño, otro poema, “Cadáveres” (1987) de Néstor Perlongher:

bajo la ducha,
sobre la mesa,
en la silla,
sobre el colchón,
no puedo dejar de pensar en guita
pongo música y no la escucho
antes del play pienso
“uy, qué temón del quinto infierno”
y la canción me pasa de largo (37, el subrayado es mío)

El fragmento subrayado hace eco de las estrofas que Perlongher construye en ese poema: “(...) bajo las matas / En los pajonales / Sobre los puentes / En los canales / Hay cadáveres” (2012: 79). No obstante, en Caamaño no figura de esta manera. Solo aparece un esqueleto fónico de esa estructura anafórica, como si el poema se escuchara a lo lejos y no pudieran dilucidarse bien sus palabras exactas. Como acabamos de advertir, aparece el tono de Perlongher, aunque

prontamente se desdibuja. En Caamaño, los espacios de “Cadáveres” están borrados y en su lugar aparecen otros más planos y concretos. Recupera los enlaces –algunas preposiciones–, pero construye, en cambio, lugares de la intimidad: ducha, mesa, silla, colchón. El recorrido es cerrado, se inicia y termina en el propio hogar de manera circular. No hay texturas ni contorsiones. Tampoco figuran los materiales extravagantes y suntuosos del neobarroco.

El paisaje exuberante y multiplicado de Perlongher se comprime, y esta vez la redundancia no radica en la aparición de ‘cadáveres’ originados por el exterminio del Estado o el Sida, sino en la reiteración de un pensamiento intrusivo que se adueña de los espacios de la mente y del poema que se está escribiendo. A diferencia del tono juguetón y afectado de Perlongher,¹⁸⁶ el de Caamaño se torna grave en este caso puntual, no es risible ni irónico: “la calle que antes se llamaba martínez de hoz/ que ahora se llama avenida de los trabajadores/ y que sin embargo sigue llamándose martínez de hoz” (38). El poema construye otra escena política, una en la que prevalece la precariedad económica y la disputa por la subsistencia. En el poema de Caamaño no aparecen los cadáveres, pero sí el nombre en minúscula de uno de los ministros de economía de la última dictadura militar. De este modo, podría establecerse entre ambos poemas una relación de contigüidad, e incluso un vínculo metonímico, en el que un tono del presente parte del otro pero para decir algo distinto.

1.3. La palabra escenográfica: objetos de utilería en *Lugares comunes de la lengua* y en *Vicio y bijou*

En el apartado anterior advertimos que, en el poema “Lugares comunes de la lengua”, algunos segmentos parecen querer abrir una dimensión escénica que rápidamente se abandona. De este modo, aparecen diálogos breves, como, por ejemplo: “(...) a/ no?/ no hay caso?/ no, no hay caso, che/ disculpe,/ se le ofrece algo más” (27), que se interrumpen con otro segmento que produce un desvío de esa conversación inicial: “éste es el tema del verano/ éste es el día más caluroso del año” (28). Este tipo de digresiones que en este texto operan de manera sutil, también pueden verse de forma expandida a lo largo del libro. La figura del tope posibilita cortes que delimitan, en la poesía de Caamaño, distintas escenas. O, más bien, como define Silvio Lang en “Manifiesto de la práctica escénica” (2021), al referirse a su propia práctica artística, Caamaño también configura los textos como un espacio proto-escénico: “plano de ensoñación de nuestra expresión o potencia singular. Desde allí componemos los

¹⁸⁶ Registro de la puesta en voz del poema disponible en https://www.youtube.com/watch?v=di_IbckdtHw

procedimientos, los materiales, las condiciones, les aliades y los conceptos de nuestra potencia de actuar” (118).

Por eso, podemos advertir en ellos formas incipientes, incompletas e inacabadas de la lengua, que se acumulan como listas de ocurrencias, destellos de comedia. En estos diálogos mínimos, aparece un tempo y tono diferenciados. Si bien cada poema funciona como un segmento independiente dentro del repertorio de una puesta en voz, este tipo de variaciones se presentan en el interior de un mismo poema. Esto sucede, como vimos en el apartado anterior, con “Lugares comunes de la lengua”, pero también en “Los polvos” y “Tempo ritmo”. Se trata de escisiones de carácter más breve que se alternan con distintas finalidades sonoras e interpretativas.

En estos dos últimos, los primeros versos funcionan como intervención impactante y el desarrollo se manifiesta coreográfico, rítmico y festivo. Sin embargo, en la última parte, los textos descienden hacia un tono bajo que opera de remate conclusivo, como sucede en “Tempo ritmo”: “(...) cuanto más perdedor/ más encantador/ cuanto más perdedor/ más encantador/ cuanto más perdedor/ más encantador/ *ahora bien*/ de este lado del mundo/ la cosa es bastante otra cosa” (17). La conjunción “ahora bien” marca un corte que detiene la repetición de la estructura gramatical inmediatamente anterior “cuanto más .../ más”. El tope, en este sentido, ejecuta ese cambio de dirección, al mismo tiempo que construye un poema-partitura con aspectos musicales codificados a través de ciertos términos: paso, lentitud, tempo, ritmo, cadencia, entre otros.

El alcance de estas palabras, sin embargo, no es melódico o musical, sino sonoro. Se trata de elementos compositivos cuyo impacto se vincula estrictamente con la puesta en voz que se hará de estos textos. Es decir, no se trata de una organización estructurada de notas o armonías, ni de una intención melódica que apunta a una organización formal del sonido. Más bien, lo sonoro¹⁸⁷ remite, en esos segmentos, a la materialidad misma del sonido: su textura, su ritmo irregular, su volumen, su timbre, su vibración. Alude a todo aquello que se percibe a través del oído pero que no necesariamente responde a las lógicas de la música; incluye ruidos,

¹⁸⁷ En “*POETAMENOS*” (1972 [1955]), el poeta brasileño Augusto de Campos sistematiza los elementos sonoros que permiten construir un poema para ser leído ante un auditorio. Define tres categorías: instrumentos (“frase/palavra/sílaba/letra(s), cujos timbres se definam por um tema gráfico-fonético ou ‘ideogramático’”); representación gráfica (“a necessidade da representação gráfica em cores”) y, por último, reverberación (reverberação na leitura oral: vozes reais agindo em (aproximadamente) timbre para o poema (...)) (21).

pausas, silencios, repeticiones, modulaciones de la voz, e incluso lo que perturba o desestabiliza la escucha.

No obstante, en este apartado, nos dedicaremos a pensar qué otros elementos –además de los sonoros– forjan estas escenas recortadas por el tempo y el tono. En “Los polvos (I)” ya habíamos advertido que los versos: “(...) ese efecto/ de video del ventilador” y “lentitud a la cámara” prefiguraban un formato audiovisual breve que conducía a la idea de videoclip. El poema, en este sentido, elaboraba una secuencia dinámica y musical generada por la caminata rítmica de esos pasos entre las llamas. De este modo, la aparición medular de “la cámara” y el modo de procesar temporalmente esas imágenes y sus planos, se relaciona con la posibilidad de generar efectos visuales concretos, como las piernas moviéndose al compás de la lectura del poema. Entonces, si los textos configuran un tipo de espacio performático que da lugar a este tipo de recortes, nos preguntamos, en esta sección, qué otros objetos y materiales colaboran con una dimensión escénica de la poesía.

En el poema “Los polvos”, el término “fantasía” aparece como una posible clave de lectura para abordar cómo la puesta en escena se inscribe en la voz poética de Caamaño. Se trata de una palabra que parece funcionar como categoría heterogénea y móvil al igual que “tope”. En primer lugar, su aparición se inscribe en la puntuación erótica como vía de acceso a ciertos detalles en las imágenes. En la sección “3” del texto, por ejemplo, se describe un sueño en el que la protagonista trabaja como promotora sexual de un supermercado. Sin embargo, la narración se interrumpe bruscamente por una reflexión inesperada: “(...) el resto imagínatelo/ tampoco te voy a la fantasía servida en bandeja” (10). En este pasaje específico, el término se vincula con un desenlace onírico que, precisamente, debe ser evitado en la construcción del relato, ya que su exposición limita el ejercicio imaginativo de quien está escuchando. Una vez más, se percibe una elipsis, aunque en este caso el corte funciona como interferencia, porque genera un efecto de discontinuidad tanto en el texto como en la experiencia de quien oye. Así, la fantasía de corte erótico se conecta con una ausencia en la escucha, con aquello que se mantiene en suspenso y que impacta directamente en la fragmentación: “tampoco te voy a dar a la fantasía servida en bandeja”.

De manera que la fantasía no solo implica la ausencia del desenlace, sino también la negación de la voz a continuar, a seguir diciendo, a emitir sonido. En *Vicio y bijou* (Neutrinos, 2023), la fantasía se asocia con aspectos menos narrativos y más materiales en relación a lo sonoro. Desde el título del libro, se anuncia la intersección entre un sustantivo abstracto y otro concreto, una puntuación erótica que coloca al objeto de deseo (“vicio”) como abstracción rítmica y objetivada (“bijou”). Ambos términos resuenan de manera similar, desde la cantidad

de sílabas que poseen hasta la cadencia que se produce al pronunciarlos juntos, con un sonido final en "o" en "vicio" y otro sonido similar en "ou" en "bijou". La fantasía erótica, en este caso, parece residir, justamente, en esa resonancia: en la fricción de esas consonantes que produce un sonido deslizante, un rozamiento, casi un susurro.

En el poema “Oración”, lo abstracto y lo concreto se combinan en una invocación o alabanza hacia una estatuilla: “(...) que ante la falta de sentido,/ venga a nosotras la *fantasía*” (18) y en “Música de rebote” el término aparece individualizado, como si tratara de artefacto o concepto equiparable a otros: “palabras como/ realidad/ palabras como/ *fantasía*/ palabras como/ alquiler”. No obstante, la identificación más relevante es la fantasía, entendida como un accesorio de *bijou*, palabra que forma parte del título junto con “vicio”. Son joyas baratas y accesibles, de plástico o materiales poco nobles “de fantasía” como el cobre y el bronce. Se corrompen y oxidan fácilmente por eso su durabilidad es más bien acotada. Los colores dorados, plata, piedra de estos ornamentos imitan metales y piedras preciosas, por eso su producción económica y en masa desprende un sentido *kitsch*.¹⁸⁸

En estos poemas la fantasía-*bijou*, como puntuación erótica que enlaza materiales y sonidos, se encuentra vinculada a la idea de vestuario o disfraz. Se trata de elementos de utilería que funcionan, dentro de los textos, con un carácter escenográfico, como poemas que se enmascaran, visten y adornan con diferentes tipos de objetos. De este modo, asistimos, mediante la lectura, a un desfile de cosas, un bazar diverso o tienda china al estilo Todo x 2 pesos: *bijou*, una cafetera volturmo, una virgencita de Guadalupe, las puertas de los bares country, un juego de fichines, un ajedrez, una cacatúa, unos flamencos, un vaso con gintonic, un rouge, una taza, una mesa, lobos marinos, un puchito, flores de utilería. Se trata de elementos que no parecen estar estrictamente en uso, sino exhibidos y dispuestos con el fin de construir diferentes escenas.

Sin embargo, estos objetos heterogéneos en los poemas no son los únicos que adquieren una dimensión escenográfica. Como señala Ana Vujanovic en “Dramaturgia del paisaje” (2021), la escenografía,¹⁸⁹ en la puesta en escena, es la posibilidad de ocultar algunos elementos

¹⁸⁸ Matías Moscardi, justamente, realiza un recorrido por el kitsch en la poesía argentina en “Más allá del kitsch y del mal. Poesía y kitsch en la argentina de los noventa” (2024). Allí piensa poemas de Fernanda Laguna, Marcelo Díaz, entre otros. Siguiendo a Deleuze advierte que berreta y kitsch son simulacros, imágenes sin semejanza: “Tanto lo kitsch como lo berreta no se limitan a ser objetos de mala calidad –como podríamos pensar del programa de Roberto Galán [refiriéndose a un libro de Díaz escrito en 1998], por ejemplo– sino un modo de leer, de encontrar por medio de la lectura, en todo caso, el punto exacto en el que ya no hay buena o mala calidad, porque la idea misma de calidad aparece impugnada. Lo berreta vale por el sentido que produce” (2024, 207).

¹⁸⁹ En el mismo artículo, Vujanovic reflexiona sobre las alteraciones que se produjeron en la escenografía contemporánea a partir de la danza y la performance. En primer lugar, se plantea un desafío a la visión subjetiva del autor, como la perspectiva que configura todo el campo visual tras las vanguardias históricas, que

como principio y revelarlos en momentos específicos. Siempre hay una lógica de frente y fondo, de cobertura y de diferencias de perspectiva, incluso cuando no existe un escenario (171).

En el caso de Caamaño, esta construcción de los espacios puede advertirse en los propios poemas, cuando algunas palabras comienzan a traccionar objetualmente. Se despliegan, en los textos, como piezas visuales que forman parte de una galería de variedades. De esta manera, aparecen términos como *bijou*, pero también, *tualet*, *moneditas*, *parentela*, *bicoca*, algunos inventos como “frublemas” y “Carapiñadas” (2023: 48). Son palabras-objeto que, como se dice en “Cacatúa”: “(...) le quitan trabajo a la imaginación para entregárselo a la vista” (20) y su pronunciación, pensando en una hipotética puesta en escena de la voz, puede presentar de acuerdo a “Música de rebote”: “(...) un sueño de corte lujo asiático” (49). Por caso, cuando aparecen en el poema “las puertas típicas de los bares country” se aclara: “siempre me hicieron mucha ilusión/ (...) tienen una buena dosis de características particulares/ en relación al resto de las puertas del mundo” (21). Es decir, provienen de la imaginación cinematográfica fabricada por el *Western*. Se trata de un elemento que completa el artificio, el montaje escénico de las películas norteamericanas de vaqueros.

Por eso la fantasía es una categoría que se encuentra directamente vinculada con la ilusión, el deseo y el placer de mirar. En *Los lugares comunes de la lengua* (2018), estas palabras escenográficas son artículos marítimos que reemplazan una referencia erótica explícita, en la parte “3.” de “Los polvos” se dice: “tengo la lancha anclada/ entre tus piernas” (10) y en “2.” propone como si se tratara de una consigna política: “sacudamos el barquito” (32) eligiendo, específicamente, el diminutivo, como una artesanía en miniatura que se vende en las tiendas náuticas que se encuentran en las banquetas de los puertos. En ese mismo poema, también se presentan “pececitos” con su “carnada”, una red de palabras asociadas al mar y a la pesca que se comprimen y se exhiben en la vitrina acuática del poema.

Más allá de la fantasía y de su proximidad con el erotismo como elucubración mental, los elementos concretos asociados a esta idea adquieren, por momentos, cierta especificidad suntuosa en los poemas, porque rehúyen a la opción lingüística rioplatense más inmediata. Por eso, en estos poemas, no se dice tortas, sino la alternativa mexicana “pasteles” (en “2.”, 32) o la ibérica “bollo” (en “Los polvos (II)”, 18). Siguiendo esta lógica que desacomoda lo

reaparecieron en la década de 1960 con los happenings y las ambientaciones, y más tarde, en los noventa, con las performances participativas, *site-specific* e inmersivas. Para Vujanovic, después de estos movimientos, en el presente, emergió una dramaturgia del paisaje que multiplica las visiones personales, con el fin de democratizar la organización social que tiene lugar en la situación escénica (2021: 172).

previsible en relación a la lengua, a los encuentros eróticos se les llama “metejones”: “qué tremendo qué tremendo/ metejón” (en “3.”, 34). Y, cuando se baila, lo que se está moviendo no es la pelvis o la cadera, es la zona del “periné” (en “3.”, 22). La fantasía también se presenta como procedimiento lingüístico y poético, porque recolecta términos de otras variantes del español, incluso palabras anticuadas como “pitucos” (en “Vicio y bijou, 2024, 29), o que simplemente suenan de manera fricativa como “chiche” (2023, 19). Parecen palabras-baratija de feria de pulgas, anticuario de la lengua, opciones de segunda mano que se acomodan en la repisa como miniaturas de cerámica.

En “Tempo ritmo”, las fantasías son: “las cosas del mundo, todo lo que tiene acento” (13) y emergen, de esta manera, como mercancías que pueden encontrarse en bazares, pero también en carpinterías o ferreterías: las copas de vidrio, las alacenas, la madera, mangueras, pero también “las copas de los árboles” (13) que aprovecha la polisemia del sustantivo “copa”. Si existe ambigüedad léxica en un término, la misma se explota al máximo y si no hay se la encuentra, como ocurre con el doble sentido sexual que se le dispensa a “lancha anclada”, “mares” y “pececitos” en una de las secciones de “Los polvos”. Se trata de términos que evocan una erótica acuática, en la que la fantasía funciona como una mezcladora musical que trae al poema cadenas de elementos destinados a desobturar, imantar y organizar los textos.

En ocasiones, los poemas también presentan una serie de uniformes fuera de los contextos institucionales o laborales en los que suelen usarse, para generar la fantasía de una indumentaria escénica. Sin embargo, esta idea poco tiene que ver con la noción de personaje asociada al teatro. En los poemas, el vestuario no es un disfraz, sino la posibilidad lúdica de devenir otrx. En *Los lugares comunes de la lengua*, este problema entre fantasía y realidad vinculada al vestir aparece de forma interrogativa en uno de los versos: “(...) de qué te disfrazás?” (25), le pregunta el poema a su audiencia potencial en clave provocadora. Por eso, en los poemas, los trajes y sus investiduras —incluso la ropa de trabajo, como el overol y su connotación obrera— se ven atravesados por una risa que les quita la carga simbólica e histórica que poseen. En la parte “3.” de “Los polvos”, se puntúan como eróticas las “escarapelitas” y “banderolas” (23) que portan los Granaderos a Caballo como Regimiento Escolta de la Presidencia de la Nación. Así, devienen en objetos que sirven para montarse y configurar un tipo de vestimenta casi sadomasoquista. En esta misma línea, se incluyen los maquillajes y los zapatos de taco aguja que usan las putas, mariconas, diosas y porristas del subdesarrollo, que desfilan —marchan— en distintos poemas del libro.

En estos casos puntuales, el uso de la fantasía como montaje “de las mostras” (*Vicio y bijou*, 2023, 18) parece, en realidad, desandar cualquier tipo fijeza en la identidad. Esta se

deconstruye, varía o se multiplica en vez de consolidarse o aferrarse a una imagen estática. Como componente central del disfraz, Daphné B. propone en *Maquillada: ensayo sobre el mundo y sus sombras* (2022) que los maquillajes ya no son solo un artificio, sino una forma de ponerse en escena y exhibir nuestra relación con el entorno, las pantallas y las lentes de las cámaras. En rigor, exceden su condición de polvo, de crema o de brillo, dado que se elevan al rango de obra de arte [Podemos pensar, en este caso, ¿de poema?]. Sus usos contemporáneos los vuelven, dice la autora, un arma de supervivencia (43-48, el comentario entre corchetes es mío).

Esto mismo podría pensarse en relación a la fantasía y su versatilidad escénica y erótica dentro de la escritura de Caamaño. Se trata de un concepto que trasciende la idea de uniforme de Granadero u overol de trabajo, porque al calzarse el traje este queda: “pintarrajeado/ parecés una puerta abierta” (en “Los polvos (III)”). La ropa, los maquillajes y los objetos de utilería en este libro, a diferencia de *Vicio y Bijou* (2023), parecen mezclarse, disociarse aún más con esas palabras-baratija que poseen una dimensión erótica, sonora, escenográfica y espacial.

En “Lugares comunes de la lengua”, la escena se arma con “una novela de Agatha Christie” (28) que sólo está ahí, apoyada como elemento decorativo. Es decir, nadie la lee, no existe interacción con el objeto libro ni con su argumento. El libro es una mercancía más, como esos libros falsos que decoraban los livings de las casas burguesas a mediados del siglo XX. El poema, en su totalidad, se desarrolla como un ensayo teatral cuya escenografía está lista para ser usada por los actores, mientras la dirección divaga en indicaciones incongruentes. Una voz, que aparenta ser de la directora de la obra, dice intempestivamente: “(...) que se repita, chicos/ la escena salió un calco del culo/ vamos otra vez desde el comienzo/ corte! / cinco minutos de descanso” (24).

Después de ese fallo de la representación de tono clownesco, los versos que se despliegan a continuación no repiten la escena malograda, sino que le exigen al destinatario del texto que se haga cargo del resto de las decisiones teatrales:

elegí los extras,
el vestuario,
el lugar de los silencios,
la banda sonora,
el momento de los aplausos
pero decime de qué la vas, corazón
porque me estoy cayendo por un borde (29)

Surgen, al respecto, algunas preguntas: ¿Por qué aparecen indicaciones dramáticas junto a la idea de borde? ¿Es la puesta en voz potencial del poema el borde escénico de lo teatral, el límite por donde la payasada teatral ingresa al espacio del poema, a la voz? Lo cierto es que el texto corta el episodio que salió un “calco del culo” para describir otro acontecimiento, como una exhibición de varios espectáculos consecutivos sobre el escenario textual. No se lo menciona de manera directa, pero parece ser una lectura de poesía que se inicia junto a sus procedimientos ritualizados: “un dos tres/ probando/ oh/ oh/ oh/ bueno, buenas noches” (26), sin embargo, la voz que presenta a los poetas se enreda consigo misma y ya no existe límite entre la prueba de sonido y el poema que se está por leer: “buenas tardes son mejores/ quiero truco” (26). Sin bisagras entre las disciplinas, las marcas del espectáculo se encuentran y forman/ forjan el texto. Se repiten como estrategias convencionales de un show que, en el cierre, terminan por rechazarse definitivamente: “queremos show show show/ queremos show show show/ queremos show show show/ sho no” (29).

Si la fantasía construye una escenografía posible y distintos objetos de producción poética —vestuario, maquillaje, decorado y utilería— ¿qué sucede con los elementos sonoros que intervienen en la configuración del ambiente dentro de los textos? En la parte “2.” de “Los polvos”, por ejemplo, lo que suena genera un estado perceptivo particular en una caminata por la ciudad: “caminando por la calle/ con fiesta maricona en los auriculares” (9). En este caso, “los auriculares” y la “fiesta maricona” recortan esa escena urbana dentro poema, ya que logran producir una modulación celebratoria que eleva las acciones que se mencionan. En “Los polvos (II)” se escucha un: “(...) cover de una canción de la diosa del bollo” (18). Nótese que el texto no aclara cuáles son las canciones o quiénes cantan, sino que acudimos a una perífrasis que reviste la referencia “fiesta maricona” y “diosa del bollo”, eligiendo volver a nombrar esos objetos musicales con la lengua fantasía del poema.

Es por esto que, si antes “la fiesta maricona” lograba contagiar alegría, en “En los nombres de las calles” la aparición de una canción que suena de fondo no logra conectar, hacer mella, con una escena de escritura que se exhibe al interior del espacio íntimo: “pongo música/ y no la escucho/ antes del play pienso/ “uy, qué temón del quinto infierno”/ y la canción me pasa de largo” (37). Podemos advertir que las escenas y sus cambios repentinos, parecen iniciarse con una idea de *play*, una especie de pulsador textual que hace que el dispositivo comience a reproducir una serie de acciones, movimientos y gestos en consonancia a un ambiente generado por la misma música que está sonando. No obstante, en ocasiones, la escena de escritura opta por sacar ese poema a las calles y a sus sonidos céntricos: “pero este poema

termina/ con los ruidos del tráfico/ que atraviesan día y noche” (2018, 38). Como un texto que opta por salir de la página para meterse de lleno en la noche, en el espacio público de la ciudad.

En “Tempo ritmo”, la música –lo que suena en una determinada época–, un problema que hemos trabajado y que aparece tanto en Blatt como Leguizamón, no solo ambienta o crea distintas escenas, sino que también construye conocimiento: “Lo que define a una generación es su banda sonora. Un poema, cuanto más se refugia en la generación a la que pertenece, más se parece a una canción” (14). Para Caamaño, a diferencia de otros poetas que hemos analizado en esta tesis, un poema puede parecerse a una canción porque, en la medida en que suena, comienza a circular y repetirse. Si antes pensábamos en los procedimientos que compartían poema y videoclip, ahora advertimos que la idea de *soundtrack*, como sonido que modifica una serie de imágenes, se encuentra, al menos, puesto en duda: “La vida no es una película, pero los chetos le quieren sacar hasta la cumbia a los villeros” (14). Los elementos del videoclip – música, coreografía, escenografía e interpretación– se van, progresivamente, deformando en estos textos hacia la tensión escénica del teatro, porque funcionan como esa “bola de estambre que nos dio el consumo cinematográfico (...)” (en “Tempo ritmo”, 15). De esta manera, se optará, como ya destacamos antes, por una “lectura – saqueo” (38), una extracción de la lengua que abra una dimensión sonora y pública de la poesía.

1.4. Poema como zona de actividad: intervenciones sonoras en festivales de poesía

En el texto “Los nombres de las calles”, como describimos en uno de los apartados, el pensamiento reiterativo sobre el dinero gira en torno a una serie de objetos –ducha, mesa, silla y colchón– que arman un cuadro que es mental pero también íntimo y, de algún modo, escénico. Sin embargo, el poema termina “con los ruidos del tráfico” y sale, podríamos decir, a la calle, en un desplazamiento desde el interior hacia esa avenida que lleva el nombre del ministro de economía de la última dictadura militar. Se trata de un gesto central sobre el que volveremos en esta ocasión, para reflexionar sobre la puesta en voz de estos textos y su escucha pública en festivales de poesía y lecturas públicas.¹⁹⁰ En el pasaje de la escritura a la voz en vivo, las

¹⁹⁰ Nos referimos a distintas lecturas que Caamaño realizó en lugares públicos –en el marco de festivales como el de poesía latinoamericana de Bahía Blanca– (disponible en https://www.youtube.com/watch?v=tS_P1H1NGVo&sttck=0); el Aeroparque Internacional Jorge Newbery (<https://www.youtube.com/watch?v=hRqFGqiLp9E>); en la Universidad Nacional de La Plata (https://www.youtube.com/watch?v=PvOD_NUwGV4); el MAR –Museo de Arte Contemporáneo de Mar del Plata– (<https://www.youtube.com/watch?v=BgxzScqkk7Q>). Por una cuestión de espacio no trabajaremos estos registros de puestas en voz, pero funcionan como archivos de referencia que muestran cómo sus textos salen, efectivamente, a esas calles.

escenas recortadas por el ritmo, el tempo y la fantasía que hemos analizado se transforman. ¿Qué otros espacios son capaces de construir más allá del libro? ¿A qué tipo de intervenciones están sujetas?

Cuando estos poemas salen a la calle comienzan a recibir distintos tipos de alteraciones. Se convierten en una zona de actividad,¹⁹¹ ya que toman contacto con otros agentes, espacios, se conectan con otras disciplinas, discursos y saberes. En el año 2018, Luciana Caamaño forma, junto al músico Mariano Balestena,¹⁹² un dúo llamado Marylú (una fusión del nombre de ambos).¹⁹³ Como grupo realizan recitales de poesía, utilizan samples, controladores, pianos eléctricos y baterías secuenciadas que intervienen en las puestas en voz. Sería preciso preguntarse, en este sentido, de qué manera estos instrumentos electrónicos intervienen los textos y qué consecuencias tienen esas acciones para la voz. Como hemos visto en el análisis de otras performances que trabajan poesía y sonido a lo largo de la tesis, el uso de artefactos electrónicos en las lecturas, procedimiento usual en la actualidad,¹⁹⁴ no necesariamente implica una modulación específica, gesto o marca en los poemas. Ciertos ritmos no imponen, por el solo hecho de estar sonando, un acento específico en una puesta en voz de poesía. Por eso será necesario pensar, en este caso concreto, qué sucede cuando esa intervención electrónica intenta dialogar con los textos de Caamaño y las codificaciones sonoras que ya se encuentran en su escritura, tales como ritmo, tempo, cadencia, coreografía, música, escena, entre otras.

¹⁹¹ Amaranth Borsuk (2020) utiliza este concepto para pensar el libro de artista, cuya aparición fue transversal a cada movimiento artístico desde el futurismo en adelante. Algunos de los principios que lo sostendrían son: colaboración, crítica institucional, economías alternativas y la desmaterialización de la obra de arte (2020: 126). El libro de artista es, para esta autora, una zona de actividad que involucra otros agentes artísticos y otras disciplinas. Sin embargo, en el caso de Caamaño, el libro como dispositivo no forma parte de la lectura en vivo de manera adrede, por lo que esta categoría no es completamente aplicable. Sí nos interesará retomar la idea de zona de actividad colaborativa —que incluye a otros— con el fin de producir espacios de diálogo y experimentalidad.

¹⁹² Mariano Balestena (Mar del Plata, 1992). Es músico electrónico y productor. Ha tenido los proyectos Deepfake y Prisma.

¹⁹³ Un año antes, en el 2018, Caamaño ya había formado con las artistas Mariana Pellejero, Melisa Casella y Paula Elgarrista, vinculadas al Centro de Arte Contemporáneo Mundo Dios en el puerto de la ciudad de Mar del Plata, la banda Bebotas del horóscopo que combinaba lecturas de poesía con música y *noise art*. En uno de sus videos puede advertirse una orquesta de fantasías que precede a la lectura -gotas que caen en copas de cristal, juguetes a cuerda, figuras de porcelana, campanas, velas prendidas- que intervienen en la voz: “baratija, bicoca, chuchería”. Registro disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=UKPquyCM4qA>. Por otro lado, el dúo Marylú hizo su última presentación en el año 2021.

¹⁹⁴ En el capítulo anterior nombramos ciclos de poesía y sonido como PRCSDRS D TXTS (2017) que incentivan y planifican este tipo de prácticas.

En la presentación¹⁹⁵ que llevaron a cabo en la decimotercera edición del Festival de Poesía, de Acá (2019)¹⁹⁶ se advierte un clima de recital under. La poeta dispone del micrófono con soltura como si fuese una cantante pop al estilo Peaches.¹⁹⁷ El ambiente es oscuro y solo brillan una serie de lucecitas navideñas que iluminan de manera tenue el espacio. El factor lumínico es importante por dos razones. Por un lado, la penumbra permite una escucha más atenta de la voz y del set de Balestena, dado que el sentido auditivo se expande. Por otro, en esa oportunidad, al no haber un escenario delimitado, las lecturas se desarrollan al mismo nivel del público. De hecho, los distintos lectores que participan del festival, llegado su turno, salen de la situación de escucha para ponerse frente al micrófono y viceversa. Esta dinámica de rotación, que comparten comúnmente los festivales y las lecturas de poesía públicas, construyen un escenario participativo. Quien lee luego escucha, y quien escucha también puede pasar a leer, en una alternancia de roles que no es menor, ya que no sucede en las salas teatrales más convencionales donde espectáculo y público se encuentran escindidos por las butacas y la altura del escenario.

Atrás del dúo se encuentra una estufa hogar y en el suelo puede verse una instalación visual hecha por la poeta Mariana Garrido.¹⁹⁸ Si bien en la oscuridad no puede distinguirse con exactitud, hay arena en el suelo –extraída de una playa cercana–, una reposera rayada, un libro abierto, neumáticos usados, velas encendidas, una palmera de plástico que brilla, un ananá, plantas marinas, una ermita de una virgen vacía, una botella de vino abierta y una piedra –qué remite a las escolleras– que tiene escrito “festival de poesía de acá”. Puede pensarse que esta escena-intervención construida al ras del suelo, en el living de un hotel semi abandonado, arma un balneario donde esos desperdicios –gomas, botellas– se combinan con el ocio turístico propio del verano marplatense –la reposera, el libro abierto, la palmera falsa de plástico que

¹⁹⁵ Registro completo de todos los poemas disponible en https://www.youtube.com/watch?v=Y6nuYkrxeAQ&list=PLv1xapYxgK7oRY7lmPp_X1OSjafwcWlpD&index=2

¹⁹⁶ El Festival de Poesía, de Acá se realiza en la ciudad de Mar del Plata desde el año 2007 hasta la actualidad. Lo han gestionado y organizado diversos grupos, entre quienes están, la misma Luciana Caamaño, Matías Moscardi, Rocío Fernández, Mariana Garrido y Flavia Garione.

¹⁹⁷ Hay un tipo de gestualidad, de postura –modo en el que se toma el micrófono con las manos o de mirar al público– que podría relacionarse con la espectacularidad del rock, pero también con el universo pop del videoclip. En este sentido, en Caamaño puede vincularse con Merrill Beth Nisker (Canadá, 1966) conocida como Peaches. Es una cantante y performer lesbiana de electroclash. Las letras de sus canciones abordan el sexo lésbico y las identidades LGTBQ+. Sus videos trabajan artísticamente las puestas en escena de manera corrosiva, pop y glam. Esto puede verse en los videoclips “Boys wanna be her” (2010) (disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=QzdefT9nNOM>) y “Vaginoplasty” (2016) (disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=QlwlDB5swdQ>), entre otros.

¹⁹⁸ Mariana Garrido (Mar del Plata, 1985). Es poeta y arma instalaciones artísticas en lecturas de poesía. Organizó los ciclos Voy a dormir y Festín Mutante.

brilla con luz intermitente—. Se trata de una escenografía vacacional transformada en altar de poesía —velas y la ermita sin virgen— que se relacionan directamente con los poemas de Caamaño y los objetos de utilería que hemos trabajado en sus textos.

Lo peculiar del hecho es que la instalación no guarda una relación explícita con *Lugares comunes de la lengua* (2018), ya que Garrido la construye para el festival en su totalidad. No obstante, el diálogo entre los objetos de Garrido y el universo material de Caamaño se produce igual, como si el evento poético oficiara de agente articulador, de montaje entre soportes heterogéneos: el aspecto visual y material con los artefactos sonoros, la escritura y la voz. De manera que la muestra interviene ese espacio de lectura como un poema más que no se encuentra hecho de lenguaje, sino de objetos cargados de significado que abren otra dimensión escénica en los poemas. Ana Vujanović (2021) se refería a la escenografía como una organización de planos. Es posible pensar que, mientras existe una puntuación escénica en los poemas que condiciona la performatividad de la puesta en voz, la escenografía realizada por Garrido organiza la experiencia visual de la representación en un primer plano. Está la suciedad, la decadencia y la contaminación de las playas, pero también cierta identidad que se dirime entre la accesibilidad al consumo —el turismo de masas— y una felicidad que termina siendo democrática porque es masiva. En esa puesta, entonces, aparece una ciudad que es, necesariamente, popular porque remite a los hoteles sindicales y las colonias de vacaciones estatales.¹⁹⁹

Los objetos de Garrido conforman, dispuestos en el suelo, una pieza de carácter visual con la que los poetas interactúan al momento de estar frente al micrófono. Algunos de ellos se sientan en la reposera para leer sus poemas, otros se tiran en la arena, la mayoría se descalza como en una playa real. El festival de una localidad balnearia construye, en el interior de ese ex hotel convertido en centro cultural,²⁰⁰ su propia representación de la costa y de la principal actividad económica de la ciudad en la que se realiza.

¹⁹⁹ En este sentido, la instalación de Garrido recuerda las obras y fotografías de Marcos López (Santa Fe, 1958), que tensionan la idea de lo popular, intentando reconstruir una estética entre lo *kitsch* y lo pop: una pileta Pelopincho llena de inflables de colores, un asado que simula ser la pintura de “La última cena” de Leonardo da Vinci y una mujer posando en la Playa Bristol también en Mar del Plata. Ahí están los materiales baratos, el plástico, el nylon, el *bijou*, las camisetas coloridas de fútbol, los colores estridentes de los objetos y la suciedad de la masa reunida.

²⁰⁰ Ese año el Festival de Poesía, de Acá, que es de carácter itinerante, se hizo en un hotel en estado de abandono llamado Mar del Mundo. El espacio fue transformado por un grupo de artistas en un centro de arte solo por un año. En la actualidad, la casa se demolió y en su lugar se construyó un edificio de viviendas.



Intervención playera de Mariana Garrido (2019), registro cedido por la artista

A partir de este marco, el registro de la puesta en voz de Marylu comienza con la parte “2” de “Los polvos (II)”: “pero, pero nada”. Es una introducción adversativa *in media res* que involucra al público, haciéndolo partícipe de una conversación previa que el poema borra. La voz desarrolla esa primera parte del texto, que se desenvuelve, recordemos, en la cocina de una casa: “pela/ las papas/ las papas/ muy bien/ es tardísimo, ya están por llegar los *invitados*”. Al pronunciar la palabra “invitados”, Balestena dispara desde el controlador midi de colores una primera pista musical. Se trata de una canción llamada “How little we know” (1944), *soundtrack* de una película que lleva el mismo nombre interpretada por Lauren Bacall y Humphrey Bogart.

La versión utilizada en la performance es instrumental, pero en el film original sí tiene letra, ya que Bacall entona un canto al unísono de la banda que toca en el salón dorado. Se trata

de una breve letra dedicada a Bogart, en medio de un bar concurrido.²⁰¹ Este tipo de música de la edad de oro de Hollywood, progresivamente, da origen al género *musak*, música funcional que se reproduce en oficinas, aeropuertos y ascensores. En este tipo de sonido se encuentran codificadas estas escenas edulcoradas, historias románticas en medio de la Segunda Guerra Mundial, roles convencionales de género, escenografías opulentas en las que se recortan galanes y divas.

De manera que, cuando Balestena dispara la pista instrumental, también oímos —quizás no la primera vez, pero sí tras varias escuchas— una narrativa clásica, iconografías de Hollywood, una estética que funciona como una estela idealizante. La música transforma los espacios en los que aparece, por eso la voz altiva de Caamaño, llena de texturas aplicadas por Balestena, contrasta con ese sonido funcional. “How little we know” suena y alguien pela papas en una cocina de manera erótica: “(...) me encanta verte pelando/ papas, en este caso papas”. Aunque, esta vez la tensión no sea entre Bacall y Bogart, sino, como indica el texto, entre lesbianas que se encuentran cocinando juntas en un país sudamericano.

Es interesante, en este sentido, que hacia el final del poema se diga: “y me consuele/ otra vez/ con el frote,/ el vocabulario amplio,/ los rulos a la Shirley Temple/ cosas por el estilo”. Se suma, de este modo, otro símbolo clásico de Hollywood. De modo que, si bien la intervención musical de Balestena es posterior a la escritura del poema, ya en ese material previo aparecía una marca que reenviaba a una música de película, a ese imaginario cinematográfico. No obstante, mientras Caamaño lee, el *musak* se va corrompiendo, como si se estuviera derritiendo en la voz atravesada por efectos como *reverb* y *eco*. Esta combinación electrónica desrealiza y empasta esa concepción limpia e idealizante del *soundtrack*, lo deforma y transfigura.

Entonces, acudimos a una superposición: la cocina del poema atravesada por el *musak* que, a su vez, se recontextualiza dentro de la escenografía en el mismo festival. El tinte hollywoodense de la lectura, sin embargo, se termina abruptamente. Un tope electrónico cambia el dial y pulsa otro ritmo más contemporáneo que nos prepara para el segundo poema. En este caso, advertimos con dificultad los contornos de otra canción llamada “Los ángeles”, de la cantante de reggaetón y hip hop trap Miss Nina.²⁰² Sin embargo, no es posible identificar con exactitud su voz ni tampoco la letra. La aparición de esa canción parece tener una utilidad

²⁰¹ La letra dice: “Maybe it happens this way/ Maybe we really belong together/ But after all, how little we know” (Escena completa de *How Little we know* (1944) disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=mFfuUu5xmMA>).

²⁰² Miss Nina (Córdoba, 1993), canción disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=dSnv5boKog0>

meramente instrumental para que Caamaño lea por encima. El patrón rítmico sincopado del reggaetón²⁰³ se encuentra lentificado. Balestena ha reducido el tempo y alterado el pitch (tono), por eso la voz de Miss Nina se oye grave, casi monstruosa.

Si en los poemas pensábamos una voz del texto —una segunda voz construida en términos de audición más que de visión, por la que circulaban expresiones sonoras, ruidos y músicas—, puede pensarse que la operación de Balestena funciona como el complemento externo que lleva adelante, como proyecto, la ejecución de esa puntuación escénica. Aunque, por supuesto, se trate de un trabajo de complementariedad, donde la palabra-objeto, la palabra-bijou de Caamaño, funciona como herramienta compositiva y como disparador en el escenario concreto. Ningún sonido aparece original, todas las piezas del set se encuentran intervenidas, distorsionadas por distintos efectos digitales que cambian su composición. En este contexto de trabajo con materialidades sonoras, la voz de Caamaño sí aparece clara y en primer plano para leer “Los polvos (I)”: “y ser una maricona irreprochable/ y desfilarme con el culo bien duro”. No obstante, la lectura sufre variaciones a partir del ritmo repetitivo del *dembow*. Cuando aparece la secuencia coreográfica-rítmica del poema: “sin tope/ así/ ahí/ sin tope/ ahí,/digna de chorros de flashes directo a la boca,/ adentro/ bien/ adentro”, la voz comienza a cantar —aunque no a rapear como indican las convenciones del género— y el poema se convierte en un reggaetón anómalo. En primer lugar, porque es leído desde un rollo de papel apoyado en un atril; en segundo lugar, Caamaño aborda este género musical desde una erótica lésbica- queer,²⁰⁴ y su poema se erige a partir de ese lugar de enunciación, aunque sin baile. Se trata de una intervención sobre los orígenes del género, los sentidos misóginos y patriarcales de sus letras.²⁰⁵

²⁰³ Según Mariana Arias Salvado (2020), este reggaetón *mainstream* que proviene de Puerto Rico y Colombia posee una serie de convenciones bastante definidas a partir de la década del 2000. Por un lado, un patrón rítmico repetitivo jamaquino de *kick* y *snare* conocido como *dembow*, una parte vocal rapeada y/o cantada junto con una producción electrónica. En un sentido coreográfico, aparece la cultura de la discoteca (el perreo) y una estética asociada al hip hop (134-135).

²⁰⁴ Nos referimos a que esto resulta anómalo en el campo de la poesía, ya que en la música popular sí existen diversas manifestaciones queer dentro de estos géneros. Por ejemplo, bandas como Kumbia Queers, donde toca la activista punk Patricia Pietrafesa, o proyectos como Chocolate Remix; y, dentro del reggaetón, artistas como Ms Nina, Tomasa del Real, entre otros.

²⁰⁵ En “Bailar es la táctica: un acercamiento a la canción de Calle 13” (2018), Facundo Giménez recupera algunos puntos de la configuración del género en sus inicios. Aclara que el reggaetón parte de una “construcción simbólica del caserío” (15). Esto plantearía una salida de los discursos nacionales y abre un espacio en el que se reúnen imaginarios de zonas marginadas de América Latina: “(...) una zona franca, que comparte el mismo idioma: el desplazamiento social, la violencia, la pobreza. El reggaetón recupera ese espacio e invierte su carga ideológica: triunfar “ser grande”, “evadir el dolor y la pena”, en otras palabras, sobrevivir al barrio se constituye en una hazaña iniciática que habilitaría la voz del reggaetonero, su ethos (...) Es por eso que la voz poética de las canciones se recubre de cierta cosmovisión barriocéntrica: repite estereotipos misóginos, pondera una retórica que apela a la violencia y esboza una épica pandillera y un código amoroso patriarcal” (2018: 15).

Dentro de esta misma tónica rítmica y musical reggaetonera se lee, a continuación, la parte “3” de “Los polvos (II)”²⁰⁶: “apretás y soltás/ apretás y soltás/ ahí va”, sin embargo, cuando la aceleración festiva parece ir al máximo, comienzan a escucharse acordes menores, compases bajos y espaciados desde el teclado de Balestena. Cambia la frecuencia, el tempo baja completamente y el tono de la voz de Caamaño también mengua. Se impone un ambiente en descenso, melancólico, propio de la canción melódica.²⁰⁷ No obstante es visible, en este punto del show, que los ascensos y descensos dramáticos de la puesta en voz no coinciden necesariamente con los que analizamos en los poemas. Ahora, parecen estar más orientados al armado de una composición de otro orden, una estructura colaborativa y musical que posee sus propias modulaciones y tempos que se orientan, fundamentalmente, a la escucha del público. La performance arma, en este sentido, un recital breve constituido por piezas diferenciadas. Si bien los textos predisponen algunas de estas variaciones a partir de marcas concretas –como las coreográficas que advertimos al comienzo–, al incorporar canciones, efectos y sonidos se imponen otros topes que apuntan al impacto en la audiencia.

Bajo este otro ritmo, Caamaño comienza a leer un poema llamado “al taco” que pertenece a la plaqueta *Plan bestia*²⁰⁸ (Neutrinos, 2015): “Hola, soy el volumen de tu corazón/ no, mentira, soy la otra punta del mundo/ a esto le falta frío o le sobra calor/ acá es la fiesta?/ llego a tiempo?”. Como sucede con otros textos que hemos trabajado, en este caso concreto y dentro de la puesta en voz, el tono también va descendiendo sobre el final, cuando se acerca al remate: “(...) hice tope,/ pensé que el mundo era otra cosa/ y una vez pensé cosas mucho más dignas/ pero/ en qué momento pasó?/ quién fue el último de nosotros/ que olvidó qué es lo que importa?”. Este “hice tope” es importante porque enfatiza la marca del descenso que notábamos en los otros poemas. No obstante, en el marco de una lectura pública puede matizarse con otros comentarios, interacciones con el público. Cuando Caamaño termina de leer el texto, aclara: “no todo es joda, eh” y en ese momento se escuchan risas, porque finalmente la tensión dramática de ciertos poemas no dura demasiado tiempo antes de que comience a desarticularse mediante un ritmo nuevo o el propio tono de la voz que cambia abruptamente y se vuelve altivo

²⁰⁶ Registro disponible en https://www.youtube.com/watch?v=Hr4vTDmID4c&list=PLv1xapYxgK7oRY7lmPp_X1OSjafwcWlpD&index=4

²⁰⁷ Registro disponible en https://www.youtube.com/watch?v=E6G28jYbhgg&list=PLv1xapYxgK7oRY7lmPp_X1OSjafwcWlpD&index=6

²⁰⁸ Registro disponible en https://www.youtube.com/watch?v=bTVT0KbiKps&list=PLv1xapYxgK7oRY7lmPp_X1OSjafwcWlpD&index=5. Esta publicación no fue trabajada, específicamente, en esta tesis, al priorizar los textos de *Lugares comunes de la lengua* (2018) que se leen, casi en su totalidad, en esta performance que se está analizando.

después de descender. Si tuviéramos que transcribir vocalmente esta presentación de Marylu, podríamos representarla como una partitura de ondas sonoras, donde la voz sube en picos de exaltación —entonaciones agudas, enfáticas— y cae en descensos abruptos, como pausas dramáticas o modulaciones graves.

Sin embargo, no podemos precisar un tono del escándalo como sí sucede en los poemas escritos. Para que en la puesta en voz aparezca el escándalo debería hacer su aparición un elemento desestabilizador como un grito, un alarido acompañado de un sonido estridente. Quizás, alguna acción vinculada al cuerpo, un gesto que cause algún tipo de conmoción (como una intervención sobre el público, por ejemplo). Nada de eso sucede en la presentación de Caamaño y Balestena. Todo lo contrario, los textos leídos parecen ajustarse perfectamente con esa voz que lee en vivo, como si escritura y voz física alcanzaran algún tipo de condensación musical al empalmarse con el sonido.

Después del momento melancólico, entonces, como un esquema de ondas, vuelve el ascenso. Aparecen bongós, congas, timbales y Caamaño comienza a leer “aires tropicales” (*Plan bestia*, 2015): “Dame un sacudón/ dame un sacudón/ somos un bolero/ no te das cuenta (...)/ aires tropicales/ donde pongo el ojo/ balas no hay”. Si bien aparece el género bolero dentro del poema y el sintagma “aires tropicales”, Balestena optará por un desplazamiento y en vez de disparar un bolero desde su caja de samples, elige “El 4 5 6” de la banda cubana Los britos (1967).²⁰⁹ La canción mezcla distintos ritmos tropicales y se inicia con la voz de una azafata que dice: “Su atención por favor, cubana de aviación les anuncia la salida de su vuelo 4 5 6 con destino a la Habana. Les deseamos una feliz estancia en esa ciudad”. Por lo tanto, aparece un clima de viaje de placer hacia playas cálidas y paradisíacas, pero llegando al final, Balestena comienza a lentificar —como había hecho antes con el reggaetón— la canción de Los britos y nuevamente el sonido se arrastra hasta desaparecer.

Como acto disruptivo consecutivo, comienza a sonar “Nocturne op.9 No.2” (1933) de Frédéric Chopin. En este punto el eclecticismo y el salto temporal entre las elecciones sonoras es absoluto. Con Chopin de fondo, Caamaño comienza a leer la parte “2.” de “Los polvos (III)”:²¹⁰ “sacudamos el barquito/ dale/ metele que son pasteles/ dale/ que pasa como por un tubo/ dale (...)”. La línea melódica y el tempo del Nocturno contrastan con el doble sentido de los objetos de utilería del poema. Al final, también la música clásica termina derritiéndose (con

²⁰⁹ Canción completa disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=0So0IVhFV1Q>

²¹⁰ Registro disponible en https://www.youtube.com/watch?v=hybNtXsXHF8&list=PLv1xapYxgK7oRY7lmPp_X1OSjafwcWlpD&index=7

ese mismo efecto) hasta apagarse para ceder al poema “Grito”. Caamaño lee y repite “grito” pero quien contesta con distintas voces –robóticas, monstruosas– es el sampler de Balestena, es decir, la máquina. Asistimos a un diálogo entre la voz humana y la voz maquinal de los softwares, una lectura de poesía a varias voces. Sin embargo, la palabra grito no conlleva ningún grito (nuevamente la ausencia del escándalo). La voz de Caamaño también es loopeada y atravesada por el *eco* pero no hay mayores alteraciones tímbricas. En la sumatoria de efectos que construye Balestena, no es posible saber, por momentos, si hablan los instrumentos electrónicos o la poeta. Los tempos van cambiando durante la lectura de este texto, en una aceleración-desaceleración de la voz.

La palabra grito, finalmente, en su repetición y maleabilidad da lugar al cierre de ese episodio. A este punto del show, la composición del *set* es, por lo menos, ecléctica y brutal (siguiendo la rima bruta que advertimos en el primer apartado). Aparece el *musak* –con este sonido la narrativa de Hollywood– y la música funcional, pero también la repetición, el ritorneloailable y festivo del reggaetón, la rumba cubana y la música clásica (romanticismo francés de principios de siglo XIX). El sustrato sonoro que impulsa Balestena participa de una búsqueda de sentido no temática y tampoco lineal a través de estos fragmentos sonoros que, sin embargo, trabajan retóricamente con los versos y las palabras de los poemas, ya que establecen acercamientos, contrastes, diálogos, desplazamientos. Se trata de un montaje sonoro (*Mashup*) en el que los elementos implicados conservan su singularidad, pero se colocan en un mismo nivel enunciativo.

Cuando Caamaño termina de leer el último poema y descender tonalmente hacia el final del encuentro, Balestena comienza a disparar un sonido de manifestación, en principio, indistinguible (gritos, quejas, cánticos, bullicio, sonidos de bombos y redoblantes) que vuelven a articular una elevación del volumen. La palabra grito del poema anterior, entonces, hace ingresar, finalmente, el ruido de las calles.

Si al comienzo de este apartado el poema concluía y se desplazaba hacia Avenida de Los Trabajadores, el texto, como zona de actividad, va al encuentro de esa muchedumbre en el escenario del Festival. Este acto trae aparejado al megáfono, objeto amplificador que participa activamente en marchas y movilizaciones. El diseño cónico produce un tipo de resonancia metálica. La poeta lo toma y comienza a leer:

Quiero
quiero decirles quiero
quiero decirles
quiero
pero además
pero además espero

pero además espero
 que podamos gozar
 pero además
 pero además espero
 me hubiera (a)
 me hubiera encantado
 pero bueno
 me hubiera (a)
 me hubiera gustado entregarlo
 ustedes saben
 pregunten en
 pregunten en
 y además
 pregunten
 tenía que venir para decirles (...).

El discurso, que está intervenido y recortado, aparece fracturado y en *loop*. En este sentido, no se completa argumentativamente lo que se quiere decir y eso comienza a horadar la escucha que queda inconclusa. Produce, en este sentido, un efecto exasperante porque no se termina de concretar la frase y esto deja en suspenso el resto del sintagma. Sin embargo, al mismo tiempo, ese tope produce un golpe rítmico que establece en esa tensión su fuerza. Funciona a la manera del metrónomo que marca un intervalo de tiempo entre el golpe de la consonante y el corte de la respiración. Algo similar sucedía en “Los polvos (I)”. Hacia el final del poema, el verso “esas ganas imperantes a” (2018: 7) daban lugar a una fractura sintáctica que acrecentaba el ritmo hasta el descenso.

A partir de la cadencia de las vocales finales del discurso político que se profiere mediante el megáfono, es posible reconocer, lentamente, la voz de Cristina Fernández de Kirchner.²¹¹ Es decir, Caamaño se acerca tonalmente a ese estilo altisonante, retórico y firme de la ex presidenta de la nación, pero algo, ese quiebre argumentativo lo eclipsa, como una reverberación saltada, incompleta. Se trata de fragmentos del último discurso que Cristina brindó antes de que Mauricio Macri asuma la presidencia en el año 2015.²¹² Sin embargo, cuando pensábamos que no era posible articular una progresión ante tanto corte, aparece otra modulación. La voz altiva y persuasiva de Cristina cede ante una advertencia:

no ha pasado el peligro
 quiero
 quiero decirles
 quiero
 ustedes saben
 no ha pasado el peligro

²¹¹ Ana Porrúa (2020), en el artículo ya citado, reconoce en estos segmentos que pertenecen a Cristina Fernández de Kirchner una leve “puntuación irónica” (5).

²¹² Registro disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=8bplDauafkU>

y tenía que venir para
yo no quise ni quiero
yo quisiera decirles muchas cosas
no lo conseguirán
no lo conseguirán
como no han conseguido jamás la envidia de los sapos
acallar el canto de los ruiseñores
ni las víboras comprender el vuelo de los cóndores

En este punto aparece, con contundencia, una advertencia que procede de la amenaza política de los sectores antiperonistas. Emergen, entonces, los últimos discursos que pronunció Eva Duarte de Perón poco antes de morir, el del 17 de octubre de 1951²¹³ también denominado “Jirones” y el que brindó el 1° de mayo de 1952, durante un acto en la Casa Rosada en el Día del Trabajador.²¹⁴ Si bien median entre ellos menos de un año, poseen diferencias concretas. Podría decirse que, en este último, la inminencia de la muerte y la violencia política creciente (el golpe de Estado al gobierno iba a ocurrir en 1955) hacen que el tono sea más irascible y trágico. Estas distinciones, no obstante, no están en la voz de Caamaño que lee estos fragmentos “no ha pasado el peligro” y “no lo conseguirán/ como no han conseguido jamás la envidia de los sapos/ acallar el canto de los ruiseñores/ ni las víboras comprender el vuelo de los cóndores” con un tono altisonante más similar al de Cristina Fernández Kirchner.

En Caamaño no advertimos emotividad, pero la profusión del discurso de Eva – sumamente literario, con elementos como “los ruiseñores”– enrarecen los cortes sintácticos del comienzo. Elabora, con estas operaciones de corte, como dice en uno de sus textos, una 'lectura-saqueo' (2018: 38), no de otros poemas, sino de la materia sonora, el archivo del peronismo. Trabaja, concretamente, con discursos políticos de mujeres amenazadas para analizar, en esas voces, los tonos, registros y escenas que se construyen en función de ellas y de sus gestos. Caamaño repite los discursos de Cristina y de Eva con su propia voz, e inscribe en ese gesto su propia escucha: una escucha que no solo cruza a esas dos figuras, sino que se configura como una apertura a la alteridad. Se trata de una repetición o asimilación de aquello que produjo una interpelación en el propio oído y que, por lo tanto, debió haber atravesado la subjetividad y el cuerpo. No es menor que quienes hablan sean mujeres que ejercen el poder, y que, precisamente por eso, también están siendo asediadas por discursos que buscan deslegitimarlas y degradarlas.

Por eso, esta última sección, funciona como el corolario de una investigación sonora que ya aparece, previamente, en los poemas, la interrogación por el ritmo, el tempo, la cadencia, la escena, el escenario, la escenografía ¿Qué sucede cuando se incorporan otras voces a una

²¹³ Registro disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=ffko-yJP6Bk>

²¹⁴ Registro disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=AkRwzFP7XNk>

puesta en voz? ¿Cómo reacciona una voz ante la muchedumbre, la violencia y la amenaza política?

Hacia el final de la performance, Balestena sube el volumen de una protesta popular, y ese estruendo cubre la voz de Caamaño. La reverberancia de esas voces —la de Cristina, Eva y la propia Caamaño— se funde con el propio ruido del pueblo, armado sonoramente con jirones sonoros: una mezcla de épocas, conflictos sociales y temporalidades. En “*¿Quién hace tanta bulla? Puntuaciones políticas de la voz y la escucha en la poesía latinoamericana*” (2020), Ana Porrúa entrevista al dúo y logra indagar cómo está construido ese continuo sonoro que, en la escucha en vivo, parece ruido indistinto. Señala:

(...) incluye marchas en distintos puntos de Europa, Estados Unidos o América Latina: hay un fondo que procede de grabaciones del estallido de 2001 en Argentina, el sonido de la movilización y la represión, el estallido social que provocó la declaración del estado de sitio en democracia, la renuncia del presidente Fernando de la Rúa, y dejó el saldo de 39 personas asesinadas. También son parte de este continuo registros del Mayo francés (1968); de una movilización en protesta contra la ley de censura de internet en Rusia (2019); de una reunión del Act Up, previa a una movilización en los años del surgimiento del SIDA (1989); una marcha en Berlín contra la guerra de Vietnam (1967); una marcha feminista argentina, o una manifestación en Brasil contra Bolsonaro, ambas de los últimos años” (2020: 5).

La descripción es interesante porque, en primer lugar —siguiendo a La Belle—, la voz de Caamaño, mediante el sonido, intenta incorporar todos esos materiales, como si a través de ese gesto también se politizara o adquiriera la fuerza de esas multitudes atemporales en las calles. En segundo lugar, esa elección reescenifica, en el marco de un festival, distintas escenas de lucha social, para que les oyentes puedan experimentar —de algún modo— esos acontecimientos. Como si la escucha tuviera algo de traslación a esos acontecimientos, en el sentido que le dan Deleuze y Guattari (2008 [1984]): si el acontecimiento es el agenciamiento de elementos corporales, dinámicos, luminosos, textuales, entonces la posibilidad de volver a escucharlos —en un festival de poesía— abre un campo de lo posible que puede propiciar nuevas relaciones con el cuerpo, el tiempo, la sexualidad, el medio, la cultura y el trabajo (213–214).

Toda la puesta en voz de Marylu gira en torno a experimentar cómo se comporta la voz ante determinados ruidos, continuos sonoros, cambios de ritmo, variaciones tonales y efectos que administran texturas. Por eso, el cierre con ruido político reactualiza una dimensión política del sonido. El 16 de noviembre de 2019, momento en que ocurre esta performance, el gobierno de Mauricio Macri (2015–2019) ya se encontraba en retirada, en un clima de devaluación monetaria, inflación y endeudamiento externo.

1.4.1. Bonus track: La partitura como elemento escenográfico ambulante

Si bien Luciana Caamaño ha publicado plaquetas, fanzines y libros, desarrolla un tipo de práctica que relega estos soportes en favor de formatos alternativos. Frecuentemente escribe sus textos en hojas blancas que luego va pegando entre sí, generando largos rollos —a los que llama papiros— que arrastra por el suelo a medida que los va leyendo. Algunos poemas también están escritos en fichas y los extrae de una caja de herramientas, junto con otros objetos, como adornos de cerámica, juguetes a cuerda. En ocasiones más específicas, ha utilizado hojas independientes que son arrojadas al suelo a medida que avanza su lectura. De manera que, en sus puestas en voz, opta por una dispersión de los poemas en el espacio. Estos adquieren movimiento, se caen al suelo, se vuelan con el viento o se desenrollan y vuelven a enrollarse.

Resulta curioso que la misma poeta llame a esos rollos de papel “papiros” y se retrotraiga con esta denominación a esos primeros documentos portátiles que contribuyeron al desarrollo de la escritura y la preservación del conocimiento en la antigüedad.²¹⁵ No obstante, no parece ser ese el sentido de su uso, sino que funciona como otra palabra-objeto que construye un universo de utilería en torno a los poemas: herramientas para armar una escena sonora de la puesta en voz. En este caso puntual, los libros no forman parte de la lectura en vivo de manera adrede. Puede pensarse que el papiro, a diferencia del libro, no funciona como mercancía. No se encuentra a la venta, tampoco se puede adquirir ni intercambiar. Estas características lo vuelven un elemento escenográfico más cuya función es mayormente visual, en el sentido que agrega un elemento a esa lectura en vivo —no hay recitación de memoria, pero tampoco la poeta lee sus textos publicados—.²¹⁶

Los mismos rollos se reutilizan y reciclan a lo largo del tiempo. Son llevados a diferentes festivales de poesía y lecturas públicas. Es decir, son ambulantes. Dependiendo del evento, se cortan, combinan y vuelven a pegar según el orden del repertorio que se haya elegido. Esta decisión plástica y escénica involucra una movilidad particular del cuerpo en el

²¹⁵ Como recupera Amaranth Borzuk en *El libro expandido* (2020), los egipcios recurrieron a su propio río para conseguir un soporte para la escritura: el papiro, una planta que crece solamente en el valle del Nilo y a la que le daban múltiples usos (como material de construcción, para la vestimenta, incluso como alimento). Para construirlo, adherían las hojas por los extremos con una pasta de almidón hasta que obtenían un rollo de veinte, que se podía recortar de modo tal que obtuvieran rollos más cortos de acuerdo a lo que necesitaran y que fueran más fáciles de manipular. Los rollos por lo general se escribían de un solo lado y en columnas, de modo tal que al dejarlos abiertos se podía ver una porción estrecha de texto, algo similar a lo que ocurre con el periódico (27-30).

²¹⁶ En el caso de Caamaño, los libros aparecen después de sus lecturas en vivo y recopilan los textos leídos en festivales y encuentros de poesía. Algo similar mencionamos en relación con Mariano Blatt en el capítulo dos: la aparición de su primera plaqueta se debió, fundamentalmente, a la atención que sus editores prestaron a sus interpretaciones en voz.

escenario. El formato requiere que la poeta deba sostener el soporte con ambas manos en una posición bastante fija, lo que evita que el dispositivo se cierre sobre sí mismo. Hay un pequeño balanceo del cuerpo, pero el foco es la lectura y lo que la voz puede proyectar en el acto de estar leyendo frente a otros.

En estas presentaciones, el despliegue de este rollo que se arrastra por el suelo sugiere la idea de un discurso interminable, aunque en realidad solo contenga algunos poemas (las puestas en voz duran un máximo de veinte minutos). Con esta acción aparece una característica que ya habíamos advertido en los primeros versos de cada poema: un gesto totalizante y grandilocuente que parece querer abarcar la escena. Además de ser un dispositivo medular dentro del escenario, el papiro funciona como partitura para la voz, dado que dispone y organiza el material de lectura. En este soporte, varían los tamaños de las letras y los espacios —cortes— entre las palabras, los versos y los textos. Estos blancos, que están presentes también en sus libros, funcionan como indicadores temporales y rítmicos. Las marcas para la voz, por otra parte, se encuentran codificadas dentro de los mismos poemas (no son anotaciones paralelas, ni paratextos). Se trata de elecciones que presentan variaciones respecto a las de Leguizamón, por ejemplo. Recordemos que cada vez que este poeta se presenta, reparte al público un fanzine-programa con los poemas que va a leer. Estas hojas abrochadas contienen anotaciones paralelas, tachaduras y borramientos. Luego, en las puestas en voz, manipula sus libros, pero no los usa para leer. A diferencia de Caamaño, estos sí están presentes, aunque no de un modo utilitario.



Luciana Caamaño leyendo en el Festival de Poesía Latinoamericana de Bahía Blanca. 5 de octubre de 2017. Imagen perteneciente al archivo del festival.

Los papiros, rollos de poemas, atriles, tarjetas y libros –cuando aparecen– constituyen las formas en las que los poemas se inscriben en esas lecturas públicas. Con esto nos referimos a eventos independientes o financiados mediante subsidios por gobiernos nacionales o provinciales, que se organizan en espacios públicos o comunitarios –como centros culturales y centros de artes–. En todos estos casos que mencionamos, se exhiben cuáles son las relaciones que se traman entre voz y escritura. En algunos casos, como el de Leguizamón y Caamaño, el vínculo con los libros es más tangencial: aparece aunque no se utiliza, o desaparece por completo de la escena, lo que permite afianzar otros modos menos evidentes de acceder a los poemas.

El énfasis dentro de las lecturas públicas, como planteamos en la introducción a este último capítulo, parece estar en la voz como objeto de indagación. Por eso, estas puestas giran en torno a cómo se utiliza: las modulaciones musicales, los tonos, las formas de proyectarla, medirla, cuantificarla y distribuirla en el tiempo que duran las presentaciones. Surge la pregunta de qué otros modos, dentro de estos mismos eventos, emergen y qué tipos de tonos, además de los mencionados, se destacan, incluso fuera de la modulación musical.

4. La puesta en voz bailada de Alejandra Saguí

En un registro audiovisual fechado el 24 de noviembre de 2018, que recupera un fragmento de la obra de danza *Que el último apague la luz*,²¹⁷ dirigida por Rosina Gungolo, Alejandra Saguí pone en voz y baila²¹⁸ algunos de los poemas, que más tarde aparecerían recopilados en su libro *Cuchá* (2022) publicado por la editorial Moscú. En este caso, el escenario se encuentra en completa oscuridad. En un primer momento, la poeta aparece en escena colgada de un objeto que parece el pie de un micrófono (su cuerpo casi no se distingue) y emite una serie de sonidos guturales: primero, un tono agudo similar al de un globo desinflándose, y luego ruidos de succión que funcionan como introducción a los poemas que se recitarán de memoria.

²¹⁷ Registro disponible en https://www.youtube.com/watch?v=-SDR9lMO7rk&ab_channel=AlejandraSagu%C3%AD

²¹⁸ Saguí ha desarrollado, desde el 2010, un recorrido paralelo a la poesía en el ámbito de la danza contemporánea de la ciudad de Bahía Blanca, donde ha realizado talleres con diversos bailarinxs, entre ellxs Rosina Gungolo y Natalia Martirena. Rosina Gungolo (Bahía Blanca, 1984) es Bailarina, docente, investigadora y directora de obras de danza contemporánea. Natalia Martirena (Bahía Blanca, 1969) estudió Historia del Arte en la Universidad de Buenos Aires y también estudió Danza y Performance en la Universidad de Berkeley. Previamente, fue Coordinadora de los Organismos Artísticos del Sur (OAS) y actualmente directora del Instituto de Cultura de Bahía Blanca.

mirá/ mirá (susurros)/ decí decí luz/ prendé la luzzz/ quéés/ vos qué miras/ que eso y esta
quien es/ quéseeso que tiene en la cabeza ¿un chuflo?/ ponelo uno al lado del otro/ y decime
vos ¿cómo te llamás? ¿y el negocio de papito? a la boca no/ si te ponés/ no hablás/ ¿y
si me lo como?/ ¿dónde está? ¿qué es eso? ese esel pupo/ puuupo²¹⁹

[illegible]

²¹⁹ Se trata de una transcripción directa del registro audiovisual, no de los poemas del libro publicado posteriormente. Colocamos los cortes de verso en las pausas y respiraciones y agregamos entre paréntesis algunas formas de vocalidad.

209

El sonido, condensado en el fonema que se quiere destacar, deviene ruido. Y si bien aparece en el marco de algunas palabras o podría relacionarse con algunos segmentos —como los ruidos de succión con la palabra “má”, de “mamá”—, el significado (la madre, en este caso) se desplaza, y ya no pensamos en eso, sino en el fonema como ruido que sucede a otro. El cuerpo deviene instrumento o máquina de ruidos analógica, perdiendo así el contacto con el sentido de los poemas. Cuando aparecen los sonidos de succión, el cuerpo se convulsiona al ritmo de esa repetición. Las acciones del cuerpo —agacharse, levantar un brazo, caminar o temblar— están estimuladas por la reproducción de un sonido, y no por una palabra en concreto. Parece como si el fonema-ruido puntuara al cuerpo, o incluso el cuerpo puntuara ese sonido, o quizá ambos se inscribieran uno en el otro al mismo tiempo.

El collage ruidoso fonemático de versos disuelve los poemas y su consecución: ya no hay una relación de sentido entre esas palabras y lo que hace el cuerpo, pero sí una correspondencia con las posibilidades físicas de lo que suena. Vocales abiertas que comunican extensión o *chasquidos* que provocan sobresaltos corporales. Los sonidos-ruidos adquieren un carácter mecánico; por eso, generan movimientos igualmente mecánicos: el cuerpo asciende y descende como si formara parte de una máquina, suspendido por una cadena con poleas invisibles. Estos movimientos se oponen a la elegancia, fluidez, simetría y control del ballet, por ejemplo, en donde el cuerpo se sujeta a una progresión armónica de la música clásica. En cambio, en este caso, se impone un continuo sonoro de ruidos que lleva a los poemas hacia su descomposición, materializándolos en piezas de ilegibilidad. Cuando los poemas se transforman o se aproximan al ruido a través del cuerpo, devienen indescifrables, como una obra acusmática²²¹ no musical que podría inscribirse también dentro del campo de las artes sonoras.

Los poemas y los ruidos grabados como pista, advertimos, suenan más saturados, y la voz parece, por momentos, estar rapeando: se percibe cierta agitación, se oyen las respiraciones en los cortes de verso y una marcación rítmica entre los sonidos. Al mismo tiempo, el cuerpo se va plegando, “com-pone” (118), tal como señala María Bardet (2012), un sentido nuevo a través del baile que se emancipa de esos poemas. En esta interacción entre escritura, puesta en

²²¹ Pierre Schaeffer define el campo de estudio de la acusmática en su *Tratado de los objetos musicales* ([1988] 2003). Señala que este concepto proviene del nombre que se les daba a los discípulos de Pitágoras, quienes durante cinco años escuchaban sus lecciones, ocultos tras una cortina, sin verlo y en completo silencio. De este modo, solo podían oír su voz. La acusmática, entonces, se refiere a un sonido que se escucha sin que sea posible ver la causa que lo produce. Según Schaeffer, una escucha acusmática nos prohíbe simbólicamente toda relación con lo visible, lo tangible y lo medible (p. 56).

voz y baile, la coreografía actúa como una notación, una partitura física hecha de tejido, articulaciones, tendones y músculos.

La inscripción de la danza en los poemas de Sagú establece, a partir de estos materiales anatómicos, otra duración, una que necesariamente segmenta y extrae el sonido condensado en sus textos. Como sostiene Bojana Kunst en *Los cuerpos autónomos de la danza* (2021): “[...] el cuerpo de la danza es ese cuerpo original que carece de intelecto, que está separado de los discursos” (54). No se trata, entonces, de un cuerpo mimético ni expresivo, sino de un cuerpo que determina autónomamente su propia imagen de manera incesante, y teje la red de sus signos (56). En esta determinación, puede pensarse que las figuras corporales que arma Sagú —que se contraen, se expanden, suben, bajan o tiemblan— se vinculan con los ruidos-fonemas a través de una especie de nemotecnia, en la que la memoria auditiva y corporal funciona como un centro de indagación poética. ¿Acaso esas figuras del cuerpo no habrán producido modificaciones gráficas, sintácticas, cortes de verso o desplazamientos en los poemas que se publicarían años más tarde?

Años más tarde, el 24 de noviembre de 2022, y tras la publicación del libro que recopiló de manera completa estos poemas bailados, Alejandra Sagú presentó *Cuchá* en la Biblioteca Macedonio Fernández de Villa Ventana.²²² En esta ocasión, su puesta en voz estuvo acompañada por la bailarina Judith Eliosoff y, hacia el final, por el dúo Kostureras —conformado por la poeta Roberta Iannamico y Celeste Caporossi—, quienes tocaron la guitarra y la flauta travesa como cierre. No es casual que la presentación se haya realizado en este espacio, junto a estas poetas, ya que sería posible considerar un linaje común con la voz y la poesía de Iannamico (1972), originaria de Bahía Blanca.

En su caso, se hace presente una conexión entre poesía y música —más cercana a lo melódico que al ruido— en la musicalización de poemas, ya sean cantados, leídos o atravesados por un repertorio infantil popular,²²³ como rondas, canciones de cuna, villancicos y juegos cantados. Como se puede observar en este registro de su lectura en vivo en el Festival

²²² El registro está disponible en https://www.youtube.com/watch?v=pVVsHLpRIF0&list=PLxa7iZE3ug17EgVvtAkvh2-K8CqJju6Rc&index=5&ab_channel=AlejandraSagu%C3%AD, pero no se incluye en la Playlist de YouTube del capítulo por restricciones de configuración del video.

²²³ Reverberan, en la voz de Iannamico, ciertos repertorios populares que, hacia finales de los años 60, recuperaban canciones infantiles tradicionales fusionadas con músicas medieval, renacentista, barroca y del Siglo de Oro español; es decir, atravesadas por una fuerte impronta académica. En este sentido, puede destacarse el trabajo del Conjunto Pro Música de Rosario, fundado en 1962 por Cristián Hernández Larguía, que durante años se dedicó a la formación especializada y a la consolidación de un ensamble vocal e instrumental orientado exclusivamente a la música antigua para niños. Un ejemplo de esta línea puede advertirse en el disco *Conjunto Pro Música de Rosario: Música para niños, volumen 2* (1972). Registro disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=iHHZa_fM_KU&ab_channel=rgsmusicargentina

Internacional de Poesía de Rosario en 2015, su voz se sostiene sobre un compás de 3/4 –similar al vals– sobre el que inscribe el poema. No obstante, la poesía posee una determinación visual y sonora: “Antes iba por un camino largo / en un campo blanco / ahora encontré este atajo / a poner dos ramas en el fuego del altar / mañana me dirás / antes que se caiga el último petalito rosa del ciruelo / ahora decíme, por favor confirmame/ mañana empiezo a cantar/ cada pétalo que cae (...)”.²²⁴ Iannamico suele extraer materiales de un universo infantil en el que la adquisición de la lengua y el aprendizaje se convierten, como en Saguí, en la materia constitutiva de la poesía. Esto, podríamos pensar, marca musicalmente su voz. Saguí también se interesa, como veremos más adelante, por el aprendizaje de la lengua materna, pero en su caso, el ruido aparece en un primer plano como una modulación poética de su voz.

Sin embargo, en este evento, Saguí articula nuevamente puesta en voz y baile, aunque esta vez se configura a partir de un dúo. En primer lugar, resulta curioso que la presentación haya adquirido esta modalidad escénica justamente en una biblioteca popular, lugar cuya función principal es reunir, organizar y conservar la escritura. Desde ese gesto inicial advertimos un intento de vincular ese soporte —incluso el sistema que lo contiene— con los cuerpos y la música. En el ambiente semiiluminado, Saguí comienza caminando en círculos con su libro en la mano y comienza: “¡Hola! ¡Llegué! ¿Quién hay? / ¿Hay alguien? ¡Hola!”. Pero no establece una continuidad con el texto, sino que salta hacia otras líneas más distantes que pertenecen al poema “*Dee pazio*”: “Ahí va / vení íi”. Mientras tanto, Eliosoff la sigue, algo agachada, esquivando su presencia. En ningún momento emite sonidos.

Aun así, se produce un contrapunto corporal en el que la bailarina apenas roza su espalda y la acaricia con los dedos: un primer contacto breve entre ambas. La poeta huye de ese roce, se da vuelta y cruza su mirada con la de la bailarina. En los primeros quince segundos del registro, los versos de *Cuchá* funcionan como líneas muy breves que ocupan un porcentaje ínfimo en relación con los movimientos en silencio de ambas en el escenario. En particular, las acciones de Eliosoff exhiben una libertad formal evidente y dominan el primer plano escénico: parece devenir en niñx, se contorsiona, gesticula, se repliega sobre sí al escuchar los versos, dichos en tono de reprimenda de parte de Saguí: “No / no / no / ni se te ocurra”. En cada corte de verso, la bailarina expresa –contesta– una negativa mediante el lenguaje corporal: gira el torso y la cabeza hacia ambos lados. En cambio, cuando Saguí dice “sí/ sí/ sí”, levanta los brazos, gira sobre sí misma y sacude el cuerpo con una afirmación gestual. Hay una

224

Registro disponible en https://www.youtube.com/watch?v=tsVhkxA7Qfk&ab_channel=FestivalInternacionaldePoes%C3%ADaDaRosario

correspondencia casi literal entre el sentido de esas palabras y los movimientos que se hacen, lo que se aproxima a la representación o dramatización del poema, sin llegar a serlo del todo.



Alejandra Saguí y la bailarina Judith Eliosoff en la Biblioteca Leopoldo Marechal, 24 de noviembre de 2022. Fotografía de Carla Eliosoff.

Los sonidos-ruídos, que en la puesta en voz anterior dominaban la escena están ausentes en la presentación de la biblioteca. Ahora, los versos que la poeta recorta del libro y lee de forma dispersa podrían no estar presentes, de no ser porque el libro permanece en escena y funciona como un dispositivo desde el cual se extraen versos-consignas: acciones que luego son interpretadas por la bailarina. De modo que, en medio de esa representación bailada que no es completamente literal, los poemas también se fragmentan al entrar en contacto con el baile.

No obstante, esta segmentación no elimina el sentido, sino que lo expande a través de la coreografía de la bailarina. Es cierto que se les priva de su dimensión consecutiva, pero la aparición del libro y la lectura en la escena parece otorgar cierta estructuración narrativa a la obra. Aislados y recortados en segmentos más amplios, los versos pierden su efecto sonoro y se convierten en unidades casi exclusivamente semánticas, casi en sentido contrario a lo visto en la primera puesta en escena que describimos.

En este contexto, las palabras ya no vibran en el espacio como materia sonora, sino que se presentan como una señal, un fragmento textual que, de algún modo, orienta la acción corporal. Así, el lenguaje poético se desplaza desde la sonoridad hacia la función instructiva, subordinándose a la coreografía del cuerpo más que al ritmo verbal.

Los poemas de Saguí seleccionados para esta ocasión recuperan una idea del aprendizaje de los límites a través del juego corporal. Esa coreografía compartida podría pensarse como una forma de pensamiento que retoma el vínculo madre-hijx mediante el movimiento. Las marcas afectivas de esas palabras que se dicen —como la negación o la afirmación— generan una puntuación en el cuerpo de la bailarina, vinculada a un ritmo del afecto en su forma más rudimentaria. Esto plantea la pregunta: ¿qué figuras de la voz —entre el ruido y el afecto— se construyen a partir de la danza en la poesía de Saguí?

4.1. Del susurro al balbuceo: la puesta en voz en un festival de poesía

En el 2022, como ya indicamos, se publicó *Cuchá* por editorial Moscú. Ese mismo año, el 20 de noviembre, también fue presentado en el marco del 15° Festival de Poesía, de Acá²²⁵ en la ciudad de Mar del Plata. Nos interesa este punto —el registro audiovisual de su puesta en voz en el marco de un festival de poesía—²²⁶ porque, en este caso, la danza no está presente. Se abre entonces el interrogante acerca de qué sucede cuando una serie de textos cuya escritura estuvo atravesada por el movimiento corporal se desplaza hacia una puesta en escena donde la vocalidad —la recitación y la lectura en vivo— ocupa el primer plano. En este caso, es posible advertir un tipo de acontecimiento en el que, aunque la escritura interviene, la voz ocupa un primer plano. Se trata de una materialidad sonora en la que emergen acentos, desplazamientos entre tonos, ritmos y voces familiares.

Un problema inicial que suscita esta puesta en voz es que, si bien el libro existe y los poemas se presentan completos, su legibilidad —como anticipamos al comienzo— depende en gran medida de la escucha que nosotros hagamos de la voz de Alejandra Saguí en su lectura en

²²⁵ En esa oportunidad, la poeta María Lucasole (Lobos, 1988) leyó sextinas hernandianas, una plaqueta cuyo nombre es *Atiza el sol sobre la parrilla de la siesta al lado del agua verde de otro invierno* (Ascasubi, 2020). Sebastián Bianchi (Buenos Aires, 1966) y Gabriela Bejerman (Buenos Aires, 1973) leyeron e interpretaron una obra de teatro en clave neobarroca. Bejerman colocó sus poemas en un atril, pero al momento de recitar lo usaba como bastón o trinchete. En uno de los cuartos del espacio funcionaba, al mismo tiempo, un continuo sonoro que incluía las voces de Néstor Perlongher, Sandro, la poeta Dalmacia Ruiz, el escritor Manuel Puig y la música y compositora Celeste Carballo. La escritora Pauline Fondevila (Le Havre, Francia, 1972 y Federico Colombo —integrantes de la banda musical Perro fantasma— tocaron sus canciones. Mariana Pellejero y Luciana Caamaño, en esa oportunidad, combinaron poesía y arte sonoro, una amalgama de loops, sonidos distorsionados de bajo mezclados con los poemas de Caamaño, aves y papelitos cortados.

²²⁶ Registro disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=kzeXgSRTiek>

vivo. En este sentido, el texto, presente y ausente de manera intermitente en la escena, funciona como una partitura que depende de su ejecución, como si fuera una grabación fiel de una oralidad que resulta difícil de leer sin ese antecedente. Por eso, una pregunta inicial que nos hacemos en este capítulo es: ¿Por qué *Cuchá* es también un libro además de haber sido un fragmento de una obra de danza contemporánea? ¿Qué se abre en ese soporte como forma de resistencia? ¿Qué le hace esa oralidad —que, paradójicamente, a veces se lee— a la escritura y a la poesía en el momento de la puesta en voz?

El video está filmado en un plano medio, lo que nos permite observar diversos movimientos y gestos realizados durante la lectura. Saguí recita algunos textos de memoria mientras mira al público a los ojos, otros son leídos parcialmente y recitados en parte o también improvisados. Podría decirse que alterna las modalidades a lo largo de toda la presentación. La interacción con el público es alta en comparación a otras puestas en voz que hemos analizado. Al final, incluso, invita a que todos canten con ella una canción titulada “Pomme de reinette et pomme d'api”.²²⁷ El auditorio la desconoce, pero Pauline Fondevila, otra artista invitada al festival, se acerca al espacio que funciona como escenario para cantar.

Los momentos de recitación son los de mayor conexión con el auditorio, ya que permiten libertad corporal. La cara despliega expresividad, se mueven las manos, y se balancea el cuerpo cuando cambian las voces dentro de los poemas. Sin embargo, estos gestos de interpretación corporal se encuentran tensionados en la puesta en voz que propone Saguí. El lenguaje no verbal es moderado, ya que la atención no recae en el cuerpo o esos pequeños gestos, sino en las acciones que se ejercen sobre la voz. El único dispositivo electrónico que se usa es el micrófono, a diferencia de las lecturas en vivo de Caamaño, cuyos poemas interactúan con la instalación de Garrido, compuesta por objetos playeros y el *set* electrónico construido por Balestena. La luz en esta nueva escena es baja. Detrás de la poeta pueden verse una estufa hogar y una planta. También, en algunos momentos, hay primeros planos que enfocan al público que está sentado en el piso en posición de escucha.

En esa presentación de *Cuchá* (2022), Saguí comienza su lectura con dos poemas que no forman parte del libro, sino que su composición estuvo supeditada a esa presentación en el marco del festival. Se trata de textos inéditos que sólo aparecieron en esa oportunidad.²²⁸ Es decir, la puesta en voz arma un repertorio que no sigue, estrictamente, el orden ni el material

²²⁷ Es una canción anónima para niños de origen francés, del siglo XIX.

²²⁸ Para poder trabajarlos, en este primer apartado, hemos hecho una transcripción directa de la escucha del registro audiovisual. Se colocaron los cortes de versos en la medida que se presentaban las pausas marcadas por la respiración.

del libro. Habría otro tipo de disposición vinculada a la repercusión sonora y a sostener la atención del público. No es casual que los primeros poemas sean sosegados y que, progresivamente, se vuelvan más enfáticos y generen risa. Saguí permanece en silencio unos segundos antes de comenzar. Toma su celular, se acerca al micrófono y lee desde la pantalla:

Nanana mirá lo que es
y
viste cómo es
cómo se
viste cómo
mira
mi ra a mí
no me
mira me
miramemiramemirame
miramemiramemira
miramemiramemirame
Cuchá

En principio, el ingreso de esta voz suave resulta algo desconcertante. Por un lado, hay fragmentos de una conversación que parece iniciada en alguna otra parte, como alguien que pasa caminando y, en esa porción de tiempo, deja un rastro sonoro de lo que le está contando a otra persona. No obstante, también remite al tipo de interacción que se establece con un niño, en la que se transmite saberes tanto gestuales como lingüísticos a través de un intercambio primario y corporal: asociar la mirada a la imagen del otro. El oído capta algunos sintagmas, pero no puede recuperar la totalidad del sentido. El tono se mantiene bajo en todo momento y las variaciones se producen dentro de esa misma opacidad. Recordemos que en Caamaño aparecía, en general, otro tipo de modulación vinculada al gesto grandilocuente, que era acompañada de un tono alto, altivo, cuya función era interpelar a la audiencia mediante un efecto de sobresalto, como ocurría en la parte “1.” de “Los polvos”: “y ser una maricona irreprochable/ y desfilarme con el culo bien duro,/ una puta/ fuega”.²²⁹

En este otro caso que estamos describiendo, no deja de haber interpelación, pero se produce mediante otro tipo de procedimientos. Lo que se muestra no es un sujeto en particular, sino un tipo de interacción. A esa desorientación inicial de quien escucha –porque no sabe de qué o de quién se está hablando, en un comienzo– se suman ciertas variaciones sonoras. Ocurren modificaciones dentro de las mismas palabras, incluso en pequeños segmentos de ellas. Esto sucede, por ejemplo, con el “no” que repetido de manera veloz se abre, expande y

229

Registro disponible en
https://www.youtube.com/watch?v=RQeOndWrmxs&list=PLv1xapYxgK7oRY7lmPp_X1OSjafwcWlpD&index=2

suenan “Nanana”. Aparece una muesca o hendidura en el sonido de las sílabas, extraídas de la fluctuación y el dinamismo del habla que parece reiterar lo dicho para que el interlocutor entienda.

En esos primeros elementos, por otro lado, parece estar delineándose un otro: “viste cómo es/ cómo se/ viste cómo/ mira”. No obstante, el “cómo” es una caracterización que se le adjudica a la percepción visual “mira”; es decir, una invitación a mirar la composición, de qué manera está hecha una imagen en principio desconocida. Este imperativo estético deriva, a su vez, en otro pedido que se dirige tanto al hablante –la voz que está leyendo– como al público que escucha: “miramemiramemirame”.

Esta última palabra compuesta, mientras se repite como insistencia, crece y se expande, va descendiendo tonalmente –como un efecto de *fade out*– disminuye su volumen de manera lenta para culminar en un susurro que dice y solicita: “Cuchá”. Se trata de una partícula –apócope coloquial de escuchá– que se encuentra también en imperativo. Podría ser una orden, sin embargo, se dice de manera susurrante, casi en secreto.

Se abren con este primer poema distintas formas sonoras de la sutileza, las cuerdas vocales vibran de manera muy tenue al articular determinadas palabras. Es posible escucharlas a través de la existencia del micrófono. Si bien parece un dispositivo eléctrico usual en este tipo de eventos, en una puesta en voz cuya oscilación es menor resulta central porque amplifica estos sonidos sutiles, suaves, lo que no podría casi oírse de otro modo. Durante esta presentación, la poeta se acerca y aleja de esta amplificación. Una orden dicha desde el susurro introduce, en ese comienzo, un modo de intimidad con el público que se esfuerza por oír. También se relaciona con algo oculto que, de repente, se revela. Pensemos que, en Caamaño, la voz se sumergía en una erótica del ritmo que, en ese borde, tensionaba la literalidad sexual. En cambio, en Saguí, aparece una puesta en voz marcada por la cautela, que contrasta, incluso, con el resto de los poetas que participan en el marco del festival. Las otras voces, en ese festival, parecen más sumidas en la exaltación o, al menos, en un histrionismo vocal del que esta poeta se recorta.²³⁰

Las frecuencias bajas del susurro podrían emparentarse incluso con otras formas sonoras no humanas, como el viento, el agua que corre, la lluvia o los sonidos de ciertos animales. Es como si su cercanía con el silencio remitiera a una espacialidad más primitiva, donde alguien susurra para cazar o para no ser cazado, o incluso para no despertar a quienes

²³⁰ En la 15.ª edición del Festival de Poesía de Acá, en 2022, leyó, por ejemplo, la poeta Gabriela Bejerman, cuyo contraste con Saguí fue evidente tanto en el manejo de la voz como en la configuración escénica que proponía desde el escenario. Bejerman utiliza un tono enfático y expresivo, más cercano a la línea de Caamaño.

están durmiendo. Se trata de una forma vinculada a la protección de la especie. Quizás por esto, al articularse ante un auditorio, se establece un vínculo de intimidad inmediato.

Las palabras “mirá” y “cómo”, entonces, reenvían hacia una atención que no va dirigida al sentido de lo dicho —que puede aparecer por parches, cortado y en fragmentos—, sino a su com-posición, como señalaba Bardet (2012) en relación a la danza, pero en su dimensión sonora, al “cómo” se está pidiendo algo. En este primer poema de la puesta en voz, aparecen los procesos de expansión y alargamiento de las palabras que van configurando también un tipo de tono cuya base es la prosodia del habla “Nanana” y “miramemiramemirame”. Al mismo tiempo que otros elementos se someten al procedimiento contrario, se reducen sílabas para condensar el sonido, como advertimos con “Cuchá”.

La extensión y la compactación, que ya estaban presentes en los movimientos del inicio, se despliegan entre la muletilla musical y la economía lingüística de una lengua en funcionamiento que se pone a sonar ahí, en el marco de un festival. Al mismo tiempo, en esa extracción, surge un afecto hacia el lenguaje primario compartido que trasciende la articulación de una lengua. Por eso, Deleuze y Guattari ([1988] 2006) relacionan al afecto con lo natal como figura de lo innato y lo adquirido: “De ahí el afecto propio de lo natal, tal como se escucha en el *lied*, estar siempre perdido, o hallado, o tender hacia la patria desconocida. En lo natal, lo innato tiende a desplazarse (...)” (337). En las puestas en voz de Saguí, los susurros, murmullos, gorjeos, titubeos e hipos no son permanentes, sino que uno le da lugar a otro en breves desplazamientos que, por momentos, construyen un sistema de pensamiento paralelo al del idioma, vinculado al contacto de los cuerpos.

En ese contexto, el “mirame” es también mirar cómo se dice, pero más que nada, mirar cómo se están escuchando esos ruidos como procedimientos. Si bien Saguí lee frente al micrófono, esos primeros textos reenvían directamente a la escucha crítica del público que debe agudizar el oído para participar, decodificar el secreto. Mientras que, en el primer caso, la figura del tope enfatiza el corte entre los diferentes ritmos junto con los ascensos y descensos del tono; en la segunda, el material parece ser otro, la voz en uso como figura —en sí misma— de una memoria afectiva vinculada a sus modos de sonar. En Saguí aparecen las primeras articulaciones que anteceden al signo. No es casual que, a partir del corte producido por ese susurro “Cuchá” que solicita escuchar, comienza un segundo segmento. Se trata ahora de un llamado primario de la especie. Hace su ingreso, entonces, un tono más infantil que contrasta con la primera parte que se centraba en el “mira” y el “cómo”:

má
mamá

maa mi
 mamiii ta
 má mi
 ma máa
 máa mi
 mamiii ta
 mmá mi
 ¡ma máa!
 ¡máa mi!
 ¡mamiii ta!
 ma mita
 má
 mamá
 ¡máa mi!
 ¡mámimámimámimámi!
 má mi
 Mmmmm
 Mmmmm
 Miiaaauu
 Cuaa Guaa
 Te-te teteté

Saguí pronuncia cada verso con diferentes acentos, otro tipo de corte que genera modulaciones prosódicas en la lectura en vivo. Se configuran como intentos o pruebas de llamar la atención, obtener una respuesta del interlocutor dentro del poema. Algunas formas son interrogativas o exclamativas, enunciadas desde el fastidio, la frustración, la súplica o el enojo. Surge la pregunta de cómo se articulan estas marcas en la escritura y en el propio libro ¿de qué manera la voz incide en la letra para generar este tipo de acentos? Hacia el final de la lectura, ese llamado universal deriva en la pronunciación de un único fonema nasal “Mmmmm” y en la onomatopeya “Miiaaauu”, como elementos que anteceden a una progresiva desarticulación del sentido. Esto culmina en movimientos de la boca, los labios, el paladar, la lengua y producen: “Cuaa Guaa/ Te-te teteté”.

Se trata de sonidos incompletos e imprecisos que se emparentan con el balbuceo, un estado prelingüístico que se desplaza por fuera del entendimiento y la decodificación. Sin embargo, en el marco de la puesta en voz, se asimilan al estatuto del ruido. Construyen, junto con otros términos como “quiriquiriquiri” y “fiu” “ninini ¡fa!” una serie de formas que se van a encontrar entre lo ininteligible y la palabra para comenzar a construir sentido en el contexto de esa puesta en voz. Esto sucede, por ejemplo, con el chasquido de labios –similar al *beatboxing* del rap– que interviene, con regularidad, en la recitación del poema “Toy dele y dele”: “Toy dele y dele repetir/ (chasquido)/ dele y dele/ repetir/ la comida (chasquido)”. Se

trata de una marca que en el libro aparece bajo la forma de “reP” (2022: 16), elemento que maneja cierta distancia con el ruido producido en el festival que suena muy diferente. La lectura en vivo, en este sentido, agrega, añade, incorpora, introduce otras posibilidades.

Saguí recita de memoria algunos segmentos que podríamos identificar con los poemas del libro, aunque los somete a otros órdenes y variaciones como la que mencionamos. Por momentos, muestra el libro al público, pero no lee de sus páginas, sino que extrae distintas notitas que tienen palabras o indicaciones. Pareciera que esos acentos —las marcas prosódicas—, los susurros, los balbuceos y los ruidos vocales funcionan como dispositivos mnemotécnicos, técnicas para recordar con mayor facilidad. Por eso algunas marcas están borradas del libro y sólo aparecen en la puesta en voz. El libro es un texto que no se usa estrictamente para leer, pero se señala, como si no hiciera falta y, al mismo tiempo, sí: porque el libro no solo implica perdurabilidad, sino que también funciona como otro sistema posible de grabado. Un libro puede adquirirse, regalarse, comprarse, venderse; en cambio, el registro audiovisual de un poema parece adquirir una fragilidad mayor en su circulación digital: puede perderse fácilmente entre los registros que, en el presente, documentan los hechos artísticos.

Si estas presentaciones en vivo de Saguí construyen una memoria afectiva con la lengua, ¿qué relaciones podrían establecerse entre memoria y mnemotécnica en *Cuchá* (2022)? ¿Se trata de un tipo de memoria que opera mediante cortes y disecciona distintas voces familiares? ¿Qué marcas de la sutileza —como el susurro y el balbuceo— aparecen en la escritura pero no en la voz?

2.2. El ritmo analógico en *Cuchá* (2022)

En particular, en la puesta en voz de Saguí durante el festival de poesía —y, en menor medida, en las versiones bailadas— se advierten formas sonoras sutiles de la cautela: emisiones de palabras en un volumen muy bajo, huellas fragmentarias de enunciados, términos incompletos, articulaciones apenas insinuadas de vocales y sonidos guturales suaves. Todas estas marcas de la voz, que variaron durante la lectura-recitación en vivo, se agrupaban en dos categorías generales: susurros y balbuceos. Ambas construían un tono de carácter bajo que se emparentaba con la voz de un bebé, pero también con la de una madre o un adulto que conversa con un niño. Ya sea porque quien parece estar hablando es, efectivamente, una voz infantil, como en el caso de “Enntonnncce”: “Enntonnncce/ al más pequeeeño noo se lo comió/ porque pudo meterse adentro del reló” (14), o un adulto que está interviniendo ese relato y, por lo tanto, adopta algunos de esos modos específicos: “(cuchá cuchá/ cuchá turmanito)” (14). Se habilitan así

una serie de procedimientos como la compresión o expansión de términos y el uso de diminutivos.

En rigor, tanto la voz como su escucha se empequeñecen, al igual que sus materiales: un hablar en diminuto que está presente en los textos, pero que la voz también incorpora en las presentaciones en vivo. Además, es una voz que opera como un registro de la escucha que es puro sonido; parece la desgrabación de los casetes o VHS que se acumularon en una infancia transcurrida en la década del 90: un trabajo con el archivo analógico que forma parte del conocimiento auditivo —voces que ya no están o se perdieron, modos de hablar anacrónicos. Señala LaBelle (2010) que recurrir a ese conocimiento auditivo es, justamente, un impulso epistemológico que forja una microgeografía que siempre está en desaparición (xvii). En este caso, esa configuración geográfica tiene más que ver con la construcción de una escena sonora, que funcione como amplificador de ese conocimiento guardado.

En el libro que recopila casi todos los poemas recitados y leídos, la itálica es la marca gráfica que distingue la alternancia, un pasaje dialógico que no se reduce a la relación madre e hijo. El poema escrito recompone, a partir de dos columnas diferenciadas, una parte del cuento *Caperucita roja*:

Enntonnce
al más pequeño noo se lo comió
porque pudo meterse adentro del reló
¿Esto qués? Eso es el lobo.
esto, esto así los dientes del lobo.
enntonnce eeeeeeee ¿qué pasa en la panza
del lobo?
Enton se la cortó con un cuchillo
mmuuuuy filoso mmuuuuy filooosoo
(cuchá cuchá
cuchá turmanito)
y salieron los sei lo siete cabrito
volvió a un pozo lo hicieron caer por ahí
pasaba el agua
por acá fiiiu ninini ¡fa!
adenntro (2022, 14).

Las secciones que dividen las voces marcan distintos roles en esa narración conjunta que, a su vez, se encuentra orientada a la escucha de un tercero: “cuchá turmanito”. En la parte que

corresponde al niño hay expresiones inacabadas, errores, cierta vacilación como quien busca qué palabras decir: “*enntonnce eeeeeeee*”. Se arman lagunas en la memoria y espacios persistentes al intentar recordar cómo sigue la estructura de esa historia. A veces, estos huecos entre los versos son los del pensamiento, cuando alguien se esfuerza por recordar algo y establece una serie de pausas reflexivas antes de continuar. Resulta paradójico que Saguí recite de memoria, en sus presentaciones en vivo, un texto que expresa la imposibilidad de recordar. En esos momentos, aparece la pregunta retórica del adulto como modo de asistir esa espera, hilar los fragmentos sueltos y recomponer la información que parece que falta: “¿Esto qués? Eso es el lobo”.

Esta interrogación acompañada de su respuesta reafirma la referencia y, por otro lado, admite que habría, hipotéticamente, un soporte visual presente (podríamos pensar, un libro que tiene imágenes de los personajes). Sin embargo, no estamos ante una escena de lectura sino de recitación. El niño intenta entrenar una historia oral que le han contado antes a él. El adverbio “*Enntonnce*” repetido dos veces en el poema, introduce la idea de que estamos ante un fragmento de escucha que hace foco sólo en el desenlace, cuando diseccionan al animal para extraer a los personajes que se comió.

En el poema se recupera, precisamente, esa escena quirúrgica del final del cuento. La voz se detiene, no tanto en la estructura narrativa —que resulta casi accesoria—, sino en los efectos de estremecimiento que puede provocar la violencia en los oyentes. Son aquellos momentos en los que aparece el corte —de una palabra “*enton*”, pero también el silencio que parte el enunciado en dos: “*Enton se la cortó con un cuchillo*” (14, el comentario entre corchetes es mío). Se trata de una pausa larga, un blanco en la página, que no implica solamente una marca de la respiración, sino que está sucediendo algo más. Es un espacio extendido que funciona como escisión de ese tono agudo e infantil, y también en la audición de los receptores dentro del poema. Emerge así una puntuación de la escucha ligada, en este caso, a cierto suspenso. Si los cortes asimétricos de la voz en Saguí son interrupciones del pensamiento que generan tensión, expectativa, intriga e incertidumbre, estos efectos construyen el ritmo hablado de sus poemas.

Se trata de segmentaciones que establecen un compás irregular en la recitación, relacionado estrictamente con la aparición de otras voces que comparten una situación comunicativa impredecible. De este modo, esa irregularidad y combinatoria impactan en el tono, los timbres —agudo, nítido o áspero— y delinean, incluso, diferentes estilos: “con esotra chafalota”, “bastante paquetona” y “me voy con dios/ los dejo con el diablo” (en “Me siento”,

12); “úste que se cree tarro ni tarro ¡son años!/ ¡Qué lo pariente/ (...) déjate hinchar”(en “Tenés espejito”, 29-30) y “(tá chiche bombón)” (en “Cá, si querés, filmá”, 38).

Aparece, en este sentido, cierta ritualización en estas segmentaciones, que remite a una tradición clásica de la narración oral. En *El arte de narrar: un oficio olvidado* (1972), libro central sobre esta práctica en la Argentina —que además compila cuentos orales—, Dora Pastoriza de Etchebarne menciona algunos elementos descriptivos que también están presentes en la poesía de Saguí, a modo de puntuación gráfica-sonora.

En primer lugar, destaca que ciertas fórmulas de apertura en los cuentos folklóricos, como el clásico “había una vez”, ya establecen una comunicación con quienes van a escuchar. Sin embargo, esta apertura no basta por sí sola: necesita una corriente vivificante a través de la emoción, y es la voz del narrador la que establece ese vínculo afectivo, siendo “artífice insustituible de imágenes nuevas, de imágenes verbales” (p. 10), que constituyen un estado de creencia y persuasión. En segundo lugar, menciona la importancia de sostener una serie de gestos sonoros —gritos, gemidos, suspiros— como emisiones emocionales y exclamativas. Considera que la voz debe dibujar el cuento mediante la palabra, “como si se apoyara en el aire” (p. 11). Una condición específica para la voz narradora, aclara, es la serenidad, así como la sencillez en la línea argumental del cuento y el acondicionamiento del espacio en el que se va a leer (por ejemplo, oscurecerlo para agudizar los sentidos).

La narración oral clásica, en tanto puntuación sonora, propone una noción —como sugiere Etchebarne— de una voz coreográfica que dibuja en el aire. Es interesante porque no menciona al cuerpo de forma explícita, sino que construye una conceptualización en la que el cuerpo es la voz, y, en todo caso, el movimiento se encuentra codificado en ella. Al mismo tiempo, establece un vínculo entre esas marcas y un archivo folklórico o popular que ya aparece ritualizado en la lengua. Así como advertimos un hablar infantil en diminuto, en otros textos de Saguí aparecen fragmentos de refranes populares —a veces con variaciones muy distorsionadas— y frases hechas que podríamos asociar, por ejemplo, con el modo de hablar de una abuela. Sin embargo, no estamos ante personajes, tampoco se trata de diálogos sueltos, sino de materiales y formas afectivas que parecen extraídas de una caja de resonancia familiar. Por eso, cada poema funciona como un objeto que registra y almacena pequeños fragmentos de cintas magnéticas predigitales, pertenecientes a distintos años de una niñez genérica en Argentina, en un rango de tiempo que podríamos situar a finales del siglo XX.

Es un ritmo analógico que podríamos comenzar a definir por contraste con otro que ya hemos visto en el capítulo 2, el digital. Mientras que el ritmo digital es veloz, asincrónico, discontinuo y simultáneo —caracterizado por la mezcla y la repetición—, como el *loop* en

Mariano Blatt o los *mashups* de Leguizamón, el ritmo analógico tiene una temporalidad continua, organizada en secuencias. Su despliegue es más pausado, aparece la respiración y se percibe una textura afectiva. En Saguí, por ejemplo, las repeticiones están asociadas a modos de aprendizaje, no a la desubjetivación propia de los bucles de la música electrónica en una pista de baile. Volver al ritmo analógico, en este caso, no implica un viaje al pasado, sino un intento de desaceleración del presente.

No obstante, no por ser desacelerado, el ritmo analógico es constante o predecible, también puede configurarse entre la variabilidad, el sobresalto y la interpelación: “¿cómo se nota/ vienen los días lindos!” (5) y “¿Me oís?” (20). Esto también puede verse en la escena de transmisión oral que se desarrolla en “*Enntonnnce*” y que describimos al comienzo. Hay una voz que le cuenta a otras y, en ese contar, no solo está el aprendizaje del “cómo”, sino también la capacidad de asombro de quien transmite: “*por acá fiiiu ninini ¡fa! / adenntro*”. De hecho, el desenlace termina a puro sonido “fiiiu”, “ninini” y un “*¡fa!*” destacado en negrita y con un tipo de letra más grande que el resto de las palabras. Si bien se trata del tono bajo y musical de un niño, estos cortes y los efectos –marcas gráficas– construyen escalas del énfasis. Como en Caamaño, ciertos segmentos adquieren un carácter onomatopéyico al intentar construir sonidos con palabras, con el objetivo de abrir los poemas hacia el espectro del ruido. No obstante, no encontramos una variedad de marcas gráficas, sino más bien una estandarización en el uso de mayúsculas, minúsculas y espacios en blanco que, en la interpretación en vivo, incide en el manejo del tono y del ritmo. En Saguí, nótese además que la secuencia narrativa aparece invertida en el texto: primero se presenta la escena de la disección y, en último lugar, la de la deglución, es decir, los sonidos que produce el lobo cuando se traga a la abuelita.

En “*Dee pazio*”, otro de los poemas del libro, el énfasis aparece codificado en la sílaba y el acento como material –nota mínima– de ese ritmo irregular. En este poema, un bebé está aprendiendo a caminar, y surge, a partir de la observación, una voz que orienta esos primeros pasos. Podemos pensar que guía una serie de movimientos torpes, acelerados y sin control. Por eso advierte: “¿dez PA zio!”, “dee paa zio” y “MUY bien!” (11). En este caso, cada sílaba destacada en mayúscula está acentuada sobre el resto. El ritmo, establecido entre la separación en sílabas y la letra capital, genera un golpe percutivo que, como decíamos, carece de regularidad porque está vinculado, estrictamente, con una emoción: “ay,/ cómo/ viene/ sólo la” /11). Emergen algunas preguntas al respecto: ¿En Saguí, la emoción y el afecto funcionan como

dispositivos de corte? ¿Establecen acentos, expansiones y espacios entre sílabas, segmentos y signos?

Las escisiones en estos poemas, entonces, recuperan materia sonora de una memoria vinculada, sobre todo, a los cuidados en relación al cuerpo: un tipo de reverberación de lo que éste ha aprendido en esos primeros años de vida, a través de las palabras que le han dicho. Aparece, de este modo, el tono inquisitivo del reto: “No, a la boca no.” (en “*Mirá*”, 10), “Cuchame/ esto parece/ la casa del pueblo” (en “*Cuchame*”, 7), “Sen friiía” (en “*Noigo nada ¿quién?*”, 21), “tate/ tate bien/ sobre el respaldo” (en “*Mirá que hay lugares*”, 22) y, de modo enérgico el límite: “¿Qué te dije?/ te dije que no/ **NO**/ Noo/ Ní se te ocurra/¿no?/ Nóo” (en “No, sí”, 24). La voz adulta, en estos textos, pone un límite sobre esos cuerpos todavía delicados, entre la prohibición de una acción, las advertencias y la vigilancia. Recordemos que esto se relaciona directamente con la aparición del susurro, que en la puesta en voz anticipa esta particularidad del cuidado de la especie.

En algunos casos, hay verbos en imperativo de los que se traduce una orden atenuada, como las apócopes “Cuchame” y “tate” —contracción de sentate—. Quien habla está supervisando una situación y se expresa en diminuto para no generar demasiada alteración del otro lado, para no sonar amenazante. Sin embargo, en los demás casos, sólo es posible captar ese llamado de atención a partir de una elevación del volumen, representada por mayúsculas, la repetición del adverbio de negación con diferentes tipografías o el énfasis en la vocal acentuada de la sugerencia “Sen friiía”, que revela impaciencia. Es decir, el tono se ejecuta a través del acento, el timbre, la altura, la velocidad y, por supuesto, la duración: “Nónónónó/ NN NÓOO/ NÓOO” (en “No, sí”, 24).

Estos aspectos, que también contribuyen a la asimetría del ritmo —y, por lo tanto, a cierta condición analógica relacionada con la no mecanicidad—, no poseen, como ya advertimos, estabilidad; más bien, parecen moverse con el dinamismo de la emoción que prevalece en ese momento. En los poemas que hemos trabajado, el corte se delimitaba de manera bastante clara por una inflexión temperamental, pero también a partir de la forma sinuosa de los textos: columnas, bastardillas o espacios con distintas extensiones. El libro, en este sentido, guarda cierta semejanza con la distribución de voces propia de un texto dramático desconfigurado, estallado en muchas esquirlas. Incluso, el poema “*¡Hola! Llegué ¿quién hay?*” tiene como epígrafe dos versos que parecen una didascalia perdida: “**Se abren en tres/** tiempos las puertas” (15). No obstante, se trata de una indicación que no tiene un uso práctico. En las puestas en voz de Saguí, no se abre ninguna puerta real ni imaginaria al leer ese texto. Aunque es cierto que la poeta, en algunos registros de lectura-recitación, ejecuta ciertas acciones

corporales —como el baile—,²³¹ estas no se encuentran codificadas en los poemas y están sujetas a otros cambios y variaciones.

La memoria familiar, como materia reverberante, por otro lado, ocasiona que esas voces, que se ordenan en determinados momentos, fluctúen, se contraigan y comiencen a mezclarse entre sí. En “**Buey lerdo**”, por ejemplo, no resulta tan fácil dar cuenta de quién está hablando. Parece ser un viaje familiar en auto, donde se desarrolla una pelea entre hermanos en la que intervienen los padres:

si no metes bocado
cabeza en plato
te vas a volar
volá nana
rajá de acá
bajo el largo de mi brazo
pataleá a
ver
es la ley del gallinero
aunque llores vas al medio
entre estas piernas saladas
o entre los dos
asientos delanteros *lero-lero*
¿Qué mirás?
No sobrés no acotés no me interrumpás.
Seguí atenta tus mayores
no preguntes cuánto falta
para suceder juguetes
sos el último orejón
el camino se te abrió
ahora toca lo que toca
cada hermano lucha propia
ver a ver
ese abrazo esa disculpah, ¿no?
va pa fuera el otro adentro
limpien juntos la ventana
aguas calman o caminan
vuelta al perro hasta que pare
¡cortálá!
pero papá mamá
él empezó él mempujó
yo nohi ce nada
pelado peludo
pelín no
me hagan ira hí
mi
ra
que
se
árma

²³¹ Registro disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=-SDR9lMO7rk&list=PLxa7iZE3ug17EgVvtAkvh2-K8CqJju6Rc&index=7> y

se-se
 hace ¿noves? para
 que nosretes llóra
 antes quelatoque cláro
 ella nunca náda
 todo todo para ella ¿y yo?
 que sé arreglen
 séstamos grádes
 ya podrida
 re podrida
 ¿la pueden terminar o
 prefieren
 volver
 al
 bajo los lienzos bajo los lienzos
 beso culo-calzón culo-calzón? (18-19)

En este poema, las voces familiares que veníamos advirtiendo parecen condensarse de modo tal que, por momentos, no es posible establecer distinciones: “aunque llores vas al medio/ entre estas piernas saladas/ o entre los dos/ asientos delanteros *lero-lero*/ ¿Qué mirás?! No sobrés no acotés no me interrumpás”. En estos segmentos, en los que se reprende con autoridad, la burla “*lero-lero*” interviene de manera desafiante. La barrera —el corte dialógico-gráfico que notamos en algunos textos— se borra, y lo que emerge es un contrapunto de tonos, en el que se establece una diatriba por quién tiene el control de la palabra y de los cuerpos.

En cada verso encontramos, en este sentido, distintas modulaciones que se van pisando, yuxtaponiendo entre sí: reprimendas, advertencias, expresiones de enojo reiteradas (“re podrida / ya podrida”) que ceden a las imploraciones infantiles: “pero papá mamá/él empezó él mempujó”. La idea de corte, incluso, se encuentra enunciada de manera literal “¡cortálá!”. No obstante, esta expresión que ordena detener el bullicio no solo no lo detiene, sino que parece incrementarlo. Por eso, el texto va construyendo en esas capas de sonido, paralelamente, una puntuación de escucha vinculada a la tensión: “¿La pueden terminar o?”. La escisión, en este caso, se establece en la segunda parte de la disyunción. Podríamos preguntarnos: ¿cuál es la otra parte de la amenaza? ¿Qué sucede si no la terminan?

Este contrapunto entre las voces de autoridad y las contestarias que desafían los límites, termina por resolverse, hacia el final, en una amenaza ya de orden físico que se encuentra enunciada como chiste y canción: “bajo los lienzos bajo los lienzos / beso culo-calzón culo-calzón?” (19). El poema, de este modo, podría leerse como una escena sonora familiar en la que esos tonos, desafiante y enfrentados, producen combinaciones fonéticas y silábicas. En ocasiones, a partir de la deriva que construye un sonido percutivo como la “p”: “Pelado peludo/ pelín no”. O, se arman bloques, más bien breves, de versos que poseen la misma

métrica, como este que se encuentra en hexasílabo: “hace ¿no ves? para/ que nos retes llora” (19).

En este sentido, la puntuación sonora ofrece cierta resistencia a la construcción de una escena desde el texto: ¿hay algo en ese contraste entre tonos, voces, texturas y velocidades que no termina de percibirse en la letra escrita y que necesita de su puesta en escena y quizás de la danza para terminar de ensamblarse? Es como si los procedimientos estuvieran presentes, pero sin su localización afectiva y familiar: un trayecto sonoro que no puede prescindir de su ejecución. El texto funciona como un dispositivo abierto, ya que parece reclamar la intervención de un cuerpo y de una voz material que lo actualicen. En ausencia de esa ejecución, el poema constituye —más claramente en Saguí que en Caamaño— un esquema potencial, un esqueleto sonoro que demanda una experiencia de escucha para armarse.

Ese dispositivo se construye, justamente, entre la escritura y su puesta en voz —en el reenvío constante entre ambas instancias como modos de producción—. Se diagrama en ese mismo vaivén, donde la vocalidad pasa a la escritura y la escritura a la vocalidad, y donde además ese esquema es escuchado y genera un efecto de retroalimentación. Como señala Richard Schechner en *Performance, teoría y prácticas interculturales* (2000), la performance (aunque, en este capítulo, preferimos pensar en una puesta en voz poética porque el concepto de performance resulta vago por su amplitud) es el modo de comprender una escena —en este caso, la construcción de una lengua familiar— con todas sus ritualizaciones, marcas afectivas y herencias.

Schechner, que no se limita a concebir la performance como una manifestación restringida a las artes visuales o al teatro, advierte que se trata de una práctica que abarca ritos ceremoniales humanos y animales, tanto seculares como sagrados, así como representaciones, juegos y roles de la vida familiar, social y profesional (13). No resulta casual, entonces, que los poemas trabajen con los sonidos de esa vida íntima y colectiva: a través del pasaje de la puesta en voz a la escritura, y de la escritura a la puesta en voz, se replantea su propia condición de artificio, presentándose como un material disponible para ser manipulado, transformado y actualizado.

En el poema como dispositivo textual, los espacios pronunciados de la página acentúan e individualizan cada segmento: “antes que la toque claro/ ella nunca náda/ todo todo para ella ¿y yo?” (19). Aparecen, de este modo, aliteraciones entre los términos “ella”, “y”, “yo”. que, aunque no son evidentes, aportan y arrastran algún sonido que colabora con ese contrapunto. Se forma, de esta manera, el esquema de una sinfonía familiar en la que las voces deben adquirir una capacidad instrumental cada vez más precisa. El reto y la burla como

procedimientos compositivos del poema, se configuran como estructuras sujetas a ese tipo de variaciones sonoras. Hay un rebuscamiento, un desafío para, de algún modo, persuadir al otro: “séstamos grandes” o parecer más amenazante: “prefieren/ volver/ al/ bajo los lienzos bajo los lienzos” (19).

Son formas que reverberan como cancioncitas breves para que puedan grabarse y repetirse. Se trata de sintagmas que van construyendo una serie de líneas bufas que parecen áreas de un coro: “ver a ver”, “*lero-lero*”, “se-se”, “todo todo”, “culo-calzón culo-calzón”. Saguí parece expresar el recuerdo, esa anécdota que deliberadamente no está presente y que solo intuimos a través de ciertos indicios, seleccionando sólo aquellos segmentos capaces de construir un ritmo polifónico en la ejecución.

Los más evidentes están relacionados con la posibilidad de ejercer y mantener el control, por lo que aparecen diferentes variantes del reto. En primer lugar, encontramos una advertencia “si no metés bocado”. No obstante, su respectiva consecuencia comienza, progresivamente, a desarticularse: “cabeza en plato/ te vas a volar/ volá naná/ rajá de acá”. La estructura condicional no parece encajar del todo con su resultado, como si esos fragmentos de la cinta de casete hubieran sido cortados y ensamblados de otra manera para crear una variante nueva. La rima consonante entre “naná” y “volá” es solo el primer indicio de que, en este montaje de voces, prevalecen aquellos eslabones que funcionan como piezas de un ritmo. Por eso, estos versos revelan un tono amenazante y, a su vez, generan un término nuevo: “volá naná”, que también podría interpretarse, por ejemplo, como “volá ananá”.

Del mismo modo, los versos “limpien juntos la ventana/ aguas calman o caminan/ vuelta al perro hasta que pare” parecen adquirir una estructura del refrán. No obstante, su propósito de transmitir un consejo o enseñanza de algún tipo, se desarticula. Asistimos, en realidad, a una sustracción (similar a la que advertimos en el título “Buey lerdo”) que borra la consecuencia lógica que tiene la lengua como estructura: “cada hermano lucha propia” (18). De manera que ese tono de autoridad termina por ridiculizarse y, finalmente, se desactiva.

Si en Saguí los tonos amenazantes, desafiantes, humorísticos producen ritmos irregulares y escuchas puntuantes vinculadas con la tensión, ¿qué efectos tienen sobre la propia voz que está hilando esas otras? Es posible pensar que en “**Buey lerdo**” se condensan los procedimientos que venimos advirtiendo en el resto de los textos del libro. En los poemas que hemos analizado en este apartado, asistimos a diferentes escenas sonoras: alguien aprende a contar *Caperucita roja* y a dar sus primeros pasos guiado por su madre. También hay una familia que viaja en auto y, en medio de esas vacaciones, se desata una pelea familiar. Sin embargo, todas estas escenas familiares ceden ante otra que se impone y cobra mayor espesor.

Se trata, como ya mencionamos, de un montaje en el que esas voces familiares reverberan y se desplazan dentro de la propia voz.

Antes advertimos que este fenómeno, en los poemas de Bléfari, está estrechamente vinculado con la cultura musical argentina. Por eso, el tango, el folclore, el rock y la canción pop aparecen como ecos desarticulados, pero recurrentes. Por contraste, en Saguí, las formas susurrantes y balbuceantes en la puesta en voz de estos textos evocan otro tipo de ecos. Asistimos a un espectro sonoro de lo familiar, atravesado por el afecto. En este sentido, cada poema se presenta como un objeto analógico tensionado por la memoria de recitación, pero también el recuerdo de esas voces del pasado. A diferencia de un objeto digital, un objeto mecánico es autoscilante, capaz de reproducir una postergación de los sonidos (eco), pero también de modificar sutilmente el tono y la textura de una voz.

Es una voz con imperfecciones: quiebres vocales, variaciones de volumen, desafinaciones leves, errores de pronunciación, y chasquidos. Sin embargo, al ser analógica, transmite calidez. Como señala La Belle (2010), el eco es un espejo auditivo que devuelve al evento sonoro original su propia imagen; el eco responde y, al hacerlo, parece reemplazar al original con una duplicación que cobra vida propia. El eco emerge en el espacio como una figura cuya forma y dimensión permanecen inestables, pero cuyo significado sugiere un campo ambiguo de significación (14). En este contexto, la voz en Saguí no es una voz armónica entrenada para el canto, sino una voz formada para comunicarse con sus vínculos más cercanos. La puntuación sonora aquí no es exactamente erótica como en Caamaño, sino de intercambio afectivo, porque expresa una serie de implicaciones afectivas —amor, posesión, deseo, celos, ira— propias de las relaciones familiares. Nos preguntamos, en este sentido, ¿qué sucede con las imágenes, como categoría inestable y desplazada por el sonido? Si hay, de algún modo, algún indicio de recuerdos, ¿estos son rítmicos y sonoros?

2.3. La imagen auditiva

En el análisis de Cuchá (2022) advertimos que las imágenes, como componentes de la memoria, se encontraban desplazadas por una materia sonora, rítmica y reverberante. De modo que la anécdota, junto con sus aspectos descriptivos y visuales, quedaba en cierto sentido soslayada por una escena predominantemente audible, que se terminaba de configurar entre la escritura, en baile y su puesta en voz. Como cintas de casete —pertenecientes a diferentes años, cortadas en pequeñas partes y vueltas a ensamblar—, los poemas del libro adoptan la forma de un objeto vivo que parece estar sonando siempre en el presente. En el primer apartado sobre Saguí, analizamos sus puestas en voz danzadas y no danzadas como también sus textos, incluso

habíamos relacionado estos poemas con la idea de dispositivo: una composición mnemotécnica conformada por modulaciones prosódicas que funcionaban como herramientas –marcas y cortes– de memorización para poder recitar en festivales y lecturas de poesía.

No obstante, todos estos sonidos familiares que aparecen en los textos se encuentran vinculados, no sólo por el parentesco, sino por la construcción progresiva de un espacio que los congrega y que, en el libro, va adquiriendo diferentes formas. Estas voces habitan una misma casa, y muchas de las interacciones –de los sintagmas que se forman– giran en torno a una convivencia y a decisiones cotidianas que se deben tomar, por ejemplo, en relación con el ingreso de la luz: “¿por qué no abrieron/ las persianas, che?” (En “¡Hola! llegué ¿quién hay?”, 15). En ocasiones, la voz entona una sola línea que basta para establecer un contexto vinculado al clima y la falta de aire: “Dejá/ así/ sino queda ca/ mbotado” (24). De manera que el espacio funciona como un centro gravitacional que distribuye los cuerpos y los sonidos onomatopéyicos que estos emiten. Estas escenas, en este sentido, aparecen procesadas únicamente a través de las voces: son imágenes auditivas que delimitan y caracterizan un territorio de intercambios y contrapuntos.

En “*Chorizo* (...)” alguien dice que este lugar tiene la forma de un: “Chorizo, lo que se dice chorizo/ técnicamente no sería, salvo/ por las puertas que unen las partes/ y el pasillo, casa con casa” (7). En estos versos, se intenta precisar un tipo de estructura, pero cuando esa voz intenta definirla a partir de una referencia visual concreta –las casas chorizo de finales del siglo XIX y principios del XX–, esto, inmediatamente, se desarma en el lenguaje: “técnicamente no sería”. Se trata de un espacio que escapa a la conceptualización, a ser definido con facilidad. En “*Cuchame*”, por ejemplo, alguien se queja debido a la presencia de muchas personas y hace la siguiente comparación: “esto parece/ la casa del pueblo” (2022: 7). Sin embargo, más adelante, en otro poema, esa misma voz –la que identificamos con una abuela– se contradice y argumenta exactamente lo contrario: “**Con los ambientes así/** tan desiertos/ parece casa de nadie” (42). En esta oposición, mediada por otros textos del libro, pueden leerse dos cuestiones iniciales. En primer lugar, la voz crea su propio entorno, y cada poema genera uno muy distinto al siguiente: uno “del pueblo” y otro ya hacia el final que es “de nadie”. En segundo lugar, esta fluctuación revela cómo las voces utilizan la lengua que configura el espacio que habitan. Si la voz es un fenómeno evanescente porque, al ser un sonido transitorio y en constante cambio, no tiene una forma permanente ni física que se pueda

almacenar, las imágenes que emergen de esa materialidad vibrante también parecen ceder a esta misma transitoriedad.²³²

Por un lado, la casa se configura en la antítesis –de todos y de nadie–, pero también a partir de ese uso figurado del lenguaje en el que parece primar la desmesura, el exceso y la imaginación popular. En otros poemas también referidos al hogar, vuelve a aparecer este tipo de hipérbole: “dieron una mano enorme [para construir la casa]” (en “*Siempre estuvo ahí*”, 6); y la metáfora: “¿Vivís en carpa vos?” (31). Estas figuras retóricas de la voz en uso, en su acumulación progresiva, construyen un tipo de espacio que parece multiplicarse acústicamente. Por un lado, se trata de una casa chorizo que, técnicamente, no lo es. También, puede carecer de puertas como las carpas. Es, al mismo tiempo, un espacio que puede albergar a todo un pueblo y convertirse en un desierto cuando no hay nadie. Las habitaciones, puertas, ventanas y muebles se superponen y transforman en cada sintagma, diagramando su propio contrapunto de sentidos heteróclitos.

En “**Con los ambientes así**”, alguien está buscando un objeto que se encuentra guardado en algún lugar remoto de la casa. En ningún momento se aclara de qué se trata, aunque sí aparecen los lugares en los que podría encontrarse. Si bien “Con los ambientes así, tan desiertos, parece casa de nadie” (42), a medida que se abre uno de los armarios, comienzan a desplegarse distintas capas materiales de este hogar, como cajas chinas que se abren sucesivamente, revelando una cantidad ilimitada de elementos:

la naftalina tá rodeada de ropa:
de los últimos
abajo
con frazadas viejas
acolchados
por sí, no sé,
rejuntos de telas también
disfraces.

En la pieza de arriba,
Valijas, egresados en foto, auto
remoto, teclado
cartas de los primeros
amores.

²³² En “La zona del monstruo”, un ensayo sobre cine, Lucrecia Martel reflexiona sobre la relación entre imagen, sonido y espacio. Señala que la potencia crítica del sonido reside, justamente, en su ambigüedad: “La ambigüedad es una zona fértil donde aparece el pensamiento. Y el sonido es por esencia ambiguo. Es tremendamente evocativo porque uno escucha una cosa y se arma una escena de la infancia: la calesita, el patio del colegio; escenas emocionalmente muy fuertes. Esa ambigüedad hace que la materia sonora esté presente todo el tiempo y genera ese territorio que para mí es muy fértil para el pensamiento y la lectura. Genera una desaceleración que obliga a otra percepción” (Martel, 2025: 34).

(...)
En el matrimonial
el cajón de la mesa de luz
guarda entre alhajeros
huesitos mezclados de todos
los hermanos de leche (42).

En este poema, la casa adopta la forma de un archivo visual cuyos componentes intentan ser enumerados: “Valijas, egresados en foto, auto/ remoto, teclado/ cartas de los primeros/ amores”. Se trata de una lista breve, resumida y genérica como si la posibilidad de representar la totalidad de esa historia familiar mediante los objetos estuviera clausurada. La voz parece confirmar, de esta manera, que en todo inventario opera el recorte, tanto de lo que se ve como de lo que se puede oírse. Por eso, en todos los textos, aparece una falta de fluidez en el habla que paraliza, por momentos, también el oído de quien escucha. Las interrupciones muestran el vacío en el propio origen, entre el desarraigo, la migración y el cruce de lenguas de esos antepasados que erigieron los primeros cimientos del lugar: “te parece cortarle así a tu a/ (...) donde nació ¿podes creer? (...) / vino con lo puesto y nunca volvió/ hablar no/ no hablaba de/ ¡las que habrá pasado!/ uno no le preguntaba/ ¿qué liba decir?” (En “¿**Tenés espejito?**”, 30).

La lengua, entonces, gira en torno a esos significantes perdidos, a lo que esa persona calló y no dijo, una falta que no resulta, de todos modos, un impedimento para el habla. La voz también puede decir incluso cuando carece de información o no sabe respecto a un tema. En cambio, el recorrido visual por armarios, habitaciones y cajones en “**Con los ambientes así**” muestra que esos pocos objetos genéricos desperdigados no logran dar cuenta del pasado en común, por eso, la conclusión es: “(...) es posible que no logres/ comprender nunca/ lorden y ni el nombre” (24). De ahí, el texto mismo como cruce entre la voz y esos objetos, la voz y las imágenes. Hay, en el libro, una insistencia por juntar, coleccionar y reunir ruidos, tonos, timbres y estilos, pero también elementos visuales, como “los rejunte de telas” o el alhajero que reúne los: “huesitos mezclados de todos”. El hogar, de este modo, funciona como estructura superior que contiene las piezas que ensamblan esa familia. Opera como una caja de resonancia, un contenedor sonoro donde vibran las voces, como si quienes hablan pudieran recuperar, de ese modo, ciertos materiales del pasado, hablando en nombre de los otros.

En el poema “***Siempre estuvo ahí***”, se intenta contar cómo fue el proceso colectivo de construcción de esa misma casa:

Siempre estuvo ahí
acá atrás: el gallinero y por allá: el baldío
teníamos una cocina chiquita donde ahora el patio de luz

sí ahí, al lado de tu habitación donde también el abuelo
 y un jardín con conejos pegado a lo de Pascuala
 al tiempo pudimos hacer nuestro comedor-cocina adelante
 antes no daba derecho a la calle claro otro frente
 ¿entendés? tenía que atravesar lo de mis suegros si quería
 no sabés lo que era decí que eran buenos
 dieron una mano enorme
 por eso nosotros después también
 se me pierde cómo fue que ellos
 si fue primero el baño el living
 lo que sí este árbol estaba cuando yo vine ya
 era grande el bisabuelo
 lo había plantado entre otros
 frutales estaban todos acá
 hasta que el edificio

entonces quedó solo (6)

El texto comienza con el verso “Siempre estuvo ahí”, pero en vez de aclarar qué es lo que siempre estuvo, opta por una elipsis prolongada y pasa a otro tema: “acá atrás: el gallinero”. La voz, en este poema, también parece realizar un recorrido visual por esa misma estructura, pero el itinerario es otro y la perspectiva cambia. En lugar de transitar por espacios concretos, como escaleras y habitaciones en busca de los objetos, la voz señala aquello que está ausente: lo que ha cambiado y tomado otra forma. Aparecen, entonces, cuartos con otras funciones, prácticas que dejaron de hacerse, como la del gallinero o la cría de conejos. Sin embargo, el corte en las frases impide que esas imágenes —o que la imagen integral, la foto del pasado de esa casa y la familia termine de armarse—: “donde también el abuelo”, “¿entendés? tenía que atravesar lo de mis suegros si quería”, “no sabés lo que era”, “por eso nosotros después también/ se me pierde cómo fue que ellos”. Hacen su aparición los restos de esa conversación vecinal y familiar. Se puntúan los lugares comunes porque lo que importa es ver cómo suenan y si eso que suena —más allá de lo común— también puede ser ambiguo y resultar extraño al oído, como sucedía también en el caso de Caamaño.

Hay una sustracción deliberada de los complementos que interrumpe los enunciados, bloqueos o confusiones de la memoria que, sin embargo, van construyendo paralelamente otra historia, una que es social y cultural. Por eso, los señalamientos revelan, en realidad, una transición entre cierta ruralidad y la progresiva urbanización, así como la transformación arquitectónica de una ciudad que se llena de edificios. Son otras maneras de ocupar el espacio. El foco, dentro de estos cambios, es el árbol, aquello que desde el principio “siempre estuvo ahí” y presenció todas estas transformaciones, junto con las muertes y los nacimientos, las distintas generaciones: “lo que sí este árbol estaba cuando yo vine ya/ era grande el

bisabuelo/ lo había plantado entre otros/ frutales estaban todos acá/ hasta que el edificio/ entonces quedó solo”. En ese “hasta que el edificio” y en la pausa reflexiva que se establece con “entonces quedó solo”, podría interpretarse una falla, una avería del recuerdo que revela cómo lo no dicho instala, en la poesía, una puntuación que organiza el sonido en función del afecto.

2.3.1. Bonus track: la última cara del dispositivo, la pieza audiovisual

Si las imágenes, procesadas a través de la voz revelan en los poemas cierta transitoriedad, este desplazamiento entre sonidos y construcción visual de una casa, como espacio que distribuye los cuerpos, se fija en una última cara de este dispositivo sonoro que venimos describiendo. Como anticipamos, *Cuchá* (2022) está compuesto por distintas piezas. Por un lado, nos habíamos centrado en tres puestas en voz: una que funciona como antecedente del libro y dos posteriores, que oficiaron como presentaciones. En las dos primeras aparecía la danza —como puntuación coreográfica del sonido y del afecto—, mientras que en la última ese componente fue extraído, dejando emerger únicamente la vocalidad en el contexto de un festival de poesía.

El pasaje, en este sentido, entre el baile, la lectura en vivo/recitación y los textos presentaba marcas sonoras, cortes y relieves que permitían pensar en un corte entre esas instancias, pero también un vínculo de interdependencia. Movimiento, puesta en voz y libro, de este modo, articulaban recorridos corporales y sonoros, así como figuras que, en algunos textos, se entrelazan. Por ejemplo, el hablar diminuto que ya aparece en el susurro y el balbuceo de las lecturas en vivo, o la afección que produce la marca del límite en el cuerpo del otro, cuando una bailarina interpretaba algunos de los versos.

A esta primera parte, no obstante, se suma una tercera zona de intervención. *Cuchá* (2022) se presenta además como un “libro-audífono”.²³³ Esta particularidad se debe a que, al final de la publicación, se incluye un código QR que, al escanearlo con la cámara del celular, redirige a una playlist en YouTube.²³⁴ En ese link, encontramos cinco producciones audiovisuales que corresponden a algunos poemas del libro: “Cucarachas”, “mesiento”, “Bueylerdo”, “Entonce” y “No si”. Son cortometrajes breves filmados por Diego Saguí, hermano de la poeta Alejandra Saguí, en los que ella aporta voz y cuerpo. Nos interesan,

²³³ El texto de contratapa dice: “Cuchá puede leerse como un testimonio de ese ingreso en el lenguaje: un libro-audífono donde el oído es la guarida última del poema” (s/n, 2022).

²³⁴ Registro disponible en <https://www.youtube.com/playlist?list=PLWDsq16NnBFFE8cjAX0J7U-ahzT4GGSyh>

específicamente, el primero y el último, ya que en ellos encontramos un montaje sonoro que funciona como voz en off de una serie de imágenes en movimiento.

En “Cucarachas”,²³⁵ video que inicia la serie, aparece el interior de una casa. Hay una luz tenue. Saguí ingresa por la puerta. El poema, interpretado por su propia voz, comienza a reproducirse de fondo: “¡Hola! Llegué ¿quién hay?/ ¿hay alguien? ¡hola!”, pero en vez de continuar con el verso siguiente que es “¿por qué no abrieron/ las persianas, che?” (15) procede a realizar la acción en sí misma y levanta, en un solo acto, la persiana. Podría decirse que, atravesados por el lenguaje audiovisual, estos versos adoptan otra función y constituyen la descripción de esa escena, además de una indicación para la acción que se va a llevar a cabo. Lo que se sustrae del texto original es elaborado desde un cuerpo que interactúa con objetos de existencia física, a diferencia de una coreografía puramente gestual, donde no intervienen elementos materiales.

Si cada poema podía leerse como una escena sonora en sí misma, que se desarrolla en diferentes habitaciones de la casa, en el video, la cámara lleva a cabo esta tarea a partir de lo que indica ese poema. De modo que, al principio, podemos advertir una correspondencia bastante estrecha entre el texto, la imagen y las acciones que se desarrollan. Sin embargo, en un momento, esa conexión se corta y el poema se fragmenta. Aparece, casi yuxtapuesto, un texto independiente, inédito y no presente en el libro. Esta parte introduce, en esa escena cotidiana, otro entorno acústico más roto que el inicial, pues asistimos a una desintegración de la palabra “Cucarachas” en sílabas. Por eso escuchamos “cru-cha / cru-cha/ cru-cha/ cru-cha”.²³⁶ Por un lado, se seleccionan aquellos fonemas que presentan similitud con sonidos de crujidos o fricción. Por otro lado, estas sílabas son onomatopéyicas porque parecen imitar los sonidos que emiten los insectos, entre el chirrido y el crujido, como si presenciáramos una amplificación del ruido que ellos generan, aunque en realidad sea la misma voz de Saguí la que articula esa variación. El texto completo dice lo siguiente:

cucarachas ay cucrachas
(lé)
¡cucarachas ay cucrachas!

²³⁵

Registro

disponible

en

<https://www.youtube.com/watch?v=FEtLjf476dY&list=PLWDsq16NnBFFE8cjAX0J7U-ahzT4GGSyh&index=1>

²³⁶ Transcripción directa del video.

(ále)

cucrachas ay cucrachas

(¿lé?)

¡cucrachas ay cucrachas!

(¡ále!)

(porfa porfa)

arú

(tame ale)

(¡tame ale!)

(¡porfa porfa!)

¿arú?

(¡tame ale!)

(¡tame ale!)

cucrachas ay cucrachas

¿lé?

¡cucrachas ay cucrachas!

¡ále!

cucarachas hay cucarachas

¿lé?

¡cucarachas hay cucarachas!

¡ále!

porfa porfa

¡¿áru?!

tame ale

per

tame ale

¡porfa porfa!

sh

¡mame ale!

ya

¡mame ale!

¡ya!

mmaru

maru

¡mmaru

maru!

gra ss

¡maru

maru!

gra ss

¡maru

maru!

¡gra cias! (S/n)²³⁷

El montaje, sobre el que se ejercen distintos acentos que configuran un ritmo irregular, se compone de palabras partidas, nombres propios y expresiones de cortesía que, nuevamente, parecen estar atravesadas por un recorte que las fragmenta y disemina sobre la página. Se trata de un continuo sonoro mientras Saguí circula en silencio por distintos rincones de esa escena: se sienta, desaparece, espía por la ventana, lee un libro, se acuesta a dormir una siesta en el sillón y, finalmente, vuelve a cerrar la persiana como acto de final. Es decir, en el momento en que se inicia el ruido, el texto se desconecta de esas imágenes. Ya no parece estar narrando o funcionando en esa dirección, sino que construye un espacio más autónomo e independiente.

²³⁷ Texto inédito cedido por la autora.

En cambio, en el último video llamado “No si”²³⁸ podemos advertir un desplazamiento aún más radical entre las imágenes en movimiento y esa voz en off que enunciará dos poemas: una primera parte inédita y una segunda que le da nombre a la pieza. En principio, el video nos muestra distintos planos del jardín de la casa. Aparece una fruta caída en el pasto, el árbol frutal del poema “Siempre estuvo ahí”. La cámara recorre el árbol, hace un primer plano de las frutas y las hojas, pero después de enfocar el frente de la casa —donde vemos una puerta de vidrio antigua y una ventana—, ingresamos, directamente, a la cocina. Allí comienza otro recorrido por distintos objetos: una taza de *Beavis and Butt-Head*, el respaldo de una silla de mimbre, una radio, una mesa, una panera, libros, mamushkas, adornos de cerámica, un fósforo que enciende una hornalla. El cuerpo está ausente y los poemas suenan en off: “¿Qué te dije?/ te dije que no/ NO/ Noo/ ní se tocurre”. En el fuego hierve un jarrito y la salamandra está encendida.

Se trata de una escena invernal que posee, de manera mezclada y heterogénea, distintos elementos —el árbol, el frente de la casa y la cocina— que se relacionan con la poesía de Saguí. Sin embargo, el poema que se lee en off no tiene una relación directa con esas imágenes. Más bien, asistimos a un desplazamiento imagen-sonido donde ese espacio ha sido, en realidad, testigo de esas voces de la infancia que se reproducen, pero ya no suenan. Parecen, en este sentido, ecos y reverberaciones que guardan esos mismo objetos en los que la cámara se detiene. Ahora, los miembros de esa familia están ausentes, la casa desierta, efectivamente, “parece casa de nadie” (42).

De modo que las herramientas de edición de la imagen —podemos decir la posproducción visual y sonora— que tienen estas piezas audiovisuales proceden a realizar otro tipo de cortes y sustracciones muy distintas a las de Saguí. Podrían pensarse como lecturas y escuchas independientes que, bajo el ojo de la cámara, producen otra cara de ese objeto sonoro. Si la imagen en los poemas estaba desplazada por la voz y su reverberación, los videos se ofrecen como complemento visual de esa carencia. Por eso, proporcionan una serie de imágenes concretas y nítidas de la casa. Podríamos decir que ese espacio toma cuerpo y se repone, finalmente, aquello que había sido sustraído en la escritura.

La voz en off, por otro lado, genera un efecto escindido. Por un lado, una parte del cuerpo —la vocal— de quien lee está, de algún modo, en la escena; por otro, más que nada en el segundo video, la ausencia produce el efecto de una voz sin cuerpo. La voz se encuentra

²³⁸ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=jaExaw6baBk&list=PLWDSq16NnBFFE8cjAX0J7U-ahzT4GGSyh&index=5>

solapada a la imagen. Esto produce, desde una perspectiva filmica, que la casa y sus detalles ocupen un primer plano en esa nueva escena. De manera que ya no nos encontraríamos ante la escena sonora construida por el movimiento, las puestas en voz y los textos. La configuración es distinta porque las imágenes se encuentran construyendo un sentido paralelo, podríamos decir que sí están narrando.

Podemos pensar que las piezas audiovisuales de los poemas son un ambiente controlado, donde el guion ordena el montaje de imágenes y sonidos. Hay un control mayor de la voz y sus volúmenes, los gestos, los movimientos y los espacios en los cuales se filma. Lo analógico, de este modo, se digitaliza. La puesta en voz dentro de una obra de danza o en un festival de poesía, acontecimientos con los cuales comenzamos a pensar estos poemas de Alejandra Saguí, por el contrario, se encuentran atravesados por factores inesperados, como la reacción del público, la posibilidad de medir o cuantificar efectos de acuerdo al contexto. Por eso hay mayor espacio para la improvisación, el *feedback* y la sorpresa.

5. Al borde del texto: un contrapunto

Tanto en Caamaño como en Saguí hay un intento por interrogar la construcción de una lengua y transformarla en objeto audible. Sin embargo, los énfasis y los cortes que practican son casi inversos. En Saguí aparece una lengua materna, familiar, cuyo espectro es social e histórico. En sus puestas en voz danzadas, el cuerpo disecciona y descompone las palabras de sus versos en ruidos-fonemas, hasta que la puesta en voz, en el marco de esos eventos, se transforma en un acontecimiento casi puramente sonoro, próximo a lo acúsmático. No obstante, cuando no aparece el baile, en sus puestas en voz surgen de manera marcada una serie de figuras más consistentes, como el balbuceo o el susurro. Saguí compone un tono bajo que relacionábamos con formas vocales de la cautela.

En cambio, en Caamaño, el tono que afinaba alto —el escándalo— hacía emerger otros lugares comunes de la lengua, puntuados por el erotismo y ritmos musicales contemporáneos. En ese pasaje aparecía, de manera marcada, el teatro o ciertos rastros —escenográficos, dramáticos y de utilería— que atravesaban esa voz. La incorporación de sets musicales y continuos sonoros, en su caso, no es otra cosa que la expansión de sus textos mediante la posibilidad digital de seguir investigando la experiencia audible, de manera musical pero también política, al incluir voces del Estado y materiales sonoros vinculados a la resistencia y la movilización popular, como los ruidos de manifestaciones alrededor del mundo.

Además de estar moduladas por prácticas distintas —como la danza, la música o las artes sonoras— y de presentar diferencias tonales ostensibles, casi como en contrapunto cuando

comparten (y han compartido) escenario en lecturas y festivales de poesía, ambas configuran escenas poéticas vinculadas al sonido. En el sentido de que la escena se centra en la voz y en cómo están construidas esas lenguas. La escena sonora es una escena profusamente audible, en la que todos los demás elementos participantes pasan a un segundo plano; es central porque comunica los poemas con el presente, con el auditorio que asiste a esos eventos. Plantea la posibilidad de dejar de lado la visualidad, incluso el cuerpo, que, si bien está sobre el escenario, parece más una máquina vocal que un cuerpo presente. Con la excepción o particularidad de Saguí, quien en ocasiones utiliza su cuerpo para bailar sus poemas, aunque no de manera continua y siempre en dependencia de su voz.

De este modo, el trabajo con el sonido —ese 'escribir para sonar' que da nombre a este último capítulo de la tesis— también se configura de maneras distintas. Hay, al menos, dos perspectivas diferentes del sonido. En Saguí, el sonido está asociado a la memoria emocional, a la afección y, por lo tanto, a la historia de ese cuerpo en el entorno familiar. El ritmo, en este sentido, es analógico porque es anatómico y está vinculado con la adquisición del lenguaje. En Caamaño, el sonido está vinculado a su potencia erótica, a la música, al baile y al sexo. Por lo tanto, pensábamos que los ritmos de la cumbia —el reguetón más que nada, aunque se desplegaban otros— se piensan en función de la seducción de otros cuerpos, del cuerpo lesbiano como objeto de deseo. Es un ritmo asociado a lo digital, creado en *softwares* y procesado por herramientas digitales. Incluso los conceptos musicales aparecían materializados en el proceso de inscribir la música en la poesía.

En Saguí no hay música, salvo que se trate de una rima infantil o algún segmento del habla cuyo origen es el vínculo familiar y el aprendizaje desde esa intimidad. En Caamaño, el trabajo con el sonido —el ritmo de la lengua y la música— propicia una poética del corte, del tope. El texto se construye en ese vaivén con la puesta en voz. La partitura, en Caamaño, es un objeto —un rollo que se despliega como elemento de utilería—; la partitura, en Saguí, en cambio, es física y anatómica: el sonido del poema está alojado en el cuerpo, como un registro auditivo que se activa con el movimiento o incluso en la quietud, cuando no baila y solo recita o lee. Su vocalidad está intrínsecamente unida a ese soporte vivo cargado de experiencia afectiva.

En ambas, la poesía funciona como dispositivo y, al mismo tiempo, como borde: entre el sentido y el ruido, entre el texto y lo que se hace con él por fuera de la escritura, entre el cuerpo y el libro, entre el escenario y el auditorio. Pero la poesía, para ambas, no está anclada en ninguna dicotomía de pares, sino que parece ser una escena sonora sin borde, donde el

poema se abre hacia otras posibilidades escénicas, como si la pregunta fuera: ¿qué más se puede hacer con este poema? ¿Qué más se puede hacer con la voz?

En Caamaño aparece la máquina digital —la de Balestena—, que construye un continuo sonoro con los textos y la voz. En Saguí, en cambio, la máquina es analógica: comienza en el propio cuerpo y se proyecta hacia una vocalidad cuya fuerza reside en la afección como forma de puntuación. Por eso, las voces de Saguí y Caamaño afinan en distintos tonos —el del escándalo y el de la cautela—, como dos modulaciones opuestas que, sin embargo, dialogan desde una misma época, incluso dentro de los mismos festivales. Así, cada una construye su poética desde una partitura distinta, pero ambas expanden los bordes escénicos de la poesía.

Conclusiones: Frente a la piedra: materialidades sonoras en la poesía argentina reciente

É pau, é pedra, é o fim do caminho

— Tom Jobim-Elis Regina

Escribo esta conclusión en el final de una estancia doctoral de cuatro meses otorgada por el Ministerio de Educación de la República del Brasil durante el segundo gobierno de Lula da Silva, frente a una ventana que da a la piedra del morro de Urca, en Río de Janeiro. Puede pensarse que una piedra es un mineral muerto e inerte, pero esta piedra está llena de sonidos: culebras, monos, pájaros, viento e insectos. Es una piedra verde, llena de vida, erosionada y con texturas que se amplifican y transforman; una piedra con voz, podría decirse. Si lo hubiera planeado —porque las becas tienen algo de golpe de suerte, tirada de dados y circunstancias políticas muy específicas, como la derecha gobernando Argentina y desfinanciando el sistema científico, y al mismo tiempo el gobierno de Brasil otorgando becas (especialmente a argentinxs, justamente por esa circunstancia)—, probablemente no hubiera salido tan bien.

Escribí una tesis sobre las modulaciones musicales y las figuras de la voz en la poesía argentina de los últimos veinte años, y ahora me encuentro en el país de la voz, la poesía, la canción y la floresta. La samba, el choro, el funk carioca, el forró y el pagode resuenan en cada esquina, en cualquier bar, y de manera espontánea las personas comienzan a aplaudir, bailar y cantar. A principios de mayo de este año, Lady Gaga ofreció un recital en las playas de Copacabana para dos millones y medio de personas que habitaron las calles de forma carnavalesca; una multitud que ensayó un mismo ritmo con abanicos de colores que lograron hacer sonar al unísono en los túneles que atraviesan los morros de la ciudad, como un sonido que parecía encenderse desde el centro de la tierra. El territorio se delimita y reparte a partir de los ritmos que atraviesan los cuerpos; sería ingenuo pensar que no puntúan la escritura de todxs nosotrxs, por ejemplo un poema, incluso una tesis doctoral.

Brasil es un lugar donde la canción se entrelaza todo el tiempo con la poesía. Para Santuza Cambraia Naves, en su libro *Velô* —sobre el disco de Caetano Veloso que salió en 1984—, la canción popular tiene un estatuto peculiar, porque es un espacio donde confluyen diversas manifestaciones artísticas, culturales y políticas; en ese contexto, el compositor popular asume un rol crítico y el músico se transforma en un pensador de la cultura (2009: 44). Algo semejante, aunque no planificado, sucede con Rosario Bléfari, por ejemplo, cuando intenta pensar qué es una canción, qué es el canto y cómo construir una voz a partir de ciertas herencias musicales argentinas en el espacio del texto: el poema como teoría de la canción; la canción como puesta en escena del poema.

Augusto de Campos, poeta brasileño, captó algo de estas tensiones para recorrer el camino inverso, el de la música hacia la poesía, y diagramar una *teoría da poesia concreta* en “Poetas menos” (1953), que concibe la frase, las palabras, las sílabas y las letras como instrumentos: “(...) cuyos timbres se definen por un tema gráfico-fonético o ‘ideogramático’” (1975: 21, la traducción es mía). El concretismo pensó al poema como una partitura que tiene necesidades gráficas en función de una reverberación que es la “leitura oral”, es decir, “vozes reais agindo em (aproximadamente) timbre (...)” (21). Con estas disrupciones iniciales sobre la canción, la voz y la poesía en un país vecino —que responde a matrices culturales afroindígenas y portuguesas, así como a otras coordenadas temporales e históricas—, no pretendo desviarme del tema (esta sigue siendo la conclusión de una tesis sobre poesía argentina, no brasileña), pero sí deseo señalar que estos textos no solo influyeron algunos aportes presentes en el trabajo, sino que exponen en sí mismos el recorrido que traza esta tesis: de la canción al poema como partitura que piensa la ejecución de la voz, su materialidad y su vocalidad.

En este texto de cierre me propongo desarrollar algunas conclusiones del recorrido crítico sobre el corpus trabajado: Rosario Bléfari (Mar del Plata, 1965 – Santa Rosa, 2020), Antolín Olgiatti (Salta, 1983), Mariano Blatt (Buenos Aires, 1983), Federico Leguizamón (San Salvador de Jujuy, 1982), Luciana Caamaño (Mar del Plata, 1984) y Alejandra Saguí (Bahía Blanca, 1987). En primer lugar, quisiera retomar la pregunta inicial planteada en la introducción de esta tesis: ¿cómo definir una escucha poética en la poesía contemporánea argentina, a la vez individual y colectiva?

En la entrevista a Mariano Blatt que se incluye en el apéndice, surgen dos ideas relevantes que comienzan a ensayar una respuesta extensa: en el presente, escuchar el poema resulta indispensable, tenemos la fortuna de vivir en un momento histórico en el que es posible oír, casi de inmediato, la voz de los poemas que nos gustan, con poca mediación. Mientras que en el pasado —durante gran parte del siglo XX— las personas rara vez accedían a las voces de los poetas, nosotrxs, en cambio, pudimos escuchar a la mayoría de los poetas que leímos, y esa experiencia es el punto de partida y el sustento de esta investigación. Es posible imaginar, hacer visible y audible otro reparto de lo sensible, como plantea Rancière (2000) para la estética (y sus relaciones con la política), que en nuestro caso se vincula a la poesía y al sonido, y se conecta con los festivales donde circula esa palabra; también el contacto de esa escena con los soportes digitales y las posibilidades que ello habilita en cuanto a procedimientos y formas de circulación —por ejemplo, la edición sonora, la conversión del texto en partitura para las voces o la separación del texto escrito de lo que escuchamos en una puesta en voz—.

Todo esto plantea otra relación de la poesía con los cuerpos y su distribución en relación con el sonido de los espacios que mencionamos y reconstruimos en un sentido histórico. Es decir, se abren otras maneras de hacer: de la escritura a la inscripción de la escucha y, de allí, la salida del texto fuera de sí hacia distintos escenarios —de rock, centros culturales queer, librerías, bibliotecas populares, teatros, bares, calles de ciudades, plazas públicas—. La puesta en voz se transforma en show o espectáculo —a veces aparecen elementos de utilería y escenografías—. Así, se generan nuevos contactos entre la escena —como máquina óptica— y lo espectacular, lo que plantea el desafío de construir una materialidad de la poesía contemporánea entre el registro oficial y el personal, entre lo que está disponible en la web y el relato de quienes presenciaron las puestas en voz de estos poetas.²³⁹

En este sentido, resultó útil dejar de pensar las lecturas de poesía en solitario para pasar a analizar trabajos en colaboración, como, por ejemplo, la puesta en voz de *Marylu* —proyecto de Luciana Caamaño junto al músico Mariano Balestena—, que construye un continuo sonoro en el que se incorporan archivos musicales y documentales, y en el que Caamaño pone en voz discursos políticos de Eva Duarte de Perón y Cristina Fernández de Kirchner. Los trabajos en colaboración, abordados en algunos puntos de la tesis —como en Blatt, cuando lee con un Dj o con un grupo de danza contemporánea; o en Saguí, cuando baila sus propios poemas o los lee junto a una bailarina—, resultan interesantes porque plantean un quiebre con la idea solipsista de lxs poetas leyendo en soledad frente al micrófono, o incluso produciendo solxs. En estos casos, se trata de poetas que funcionan de a dos y que combinan posibilidades técnicas, prácticas corporales y conocimientos literarios y musicales con los de otrxs, aportando modulaciones que terminan por complementarse. En este sentido, las voces de quienes conforman el corpus extraen musicalidad. En Bléfari se percibe el contacto con el rock alternativo, el tango, la milonga y el pop, y esto construye “un tejido emocional en la lengua”; en Antolín, aparece la desafección *indie* y la voz neutra; en Blatt y Leguizamón, los procedimientos del *loop*, el *sampling*, el *mashup* y el *remix* del DJing; en Caamaño surge el reggaetón y su erotismo histriónico, pero también el habla cotidiana o lo que se escucha en la calle, esos lugares comunes de la lengua; en Saguí, el habla se transforma en puro ruido, una

²³⁹ Fue fundamental, en este sentido, experimentar estos otros escenarios en Latinoamérica, no solo en Brasil, sino también en Santiago de Chile, donde en 2024 realicé una estancia doctoral de dos meses en la USACH. Allí presencié el trabajo del grupo Oficina de la Nada que investiga la relación entre literatura y música, en muestras visuales como *Partituras Inesperadas* y *Po-Ex: Eventos de Poesía Experimental*, mientras que también asistí al *Festival de Poesía y Música*. Además, el grupo organiza *El Festival de Libros sin Papel*, una experiencia que resulta significativa para pensar las formas de circulación y experimentación que describo en este trabajo.

voz acusmática, que suena, por momentos, a la lengua materna que circuló dentro de cierta familia argentina de clase media entre los 80 y los 90.

Teniendo en cuenta todas estas variantes podríamos ubicar dos modulaciones posibles: una más expresiva y emocional —con Bléfari a la cabeza, Caamaño más exclamativa y erotizada, y Saguí más íntima y susurrante—, y en el otro extremo una más desafectada, con Antolín, pero también con el automatismo y la cadencia robótica de Blatt, incluso la no entonación y la afasia de la canción de Leguizamón, cuando *remixea* y aplanan los ritmos y las melodías del folclore, la cumbia o el rock nacional.

Si bien atraviesan toda la tesis, estas derivas acerca de la voz y las fluctuaciones del tono emergen en el capítulo uno, en la tensión entre poema y canción. Con los poemas de Mariano Blatt y Federico Leguizamón se abre, en el capítulo dos, otro reparto de lo audible y de la escucha que, después del menemismo, marca un giro en los 2000 hacia lo sonoro entendido como un continuo, sin la estructura definida de la canción que aparece al comienzo de la tesis, en un desplazamiento de lo visual hacia otras formas de escucha: la música electrónica y la música popular. Esta otra modulación propone una idea de repetición que no sigue una lógica melódica o progresiva típica de la canción de autor, sino que se relaciona con una percepción del tiempo vinculada al flujo, la atmósfera y el ambiente de los espacios donde se baila y escucha música en esta época.

Si bien la posibilidad de escuchar, como anticipamos, difiere de la de leer, los poemas de Blatt pueden pensarse como parte de una historia de esa escucha urbana —de la música electrónica, pero también de la que surge en la interacción entre los sujetos que participan de ella—. En la tesis queda claro que describir lo que se está escuchando no permite, en principio, oír nada preciso, sino que su aparición implica un acto imaginativo dentro de la variación genérica e impersonal de la “música electrónica”, entendida como un campo estereofónico que privilegia los efectos de sonido y no las letras, como el *loop*. Los efectos sonoros activan, en el texto y en la puesta en voz, no solo la percepción de la música, sino también un diálogo entre cuerpos: la distracción, el equívoco, la fluctuación y la intermitencia. La lectura en vivo, entonces, reactualiza aquella pregunta que en un momento Blatt le arroja al público en una lectura de poesía: “¿te prendés?”. Se trata de una invitación que logra captar el interés participativo en esa situación comunicativa exterior al texto.

A partir de este reparto de lo sensible que estoy describiendo —que tiene más que ver con la idea, no de división o partición, sino de distribución y de compartir los textos que se escriben y lo que se escucha—, en la tesis comenzó la interrogación acerca de qué leer a partir de ese estado de la cuestión. En la segunda parte del capítulo uno, emergió el problema de

cómo definir el tono cuando, después de Bléfari, la modulación *indie* de la canción —en La Plata, en la primera década de los 2000— que presentaba Andrés “Antolín” Olgiatti impuso una reformulación teórica radical de ese concepto. En los poemas de Bléfari, el tono aparecía modulado musicalmente por el tango y la milonga, en sintonía con la hipótesis de Josefina Ludmer sobre los devenires tonales de la *gauchesca* a comienzos del siglo XX.

En cambio, con Antolín, nacido en la década del ochenta, nada de eso aparecía; incluso, y a pesar de ser músico, la música no estaba presente, como si sus poemas se hubieran desmusicalizado para dar lugar a la construcción de otro tono, desafectado, vinculado con la ironía que proviene, sobre todo, de una visión desencantada del rock, pero también de ciertas modulaciones del cine y la televisión de su generación. No obstante, en Antolín —y este es su aporte principal— la ironía no es solo un enunciado que se interpreta en sentido contrario a través del tono, sino que también desjerarquiza lo que se canta, porque genera una brecha entre lo que se dice y lo que realmente se quiere expresar. Esta actitud combina afecto y postura discursiva, tal como señala Sianne Ngai en *Ugly Feelings* (2005). En su enfoque, el tono organiza el contenido de los textos y se manifiesta como afectos objetivados que no dependen necesariamente de un sujeto explícito. Para esta autora, la confianza puede leerse como el tono del capitalismo y, al mismo tiempo, revelar otras capas afectivas.

Si la introducción de esta tesis se preguntaba qué constituye una escucha poética, la idea de reverberación en este capítulo inicial ensayó, a través de Bléfari, un primer acercamiento al interrogante. Este recorrido se planteó a partir de tres escenas en las que el poema migra hacia la canción. En primer lugar, esta partición revela que estamos ante una escucha escindida. Por un lado, en la escena inicial, aparece una escucha de la poesía contemporánea (Juana Bignozzi e Irene Gruss); por otro, funcionando al mismo tiempo, la escucha del rock alternativo y la participación en una escena cultural independiente.

Pero también, y de manera complementaria y no opositiva, en la tercera escena advertimos una escucha de la tradición, cuando la banda Suárez, con Bléfari a la cabeza, transforma el poema “X” de Rubén Darío en una canción que se incluye en un disco de rock y se procede, como ella misma señala, a “desempolvar” un poema publicado en el siglo XIX. La idea de “desempolvar” el oído significa abrir una escucha atenta que no solo capte el sonido directo de una voz o un poema, sino también sus ecos y resonancias, incluso hacia esas vibraciones que no son tan evidentes. Esta idea reaparece en el análisis sobre Bléfari, cuando la voz poética funciona como una cámara de reverberación que trae, justamente, otros sonidos de la tradición musical.

Ese primer recorrido por escenas entendidas como dispositivos visuales y sonoros me permitió, en el caso de Bléfari, alumbrar los procedimientos que estaban funcionando en su poesía, a la vez que trajo a la tesis el concepto de reverberación como herramienta teórica y analítica que funciona, de modos distintos, en otros poetas del corpus. Si la reverberancia es un fenómeno acústico mediante el cual un sonido, al reflejarse en las paredes del espacio donde se emite, genera ecos y flexiones de onda que persisten después de que la fuente original ha cesado, entonces las reverberaciones dentro de esa cámara aislada que propone Bléfari producen, como figura crítica, superposiciones sonoras que se prolongan y difunden más allá, tanto en sus poemas como en las puestas en voz de sus canciones.

Esta figura central aparece en Antolín vinculada a la poesía argentina cuando se deja entrever el tono ingenuo y desjerarquizante de Fernanda Laguna en sus propios textos. Cuando escuchamos a Caamaño también oímos, ahí mismo, los poemas de Laguna, Perlongher, el tono clown de Batato Barea, la estridencia pop de Gabriela Bejerman y la performance queer mega erótica en tetas de Cuqui. En cambio, en Blatt, la reverberación es un procedimiento (el *loop*) y en Leguizamón, el *mashup* y el *remix* hacen reverberar versos y partes de canciones de folclore, de cumbia y rock nacional. No obstante, la reverberación no tiene que ver únicamente con lo musical o los linajes poéticos, sino también con cómo se habla en una época determinada, con los modos analógicos de captar el sonido de las voces en Saguí, cuando sus puestas en voz parecen sonar como partes de cintas cortadas de grabaciones familiares, VHS y casetes, que registraban a los abuelos, a los tíos y a las madres hablando con sus bebés.

A veces la voz parece más un sistema de captación que de vocalización; incorpora aquello que se oye en una fiesta, en la familia, en la radio, en las discotecas, en las calles. Otras veces hay marcas que la orientan hacia la escenificación, a una manera de escribir amalgamada con una puesta en escena con elementos dramáticos, como sucede con Caamaño. Por su parte, en Saguí, el sonido está condensado en el fonema que se quiere destacar, y así deviene ruido y se relaciona, en sus puestas en voz bailadas, con las acciones del cuerpo —agacharse, levantar un brazo, caminar o temblar— que están estimuladas por la reproducción de un sonido y no por una palabra en concreto. Parece como si el fonema-ruido puntuara al cuerpo, o incluso el cuerpo puntuara ese sonido, o quizá ambos se inscribieran uno en el otro al mismo tiempo. Es decir, no se trata de una organización estructurada de notas o armonías, ni de una intención compositiva que apunta a una organización formal del sonido. Más bien, lo sonoro remite, en esos segmentos, a la materialidad misma del sonido: a su textura, su ritmo irregular, su volumen, su timbre y su vibración. Alude, por lo tanto, a todo aquello que se percibe a través

del oído pero que no necesariamente responde a las lógicas de la música; incluye ruidos, pausas, silencios, repeticiones, incluso lo que perturba o desestabiliza una escucha.

La aparición de conceptos vinculados al sonido, como la reverberación, pero también relacionados con la música —como ritmo, cadencia, armonía, tono, compás, partitura—, así como las herramientas de diseño sonoro que aparecen en el capítulo dos —*mashup*, *sampling*, *loop*— y que operan como base para la construcción de las figuras de la voz desplegadas en la tesis, me planteó una primera limitación teórica y práctica: yo no era música, más allá de ser una oyente entusiasmada, y desconocía el funcionamiento técnico de muchas de estas nociones. Una de las primeras alternativas frente a este problema fue cursar entre 2021 y 2023 la carrera de Especialización en Arte Sonoro en la Universidad Nacional de Tres de Febrero, que me brindó múltiples herramientas y me permitió poner en práctica, mediante recursos digitales con los que realizábamos trabajos, muchas de estas ideas que tenía dispersas, así como recuperar teóricamente algunas de estas nociones para que pudieran funcionar en la escritura. Eso me ayudó a comprender ciertos funcionamientos técnicos, aunque, por supuesto, este conocimiento no se aborde con precisión absoluta en la tesis, sino que se presenta siempre bajo la forma de una invención crítica que fue reconfigurándose a medida que cada poeta imponía sus propios desafíos y urgencias conceptuales.

Si la reverberación tiene que ver con el borde, el tope y el corte de un fragmento sonoro que se repite, no es casual que sean palabras que hayan surgido en el interior de los poemas de otra poeta del corpus, Luciana Caamaño, y que sirvieran a la construcción del tope, una figura limítrofe entre el ritmo y la configuración de un tono. Esta se sitúa entre la restricción y la velocidad, entre el cuerpo y el ruido. Su función es construir materia sonora, una partitura para que establezca, dentro del mismo poema, indicaciones vocales para ejecutar ese texto en vivo. Se trata de marcas específicas codificadas dentro de los versos mediante palabras concretas que señalan una acción musical, como tempo, ritmo, paso y cadencia. Podemos advertir, a partir de estos usos contextuales, que en los poemas de Caamaño la noción del límite —el tope— posee varias dimensiones. Los bordes —entre lo no dicho y lo que sí se dice de manera literal— son el espacio de construcción de una voz que se acelera o desacelera, pierde pasión o se erotiza para subir y bajar la intensidad, incluso dentro de un mismo poema. El tope, en este sentido, ejecuta ese cambio de dirección.

Esta idea de límite, corte o delimitación de la materia sonora tiene que ver con la distribución del sonido y con la manera en que se inscriben esas escrituras, gráficamente, en el papel. Si, como dice Rancière, la escritura destruye todo cimiento legítimo de la circulación de la palabra y las posiciones de los cuerpos en el espacio común, para estos poetas del corpus la

manera en que los poemas se distribuyen en la página en blanco incide directamente en cómo, cuándo y dónde sus voces pondrán en voz los textos (2000: 4). Aparece, en este sentido, la idea de partitura, entendida como la organización escrita que guía y estructura la ejecución vocal de los poemas.

Cuando se canta —en Bléfari y Antolín—, el texto escrito desaparece de la escena. En el caso de Blatt, el texto escrito todavía es fundamental y sirve para señalar procedimientos rítmicos que luego se amplifican en sus puestas en voz. En Leguizamón, en cambio, se invierte esa lógica: la lectura en vivo no es una instancia posterior, sino el centro mismo de su trabajo. Los textos se testean, se alteran y se interrumpen en el momento mismo de su enunciación. Más que un poema cerrado, cada plaqueta de Leguizamón funciona como una partitura abierta, un guion flexible activado en la escena. La voz y el cuerpo del poeta, junto al micrófono y la escucha del público, transforman la lectura en un laboratorio sonoro, donde el texto se vuelve una experiencia performática en constante negociación con su soporte escrito. Los poemas funcionan para este poeta, en la puesta en voz, como proto-canciones que traman entre sí una red a partir de partículas de sentido que enhebran vínculos con la música popular: cumbia colombiana, reggaetón, baguala, rock nacional. Si una canción es, en su sentido más tradicional, una composición musical que incluye letra, melodía, ritmo y armonía, Leguizamón trabajará con esos materiales agrupando, sustituyendo y seleccionando elementos concretos, como *samples* que luego reconfigura y mezcla a partir del *remix* y el *mashup*, en un dispositivo de reproducción que es su propia voz.

La idea del poema como partitura de la voz se retoma en el capítulo tres sobre Luciana Caamaño y Alejandra Saguí, quienes exploran el universo del sonido más que el de la música. En sus trabajos incorporan la vocalidad, el cuerpo y el ruido. En este punto de la tesis, el libro como soporte queda desplazado para abordar dos prácticas en las que la partitura adquiere una presencia teatral, ya sea como elemento de utilería en Caamaño o como cuerpo-partitura y dispositivo compositivo en las puestas en voz bailadas de Saguí. De este modo, la palabra y la voz se liberan de los límites tradicionales del libro, y el sonido se transforma en el eje que articula cuerpo, espacio y escritura, abriendo un terreno de experimentación poética en el que la escucha poética se despliega como práctica activa, corporal y situacional, en constante relación con la materialidad del sonido y el entorno de cada puesta en voz.

Una cartografía sonora por venir

Espacios de circulación y orden de las voces

Como indica el título de esta conclusión, la tesis abarca una serie de materialidades sonoras de la poesía argentina contemporánea. En su estado de proyecto, estaba contemplado un cuarto capítulo que se desplazaba del trabajo sobre la música y la voz a la distribución de esos elementos en relación con el archivo y la dimensión patrimonial de la poesía argentina. Los festivales de poesía en la Argentina impusieron una especie de orden de los materiales poéticos existentes; en tanto no sólo se dedican a gestionar lecturas públicas, sino que realizan una selección en la que recortan, curan y difunden un grupo determinado de poetas y experiencias artísticas. Es por este motivo que nos interesa pensar al festival como una inflexión –sonora y poética– relevante de la literatura contemporánea. Precisamente, porque los festivales funcionan como dispositivos de escucha poéticos, cuya potencia es capturar y subjetivar ritmos, entonaciones, procedimientos de un momento determinado, y, al mismo tiempo, establecen redes, préstamos e intercambios entre sí.

Como las prácticas de los poetas analizados en esta tesis están ligadas a este tipo de acontecimiento, podría pensarse una expansión que, partiendo de los festivales de poesía argentinos, encuentre coincidencias y nuevas variantes en otros festivales latinoamericanos — como los que presencié en Chile y Brasil durante la investigación—, donde la historia o la organización interna han dado lugar a manifestaciones sonoro-poéticas, es decir, experiencias curatoriales que activan la potencia de la escucha. El trabajo de investigación por venir se aleja del concepto de archivo para producir una *cartografía* que permita analizar cómo ciertas voces de la poesía latinoamericana del presente circulan en esos espacios, configurando territorios sonoros, comunidades y acontecimientos.

A tal fin, esta línea de mi investigación se propone evaluar escenas relevantes de visibilización y escucha comparativa entre Argentina, Brasil y Chile; puestas en voz de lo poético en torno a la construcción y persistencia de un universo melódico y sus desplazamientos o rupturas como gestión del espacio del poema. En este sentido, los festivales resultan un espacio privilegiado para el estudio que proponemos. Entre ellos, vale mencionar el Festival Internacional de Poesía de Rosario FIPR (1993-hasta la fecha), uno de los eventos más antiguos y acreditados de Latinoamérica; por él han pasado más de mil cuatrocientos poetas y muchas de las figuras más influyentes de la poesía de la segunda mitad del siglo XX y la primera del siglo XXI. En la edición 2019, la consigna fue “poesía expansiva”; es decir, se presentaron

manifestaciones poéticas que van más allá del verso escrito para abarcar a la poesía sonora, performance, videopoesía, arte visual y digital, narrativa y canción. Es interesante porque plantea desplazamientos y vicisitudes en relación a la especificidad, expansiones que se acrecentaron, justamente, en los últimos veinte años.

Por su parte, en la poesía chilena contemporánea también aparece un objeto poético-sonoro en el que advertimos la presencia de intervenciones y modulaciones musicales, experimentaciones sonoras y registros de la puesta en voz que permiten identificar figuras críticas cuya singularidad se encuentra en la separación o superposición, a partir de diversas modalidades y soportes, de la voz y el sonido. Estoy pensando, puntualmente, en el ciclo de lecturas, performances y recitales de poesía experimental PO-EX, el Festival de Libros de artista organizado por la Oficina de la Nada y el Festival de Poesía y Música que se celebran en la ciudad de Santiago de Chile. Al mismo tiempo, de forma comparativa, esta investigación podría ampliarse hacia el reconocimiento de las escenas relevantes de la poesía brasileña actual, a partir de eventos como la *Festa Literária das Periferias* (FLUPP), que celebra la diversidad cultural y literaria de las comunidades periféricas de la ciudad de Rio de Janeiro, reuniendo a escritores, poetas y artistas de distintas regiones. Asimismo, colectivos como el *Slam das Donas* organizan batallas de poesía y eventos culturales que impulsan la expresión literaria en espacios públicos.

Este trabajo de investigación constituye un recorrido sobre algunas escenas que, desde la poesía argentina de los últimos veinte años, permite pensar las correspondencias de esas modulaciones en otras literaturas de Latinoamérica. Analizar modos de puesta en voz de lo poético permite componer el mapa de un universo melódico, de sus desplazamientos o rupturas, contagios y mutaciones en nuevos territorios sonoros. La poesía argentina y latinoamericana resulta, así, restituida a una cultura sonora más amplia, que permite dilucidar cuáles son sus potencialidades en relación a la voz, al cuerpo, también a la escucha, la tecnología, y la música en los procesos históricos y de subjetivación que atraviesan a nuestro continente.

Río de Janeiro, julio de 2025

Bibliografía

A) Libros, producciones de audio y video, y registros de puestas en voz de Rosario Bléfari, Antolín Olgiatti, Mariano Blatt, Federico Leguizamón, Luciana Caamaño y Alejandra Saguí

1. ROSARIO BLÉFARI

1.a Corpus de poesía, material audio y video:

BLÉFARI, Rosario (2001). *Poemas en prosa*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

----- (2009). *La música equivocada*. Buenos Aires: Mansalva.

----- (2019). *Poemas de los 20 en los 80*. Rosario: Iván Rosado.

----- (2015). “Devilidad” [Canción] en *Misterio relámpago* (álbum original publicado en 2006) YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=1-bnwiuVbJw>

----- (2012). *Rosario Bléfari en la terraza "Viento helado"* [Video en vivo en la terraza]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=6JN-l-x5HNQ&ab_channel=enlaterraza

----- (2009). *Lectura de poesía en el Festival Internacional de Poesía de Rosario* [Video de la puesta en voz]. Archivo académico del Festival Internacional de Poesía de Rosario. Material no público, disponible únicamente para los miembros del jurado.

----- (2023). “Ningún mensaje” [Canción] en *Estaciones* (álbum original publicado en 2004). YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=8bRompWGU90>

----- (2019). *Ningún mensaje* [Video en vivo en Centro Cultural Rosetti]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=oUVtn7MOE-g>

----- (2010). *Ningún mensaje* [Video en vivo en Casa Brandon]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=FVKZ4VwdTkY>

----- (2006). *Partir y renunciar + Ningún mensaje – Rosario Bléfari eléctrico* [Video en vivo en CCRojas]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=CeUuzon1Pn4>

----- (2006). *Ningún mensaje* [Video en vivo en el Centro Cultural Acha]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=Cwr305-09r4&ab_channel=MerCe

SUÁREZ. (2023). 4 [Canción]. En *Galope* (álbum original publicado en 1999). YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=LkzHmEgLvck>

1.b Otros textos literarios y entrevistas:

LEZCANO, Walter (2017). Rosario Bléfari: “La escritura son momentos robados a otras situaciones” en *Los Inrockuptibles*. <https://www.losinrockuptibles.com.ar/>

BLÉFARI, Rosario. (2019). “Cada vez me dan más ganas de escribir” [Entrevista]. *Eterna Cadencia*. <https://eternacadencia.com.ar/nota/rosario-blefari-quot-cada-vez-me-dan-mas-ganas-de-escribir-quot-/2276>

2. ANTOLÍN OLGIAATTI

2.a Corpus de poesía, material audio y video:

OLGIAATTI, Antolín (2008). *Las personas no me quieren lo suficiente*. Buenos Aires: Belleza y felicidad.

----- (2009). *Quiero destruir algo hermoso*. Buenos Aires: Editorial Chapita.

----- (2012). *Nunca seré millonario*. Buenos Aires: Pánico al pánico.

----- (2019). “Velocidad” [Canción] en *Buen finde* (álbum original publicado en 2008). YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=F5JGAIVw7PE&list=PLHtXMwJab26cfMBKKf8p2nGleEMVW0YW4>

----- (2019). “No siento nada” [Canción] en *Buen finde* (álbum original publicado en 2008). YouTube.

https://www.youtube.com/watch?v=ClxdxQyomb8&list=PLHtXMwJab26cfMBKKf8p2nGleEMVW0YW4&index=2&ab_channel=Antol%C3%ADn-Topic

----- (2019). “Asalto comando” [Canción] en *Buen finde* (álbum original publicado en 2008). YouTube.

https://www.youtube.com/watch?v=xOJRzu0Nous&list=PLHtXMwJab26cfMBKKf8p2nGleEMVW0YW4&index=4&ab_channel=Antol%C3%ADn-Topic

----- (2018). “Planes para toda la vida” [Canción] en *Paraíso cancelado* (álbum original publicado en 2018). YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=A0NS9BU39m8&t=7>

----- (2019). “Cajas abiertas de cereales sin premio” [Canción] en *Cajas abiertas de cereales sin premio* (álbum original publicado en 2014). YouTube.

https://www.youtube.com/watch?v=zv2C4VFCUx8&ab_channel=Antol%C3%ADn-Topic

------(2014). “Nostalgia del futuro” [Canción] en *Cajas abiertas de cereales sin premio* (álbum original publicado en 2014). YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=5I_iZWkByQ4&list=OLAK5uy_mz5xSAWD7LPL4GjrI2fK_Kt9sL-GXcMuU&index=2&ab_channel=Antol%C3%ADn-Topic

------(2020). *Antolín en vivo para El cuarentena fest* [Video en vivo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=aisuMQLIZKA&ab_channel=Andr%C3%A9sOlgiatti

2.b Otros textos literarios y entrevistas:

QUINTANA, Juliana (2015). Antolín, un artista tímido entre la nostalgia del futuro y la pasión por el pasado: “El mejor lugar es el presente”. *Almagro Revista*. <https://www.almagrorevista.com.ar/antolin-artista-timido-la-nostalgia-del-futuro>

CARVACHO, Bárbara (2016). Antolín: “Tal vez me deprimó demasiado bien”. *POTQ*. <https://www.potq.net/entrevistas/antolin-tal-vez-me-deprimo-demasiado-bien>

GARIONE, Flavia. (2022). “Entrevista a Antolín Olgiatti” [Entrevista no publicada]. Apéndice, Tesis doctoral, CONICET / INHUS-CELEHIS-UNMDP.

3. MARIANO BLATT

3.a Corpus de poesía, material audio y video:

BLATT, Mariano (2015). *Mi juventud unida*. Buenos Aires: Mansalva.

SOTO, Facundo (2011). Mariano Blatt leyendo “Todo piola” en Casa Brandon [Video de la puesta en voz]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=9Vb07diB7P4&ab_channel=FacundoR.Soto

BLATT, M., & SCHIEBELER, L. (2020). *Procesadores de textos #12 Mariano Blatt + Cándido* [Video de la puesta en voz]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=M_DXsNdx9s&t=941s&ab_channel=PROCESADORESDETEXTOS%23

LARROSA, Juan Martín (2019). *Kaco leyendo el poema “Diego Bonnefoi” de Mariano Blatt, en el laboratorio de poesía de editorial Villa Mora, en centro cultural Tu Casa en la ciudad de Punta Alta* [Video de la puesta en voz]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=ppF0p53JbiA&t=3s&ab_channel=juanmartinlarrosa

SAINZ, Kiwi. (2017). *Que levanten la mano. Ritmo y saliva: Mariano Blatt leyendo en el CAD (Combinado Argentino de Danza)* [Video de la puesta en voz]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=nO_Hoakndbw

BLATT, Mariano (2013). *Lectura de poesía en el Festival Internacional de Poesía de Rosario* [Registro sonoro de la puesta en voz]. Archivo académico del Festival Internacional de Poesía de Rosario. Material no público, disponible únicamente para los miembros del jurado.

3.b Otros textos literarios y entrevistas

GARIONE, Flavia. (2021). “Entrevista a Mariano Blatt” [Entrevista no publicada]. Apéndice, Tesis doctoral, CONICET / INHUS-CELEHIS-UNMDP.

4. FEDERICO LEGUIZAMÓN

4.a Corpus de poesía, material audio y video:

LEGUIZAMÓN, Federico (2010). “Maratón de poesía en la Decimoctava edición del Festival Internacional de Poesía de Rosario” [Registro sonoro de la puesta en voz]. *Sonidos de Rosario*. <https://www.sonidosderosario.com.ar/audio/xviii-festival-internacional-de-poesia-rosario-2010/>

------(2010a). *Lectura de poesía en el Festival Internacional de Poesía de Rosario* [Video de la puesta en voz]. Archivo académico del Festival Internacional de Poesía de Rosario. Material no público, disponible únicamente para los miembros del jurado.

------(2014). *The sounds of la galaxia*. Entre Ríos: Editorial Gigante.

------(2018). *Cantos del desierto y la montaña*. Rosario: Neutrinos.

MARECOS, Luis (2021). *Lectura de poesía en el XIV Festival de Poesía de Acá en Mar del Plata de Federico Leguizamón* [Video de la puesta en voz]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=tUq19AERlR4>

4.b Otros textos literarios y entrevistas:

GARIONE, Flavia. (2021). “Entrevista a Federico Leguizamón y Paula Peyseré”. [Entrevista no publicada]. Apéndice, Tesis doctoral, CONICET / INHUS-CELEHIS-UNMDP.

5. LUCIANA CAAMAÑO

5.a Corpus de poesía, material audio y video:

GUARCO, Florencia (2016). “Los polvos” de Luciana Caamaño – 10.^a edición del Festival de Poesía de Acá, realizado en Casa Yacuzzi, Mar del Plata [Video de la puesta en voz]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=Q_ppc9VTKsE

CAAMAÑO, Luciana (2017). “Los polvos” – 7.^a Festival de Poesía Latinoamericana de Bahía Blanca. [Video de la puesta en voz]. YouTube.

https://www.youtube.com/watch?v=tS_P1H1NGVo

----- (2018). *Lugares comunes de la lengua*. Buenos Aires: N ediciones.

----- (2018a). *Bebotas del horóscopo en XII Festival de Poesía de acá en Mar del Plata*. [Video de la puesta en voz]. Youtube.

https://www.youtube.com/watch?v=UKPquyCM4qA&ab_channel=lucianacaama%C3%B1o

CAAMAÑO, L., & BALESTENA, M. (2019). “Los polvos II” – 13^o edición del Festival de Poesía de Acá, Hotel Mar del Mundo, Mar del Plata, Argentina [Video de la puesta en voz]. YouTube.

https://www.youtube.com/watch?v=Y6nuYkrxeAQ&list=PLv1xapYxgK7oRY7lmPp_X1OSjafwcWlpD&index=3

----- (2019a). “Los polvos II “3” – 13^o edición del Festival de Poesía de Acá, Hotel Mar del Mundo, Mar del Plata, Argentina [Video de la puesta en voz]. YouTube.

https://www.youtube.com/watch?v=Hr4vTDmID4c&list=PLv1xapYxgK7oRY7lmPp_X1OSjafwcWlpD&index=4

----- (2019b). “Dame un sacudón” – 13^o edición del Festival de Poesía de Acá, Hotel Mar del Mundo, Mar del Plata, Argentina [Video de la puesta en voz]. YouTube.

https://www.youtube.com/watch?v=E6G28jYbhgg&list=PLv1xapYxgK7oRY7lmPp_X1OSjafwcWlpD&index=7&ab_channel=FrentedeLiberaci%C3%B3nDelRuido

----- (2019c). “Hola, soy el volumen de tu corazón” – 13^o edición del Festival de Poesía de Acá, Hotel Mar del Mundo, Mar del Plata, Argentina [Video de la puesta en voz]. YouTube.

https://www.youtube.com/watch?v=bTVT0KbiKps&list=PLv1xapYxgK7oRY7lmPp_X1OSjafwcWlpD&index=3

----- (2019d). “Los polvos III “2” – 13^o edición del Festival de Poesía de Acá, Hotel Mar del Mundo, Mar del Plata, Argentina [Video de la puesta en voz]. YouTube.

https://www.youtube.com/watch?v=hybNtXsXHF8&list=PLv1xapYxgK7oRY7lmPp_X1OSjafwcWlpD&index=8

PERÓN, Eva Duarte ([1951] 2020). *Discurso Evita el 17 de octubre de 1951 (primera transmisión televisiva)* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=fFko-yJP6Bk&ab_channel=CanalEncuentro

-----([1952] 2020). *Discurso de Eva Perón el 1 de mayo de 1952 en Plaza de Mayo* [Video]. YouTube.

https://www.youtube.com/watch?v=AkRwzFP7XNk&ab_channel=EvaPer%C3%B3n-Topic

FERNÁNDEZ DE KIRCHNER, Cristina (2015). *Último discurso de Cristina* [Video]. YouTube.

https://www.youtube.com/watch?v=8bplDauafkU&ab_channel=CristinaFern%C3%A1ndezdeKirchner

CAAMAÑO, Luciana (2023). *Vicio y bijou*. Rosario: Neutrinos.

6. ALEJANDRA SAGUÍ

6.a Corpus de poesía, material audio y video:

SAGUÍ, Alejandra ([2018] 2025). *Fragmento de la obra de danza Que el último apague la luz* [Video]. YouTube.

https://www.youtube.com/watch?v=-SDR9IMO7rk&ab_channel=AlejandraSagu%C3%AD

----- (2022a). *Cuchá*. Buenos Aires: Moscú.

----- (2022b). *Cuchá presentado en el marco del 15° Festival de Poesía, de Acá*. [Video de la puesta en voz]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=kzeXgSRTiek>

----- (2022c). *Cuchá presentado en la Biblioteca Macedonio Fernández de Villa Ventana* [Video de la puesta en voz]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=pVVsHLpRIF0&list=PLxa7iZE3ug17EgVvtAkvh2-K8CqJju6Rc&index=5&ab_channel=AlejandraSagu%C3%AD

----- (2022d). *Cuchá* [Libro-audífono]. YouTube. <https://www.youtube.com/playlist?list=PLWDsq16NnBFFE8cjAX0J7U-ahzT4GGSyh>

B) Bibliografía teórico-crítica:

ADORNO, T. W. ([1962] 2003). Adorno, T. W. *Introducción a la sociología de la música* (J. Navarro, Trad.; 12.ª ed.). Madrid: Akal.

ALEMIAN, Ezequiel (2010). “La poética del malestar” en *Revista Ñ*. https://www.clarin.com/rn/literatura/poesia/poeticamalestar_0_rk7BEbnaDme.html). Web

- ARIAS SALVADO, M. (2020). “Rasgos estilísticos del reggaetón mainstream, una aproximación desde la producción musical” en *Cuadernos de Etnomusicología*. N°15(2).
chromeextension://efaidnbmninnbpcapjpcglclefindmkaj/https://www.sibetrans.com/etno/public/docs/9-arias_1.pdf
- AUSTIN, J L. ([1962] 2008). *Cómo hacer cosas con palabras*. Buenos Aires: Paidós.
- B, Daphné (2022). *Maquillada: ensayo sobre el mundo y sus sombras*. Buenos Aires: Blatt y Ríos.
- BADIOU, Alain (2005). *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires: Manantial.
- (2009). *Pequeño manual de inestética*. Buenos Aires: Prometeo.
- BARDET, M. (2012). *Pensar con mover: un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires: Cactus.
- BARTHES, Roland (1982). “El acto de escuchar” en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- (1989). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- BATAILLE, G. (1997). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets Editores.
- BERNSTEIN, C (1998). *Close listening: Poetry and the performed word*. New York: Oxford University Press.
- BORSUK, Amaranth (2020). *El libro expandido*. Buenos Aires: Ampersand.
- BUTLER, Judith ([1993] 2002). *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós
- CAMBRAIA NAVES, Santuza (2009). *Velô de Caetano Veloso*. Río de Janeiro: Língua Geral.
- CÓCCARO, Victoria (2022). “Fiesta, giladas y algodón. Sobre la poesía de Ioshua, Mariano Blatt y Marie Gouiric” en B. Orge & N. Battistoni (Eds.), *Veinte apuntes para una literatura argentina del siglo XXII* [EPUB]. Rosario: Editorial Municipal de Rosario.
- COROMINAS, J., & DECEL. (1987). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana de Joan Corominas y Decel*. Diccionario etimológico castellano en línea.
<https://etimologias.dechile.net/>
- CUELLO, Nicolas y DI SALVO, Lucas (2019). *Ninguna línea recta. Contraculturas punk y políticas sexuales en la Argentina 1984-2007*. Buenos Aires: Alcohol en fotocopias y Trenenmovimiento.
- CUETO, Sergio (2022). *La música como representación* (2022). Rosario: Nube Negra.
- DE CAMPOS, A. ([1955] 1972) “Poetamenos” en *Teoría da poesia concreta: Textos críticos e manifestos*. San Pablo: Brasiliense.

- DE MELO CABRAL E MATOS, L. (2016). “Ouvido também lê: Algumas palavras sobre performances vocais do poema” en C. Pedrosa & I. Alves (Comps.), *Sobre poesia: Outras vozes* (pp. xx–xx). Rio de Janeiro: 7 Letras.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix ([1988] 2004). *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos.
- ([1984] 2008). “Mayo de 1968 nunca ocurrió” en *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*. Valencia: PRETEXTOS.
- DERRIDA, Jacques (2001). *La tarjeta postal, de Sócrates a Freud y más allá*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- DOLAR, Mladen (2007). *Una voz y nada más*. Manantial: Buenos Aires.
- ETCHEBARNE, Dora Pastoriza (1972). *El arte de narrar: un oficio olvidado*. Buenos Aires: Editorial Guadalupe.
- FERNANDEZ, Rocío y GARIONE, Flavia (2023). *La ruina joven: un recorrido crítico por escrituras punks argentinas (1977-2001)*. Revista Chuy. <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/chuy/article/view/1887>
- FISHER, Mark (2009). *Realismo capitalista*. Buenos Aires: Caja negra.
- FOSTER, H (2001). *El retorno de lo real: La vanguardia a finales del siglo XX*. Madrid: Akal.
- GARBATZKY, Irina (2013). *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de La Plata*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- GIMÉNEZ, Facundo (2018). “Bailar es la táctica: un acercamiento a la canción de Calle 13”. En V. P. Forace & F. Giménez (Comps.), *Discursos del entretenimiento I. Letras menores del siglo XX y XXI*. Universidad Nacional de Mar del Plata.
- HANG, B. y MUÑOZ, A. (2021). *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performáticas*. Buenos Aires: Caja negra.
- HEREDIA, J. M. (2012). “Dispositivos y/o Agenciamientos. Contrastes”. *Revista Internacional De Filosofía*, 19(1). <https://doi.org/10.24310/Contrastescontrastes.v19i1.1080>
- IGARZÁBAL, Nicolás (2018). *Más o menos bien: el indie argentino en el rock post Cromañón (2004–2017)*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- KUNST, Bojana (2021). “Los cuerpos autónomos de la danza” en HANG, B. y MUÑOZ, A. (Comp.), *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performáticas*. Buenos Aires: Caja Negra.
- LABELLE, Brandon (2010). *Acoustic territories*. New York: Bloomsbury Academic.
- LACAN, Jacques ([1955] 1984). *El seminario 3 de Jacques Lacan*. Buenos Aires: Paidós.
- LADDAGA, Reinaldo (2006). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

- LAHITEAU, Luciano (2022). *Los desafinados también tienen corazón* (2022). La Plata: Firpo Casa Editora.
- LANG, Silvio (2021). “Manifiesto de la práctica escénica” en HANG, B. y MUÑOZ, A. (Comp.), *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performáticas*. Buenos Aires: Caja Negra.
- LATHAM, Alison (2009). *Diccionario enciclopédico de la música*. México: Fondo de cultura económica.
- LUDMER, Josefina (1988). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- MARGIOLAKIS, Evangelina (2016). *Constelaciones subte. Prensa contracultural em dictadura y transición (1946-1990)*. Buenos Aires: Trenenmovimiento.
- MARTEL, Lucrecia. (2025). “La zona del monstruo”, un ensayo sobre cine en A. Di Tella (Comp.), *Una película es todo el cine*. Buenos Aires: Universidad Torcuato Di Tella.
- MASSUMI, Brian ([1995] 2015) *Politics of Affect*. United Kingdom: Polity. *The Autonomy of Affect* (1995)
 -----(1995). “The autonomy of affect” en *Cultural Critique*, (31), 83–109.
<https://doi.org/10.2307/1354446>
- MILLER, Paul (2020). *La ciencia del ritmo*. Buenos Aires: Dobra Robota Editora.
- MONTELEONE, Jorge (1999). “Voz en sombras: poesía y oralidad”. *Boletín del centro de estudios de teoría y crítica literaria*. Rosario. N°7; pp. 147-153.
 ----- (2022). “La voz y el cuerpo-signo del rock” en *Puntuaciones sensibles. Figuras en la poesía latinoamericana*. Santiago de Chile: Bulk ediciones.
- MORTARA GARAVELLI, B. *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra, 1988.
- MOSCARDI, Matías (2015). “La dicción contemporánea. Diez notas sobre la poética de Mariano Blatt” en *Caja de resonancia*. Mar del Plata. Disponible en <http://www.cajaderesonancia.com/intervenciones.php?postCat=6>. Acceso en: 17 ago. 2020.
 -----(2024). “Más allá del kitsch y del mal” en Revista Exlibris. Disponible en <http://revistas.filo.uba.ar/index.php/exlibris/article/view/4200/0>
- NANCY, Jean-Luc (2007). *A la escucha*. Amorrortu: Buenos Aires.
 -----(2008). *Las musas*. Buenos Aires: Amorrortu.
- NÉSPOLO, JIMENA (2020). *Imperio Kitsch: ornamento y cultura en el cambio de milenio*. Buenos Aires: Katatay ediciones.
- NGAI, S. (2005). *Ugly feelings*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

OCHOA, Gautier, Ana María (2011). *Sobre el sonido y el siglo XX* en *Revista Número*. Carrera 21 N°85-40. Bogotá, Colombia. Disponible en https://www.u-cursos.cl/artes/2011/0/IFUN361-110/1/material_docente/bajar?id_material=582293

ONG, Walter (2011) [1982]. *Oralidad y escritura*. Tecnologías de la palabra. Buenos Aires: CFE.

OROVIO, H. (1981). *El diccionario de la música cubana: Biográfico y técnico*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

PALMEIRO, Cecilia (2010). *Desbunde y felicidad: de la cartonera a Perlongher*. Buenos Aires, Título.

PAVIS, P. (1987). *Del texto a la escena: un parto difícil*. Berlín: Forum des Modernes Theater.

PERLONGHER, Néstor (2012). *Poemas completos: La flauta mágica*. Buenos Aires: Seix Barral.

PORRÚA, A (2014). “La escucha y sus párpados” en *Badebec4*(07). Rosario, 2014. Recuperado a partir de <https://revista.badebec.org/index.php/badebec/article/view/96>. Acceso en: 17 ago.

----- (2011). *Caligrafía tonal*. Entropía: Buenos Aires.

PRECIADO, Paul (2012). "Queer: historia de una palabra" en *Parole de queer* (n.º 1, pp. 14–17). Disponible en <https://paroledequeer.blogspot.com/2012/04/queer-historia-de-una-palabra-por-paul.html>

RANCIÈRE, Jacques (2009). *El reparto de lo sensible*. Santiago de Chile: Lom ediciones.

----- (2013). *Aisthesis*. Buenos Aires: Manantial.

REYNOLDS, Simon (2015). *Después del rock: psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas*. Buenos Aires: Caja negra.

----- (2012). *Retromanía: La adicción del pop a su propio pasado*. Buenos Aires: Caja Negra, 2012.

SCHAFER, Murray ([1977] 1994). *El nuevo paisaje sonoro*, Madrid: Melos.

SCHAEFFER, PIERRE ([1988] 2003). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Editorial.

SCHECHNER, R. (2000). *Performance, teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

SZENDY, Peter (2006). *Escucha. Historia de un oído melómano*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

----- (2016). *A fuerza de puntos, la experiencia como puntuación*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.

TAYLOR, Diana (2015). *Performance*. Buenos Aires, Asunto Impreso.

TOOP, David ([1995] 2016). *Océano de sonido*. Buenos Aires: Caja Negra, Traducción de Tadeo Lima.

VIGNA, Diego (2014). *La década posteada. Blogs de escritores argentinos (2002-2012)*. Córdoba: Alción editora.

VUJANOVIC, Ana (2021). “Dramaturgia del paisaje” (2021) en HANG, B. y MUÑOZ, A. comp (2021). *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performáticas*. Buenos Aires: Caja negra.

WISNIK, José Miguel (2006). *El sonido y el sentido. Una historia otra de las músicas*. San Pablo: Companhia das letras.

ŽIŽEK, Slavoj. (1992). “Cómo inventó Marx el síntoma” en *El sublime objeto de la ideología*. Madrid: Siglo XXI.

ZUMTHOR, Paul ([1984] 2006). *La poesía y la voz en la civilización medieval*. Madrid: Abada.

C) Referencias literarias, cinematográficas y musicales complementarias:

BLÉFARI, Rosario (202). *Diario del dinero*. Buenos Aires: Mansalva.

DARÍO, Rubén (1977). *Poesía completa Rubén Darío Colección Librería Ayacucho*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.

IANNAMICO, Roberta (2001). *El collar de fideos*. Bahía Blanca: Ediciones Vox.

LAGUNA, Fernanda (2012). *Control o no control*. Buenos Aires: Mansalva.

PALAHNIUK, C. (2005). *Fight Club*. New York, NY: W. W. Norton & Co.

GARDEL, Carlos ([1934] 2024). *Mi Buenos Aires querido* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=iqONTxrkyJE&ab_channel=CarlosGardel

-----([1934] 2024). *Cuesta abajo* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=E3alo1gvdS8&ab_channel=CarlosGardel

YUPANQUI Atahualpa. ([1973] 2015). *El arriero* [Canción]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=JDJOXVBN-Rk>

----- ([1982] 2023). *Milonga del peón de campo* [Video en vivo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?>

INTOXICADOS ([2002] 2012). *Quiere rock* [Video en vivo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=qWhyicQJNdg&ab_channel=CMTV.com.ar

LOS FABULOSOS CADILLACS ([1993] 2016). *El satánico Dr. Cadillac* [Canción].

YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=9LW9S3Z4tMA&ab_channel=LFCVEVO

LOS WAWANCÓ ([1973] 2017). *Quiero un sombrero* [Canción]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=MH7-udQ6lok&ab_channel=LosWawanco-Topic

DAMAS GRATIS ([2001] 2011). *El fumanchero* [Video en vivo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=lyuV-yIKLQQ&ab_channel=JasonTeOwnea

JARAMILLO, Julio. ([1965] 2009). *Estoy pensando en ti* [Canción]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=j6yFNw0OgEY&ab_channel=VAMOSECUADOR

PATRICIO REY Y SUS REDONDITOS DE RICOTA ([1993] 2017)
La hija del fletero. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=XacNmPqBork&ab_channel=PatricioReyysusRedondito
[sdeRicota](https://www.youtube.com/watch?v=XacNmPqBork&ab_channel=PatricioReyysusRedondito)

RADA, Rubén ([2000] 2008). *Cha cha Muchacha* [Canción]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=jjHnUpSufMo&ab_channel=Tom

APÉNDICE: ENTREVISTAS

ENTREVISTA A ANDRÉS “ANTOLÍN” OLGIATTI 12 de junio del 2022

Flavia Garione: ¿Cuándo identificás tus primeros contactos con la poesía o la música? ¿Podrías describir –en relación con la lectura, la escritura y la música- el momento inicial en La Plata?

Antolín: creo que el primer contacto con la poesía lo tuve en Neuquén. Terminé la secundaria a los 16, cuando empecé también a hacer teatro. Me cambió la visión. Tenía una profesora muy buena que era de La Plata y tenía una compañía de teatro, trabajaba muy bien con adolescentes. Ahí empecé a escuchar los primeros autores. Yo crecí leyendo historietas más que nada. Las primeras lecturas partieron de ahí: Kafka, Artaud, Rimbaud. También eso fue paralelo a querer empezar a escribir. Aunque ya venía escribiendo un poco pero eran poemas muy de adolescente: Lorca, Neruda. Cosas románticas. Participé en una antología media trucha en Neuquén a los 14. Conocí ahí los poetas malditos y empecé a escribir un montón contagiado de ese tono más oscuro, Lautréamont. Los malditos. Después fui a la Plata y seguí escribiendo a la par que había estudiado artes plásticas. Estaba en otro mundo muy aislado, no conocía mucha gente y me aislé mucho más. No hablaba con nadie. La Plata era una ciudad muy romántica en el 2001-2002. Me creía un poeta maldito, me la pasaba caminando por el bosque, escribiendo todo el día pero muy desconectado de la realidad. No leía nada argentino. No sabía nada de nada, leía los clásicos. Empecé la facultad. No sé dónde escuché sobre una poeta, una mujer muy grande que vivía en la Plata y daba un taller. Es muy conocida en la Plata, es de la generación de Pizarnik. Era amiga de Pizarnik. Se llama Ana Emilia Lahitte. Era una señora que era conocida por ese taller, alguien me la recomendó. La busqué en la guía y la llamé por teléfono. Le dije si podía ir a su taller. Me hizo como una entrevista por teléfono: qué libros había leído y si conocía a Pasolini, por ejemplo. Un montón de lecturas que yo no conocía. Decía sí, sí.

Me dijo, traeme algo que hayas escrito y vení a mi casa. Su casa era increíble, un palacio de los de antes, antiguo. Le fui a llevar unos escritos y se los dejé. Después ella me llamó por teléfono y me dijo que vaya, que me aceptaba. Era re difícil entrar. El taller era increíble, una mesa gigante donde se reunían ella y un montón de señoras mayores a hablar de poesía. Tenía una biblioteca increíble. Eso me re ayudó.

F.G.: No había gente de tu edad.

A: Había un chico de mi edad, un poco más grande que yo y me hice amigo. No lo vi más, tenía problemas psiquiátricos, intentos de suicidio. Era muy oscuro pero muy bueno y escribía una poesía rarísima. No sé si era buena o mala, pero era muy “poesía”. Muy clásica, no tenía nada que ver con la poesía de los noventa que conocí después. Eso me ayudó a conectar con ese mundo, y a leer un montón de autores, muchos de ellos argentinos. Es el caso de Viel Temperley, que era muy amigo de Ana Emilia Lahitte; ella, incluso, tenía escritos originales de Viel. Ella murió en el 2015. Cuando yo iba al taller Lahitte tenía 80 años, era bastante grande. Me hacía acordar a Aurora Venturini, a esa generación. Ahí estuve como dos años y en esa época, a su vez, fui conociendo el mundo más musical en la ciudad que giraba en torno a Bellas Artes.

F.G.: ¿Qué se escuchaba en ese momento?

A.: Había un circuito de bandas de rock muy influenciadas por bandas como Yo la tengo o Paviment o los Strokes que justo habían salido en ese momento y eran como una fiebre. Ahí empezó a surgir todo el indie platense.

F.G.: ¿Había cierta impronta del posrock, del indie yanqui pero reinterpretado?

A.: Había muchos estilos, algunos más darks. Yo no entendía mucho de música pero empecé a conocer a esos músicos porque muchos estudiaban arte y otros periodismo. No eran de la carrera de música, más inclinada hacia lo clásico. Empecé a relacionarme con ellos y a ir a recitales. Había recitales todos los días.

F.G.: Era un momento poscrisis, post 2001 ¿no? Había algo de resurgimiento y cierto entusiasmo de habitar la calle y estar en grupos; un impulso comunitario de hacer cosas en grupo.

A.: Yo sentía que estaba pasando algo muy de reunirse, con mucha camaradería, con un espíritu colectivo y que se daba en toda la ciudad. En casas de estudiantes que se juntaban por ahí cuatro en una casa y esa casa se transformaba en algo como un centro cultural por donde pasaba todo el mundo: ahí mismo se daban recitales espontáneos, siempre había una guitarra o algo. También había un montón de fiestas en las casas de las provincias que reúnen estudiantes. Era muy bueno pero recuerdo más bien eso. Hacer una gira o ir de casa en casa, de recital en recital todo el día o toda la noche. Un divague. Te nutría un montón y nunca más lo viví.

F.G.: ¿Tenían Internet?

A.: Íbamos a los ciber. Todavía no existía YouTube. Algunos tenían computadora pero era la computadora sola, sin conexión. Fotolog empezó después pero sí, se fue dando todo en esa época. Empecé a tener amigos que eran músicos y eso me parecía rarísimo porque para mí la música siempre había sido la composición como algo privado, destinado solo a los genios o a los músicos de verdad. De repente, me di cuenta que casi todos mis amigos hacían canciones y era algo natural. Incluso algunos hacían cosas increíbles, que yo no podía creer. Por ahí ibas a la casa de alguien y te mostraba un tema nuevo que era como presenciar algo único.

F.G.: ¿Cuándo fue que diste el salto y dijiste yo también puedo hacerlo?

A.: Todos eran irrespetuosos con la música. Todxs tenían sus discos, pero ninguno tenía conocimientos técnicos. Aprendían a tocar lo que sea y la gracia era empezar a hacer canciones. Era todo por diversión y se trataba de tener una excusa para salir a tocar y hacer una banda. Entonces empecé a perderle el miedo y el respeto a la música y me empecé a apoyar en todo mi material poético, que tenía y que nunca había dejado de hacer. Yo antes tocaba covers y aprendí desde muy chico a tocar la guitarra. Entonces, con ese conocimiento de acordes básicos empecé a ponerle música a los poemas.

F.G.: ¿Esos poemas cambiaban cuando les ponías música? O la música se acomodaba a los poemas más que nada.

A.: Los poemas a la música, partía de algún poema y lo iba modificando según la música, los iba acomodando, a veces los encajaba mal, como venía. Si quería mantener una frase no importaba eso. Creo que hice el primer tema que fue “Asalto comando” y se lo mostré a una amiga que tocaba sus propios temas. Era muy buena. Se hacía llamar Petit Brule, Eugenia se llamaba. Un día fue a

mi casa y le mostré el tema con la guitarra; le encantó y me preguntó si podía tocarlo ella en vivo. A mí nunca se me hubiera ocurrido tocarlo en vivo. Y lo tocó en la muestra de los Bullis. Yo ya venía haciendo, gestionando esos eventos de poesía. Los bullis fue una muestra que partió un poco de la primer muestra que hicimos en Belleza y Felicidad que se llamó "Primos del campo". Fuimos todos los artistas platenses en tren, como 30 a copar el sótano de Belleza y Felicidad. Yo conocí el lugar por la revista *Plan b* que sacó una nota, una revista con pocas notas. Le hacían una entrevista a Fernanda Laguna y ahí hablaba de la liberaría de fanzines que recibía material y yo tenía algunos fanzines de poemas entonces fui a ver si me los recibían. Me los aceptaron y eso era muy raro porque en esa época para vender tus libros en una librería necesitabas tener un isbn. No había un lugar en el que te aceptaran eso, nada fotocopiado. Ellos tenían la única librería de fanzines del país en el 2005. Empecé a ir seguido. Una vez por semana caía a Belleza y Felicidad para ver qué había y siempre había algo increíble. Me hice amigo de la chica que estaba a cargo de la librería, Laurita Lasceras. Fernanda vivía en su mundo también, era como poesía encarnada ella. Estaba ahí y te tiraba frases. Era increíble. El contacto lo hice más con Laurita y ahí conseguimos una fecha para hacer el evento platense.

F.G.: ¿Quiénes fueron de La Plata?

A.: Muchos de Laptra (yo no los conocía). Los invitó una amiga con la que organizábamos el evento que se llamaba Julia. Julia Terillo. Ella conocía más músicos y yo conocía a otros. Estaba Javi Punga, Gato, Manu (guitarrista de *Él mató...*) que también leyó, tocó Gusti, El niño elefante. Después Santi casi asesino, había muchos artistas de La Plata que no son tan conocidos. El evento era llevar todo lo que teníamos, ambientamos el lugar con dibujos, afiches y había lecturas. Tocaban solistas y bandas, era todo. Duraba como cuatro horas.

F.G.: Como una especie de festival.

A.: Como un festival, sí. Turnos de cuatro poetas, solista y cuatro poetas y así. Hubo uno grande que se llamó "Primos del campo" y después hicimos tres más, como si lo dividiéramos en tres bloques. Hubo cuatro. Fue muy masivo porque ya de por sí iba mucha gente al lugar. Eso estuvo bueno porque conocí un montón de gente de Buenos Aires. Leyó Mariano Blatt en una, que era re chiquito y siempre había gente ahí: Garamona, Vicente Grondona, Bianchi, Leo Estol, David Nahon, Diego de Aduriz, Coteliyo, Martín Legón y los de fotolog estaban congregados ahí más que nada. Estaba el fotolog de Belleza y Felicidad. Gente de la literatura. Hicimos una muestra de fotolog también. La muestra la organizó Fernanda a raíz de un evento que se llamaba Foto T. y estuvo buenísima; fue en una galería que se llamaba dbd. Era muy libre podías hacer lo que quisieras. Te daban un espacio en la pared. Algunos pegaban y proyectaban cosas. La idea era que sean ese círculo de floggers que no se llamaban floggers. Otros hicieron una obra de teatro como Alina Perkins que actuamos y representamos los que estábamos ahí. De hecho ¿te acordás que en una época vino Coppola a filmar una película? Bueno, fue a Belleza y Felicidad un día porque quería conocer el ambiente más independiente, más indie. Lo convencieron de que actúe en la obra y le dieron un papel a Vincent Gallo que también actuaba la película y al final no pudo ir. Ese papel se lo dieron a Vicente Grondona. Estaban Adrián Villar Rojas, Aldo Benites, Mariela Scaffati, Román Vitali.

F. G.: Muy concentrado, demasiadas cosas concentradas en un evento, mucha energía puesta ahí, parece imposible ahora pensar algo así.

A.: Se daba todo tan fácil. Todos teníamos menos de 40 años.

F. G.: ¿Ahí conociste a Rosario Bléfari?

A.: Conocí su música pero a ella personalmente no. La fui a ver varias veces pero nunca hablé con ella. Ella se vinculaba muy desde afuera con ese mundo. Era más del ambiente del rock, no del arte. Sí, por ahí tocaba en algunos lugares pero como invitada, no participaba activamente.

F. G.: En una entrevista, Bléfari habla del vínculo entre la poesía y la música. Rosario, al igual que vos describe que inicialmente se vincula con la poesía y que se considera poeta. Empieza en la poesía, entonces, y en un momento dado se pasa a la música como para llegar de manera más fácil y más urgente a una especie de público/ auditorio. Ella dice que la canción es más urgente, que la poesía tiene otro tiempo. ¿Vos desglosabas/ desglosás la poesía de la música o había/ hay otros límites entre esas cosas?

A.: Sí, puede ser que me empecé a dar cuenta que las canciones tenían algo más mágico. Siento que los poemas son mucho más flexibles pero cuando yo llevaba mis frases a una canción se petrificaban, se volvían intocables porque todos los poemas que escribí siento que los puedo reescribir pero cuando intenté reescribir canciones la gente me decía “No podés cambiar esa letra, ya está”.

F. G.: ¿Intentaste reescribir canciones?

A.: Sí, por ejemplo a "Asalto comando" empecé a cambiarle la letra y empecé a tocarla de otra manera. Me parecía más interesante y me dijeron “no podés, dejala como está”. A mí no me gusta mucho la letra, entendí que ya no me pertenecían las canciones. Mientras que los poemas sí, tienen otro tiempo. Tienen otra recepción. Producen -no sé si tiene que ver con la alegría- menos alegría que una canción.

F. G.: Las canciones tal vez están más vinculadas a lo espectacular. Parece que exacerban la emocionalidad, a diferencia de los poemas. No porque los poemas no puedan transmitir sino porque junto con la melodía adquieren otra fuerza.

A.: Las canciones toman un atajo a la emoción. No generan ningún esfuerzo como el que supone agarrar un libro y ponerse a leer. Puede ser que tengan algo más urgente, más expresivo. Es verdad.

F. G.: ¿Y vos te acordás la primera vez que tocaste en toda esa movida?

A.: Sí, la primera vez toqué en un bar. Creo que era un evento parecido. No me acuerdo si lo organicé yo o no. Fue en un bar de La Plata que toqué y no me escuchó nadie. No me acordaba tampoco la letra. La pasé bastante mal.

F. G.: Es como leer poesía por primera vez. Es tremenda esa sensación, para mí fue como si me clavarán un cuchillo, me acuerdo. Creo que es algo tan privado e interno que exponerlo es difícil.

A.: No me acuerdo de la primera vez que leí poesía. Creo que fue en esos eventos de los que venimos hablando, pero tomábamos tanto que estábamos muy borrachos al momento de leer. Recuerdo haber leído mal con la lengua dormida. Esos eventos eran así, creo que por eso no me acuerdo de haberlo sufrido. Después, en vivo, nunca tuve miedo de exponerme ni de exponer lo que había escrito, sino de equivocarme, de trabarme, de decirlo mal o, en el caso de las canciones, de no me acordarme los acordes.

F. G.: ¿Pero en la música aparece una exigencia superior, ¿no? Algo del orden técnico porque hay que tocar un instrumento, la guitarra en tu caso y cantar de memoria. Involucra más cosas que leer un poema.

A.: Es más difícil. Me llevó mucho tiempo, al principio transpiraba un montón me acuerdo, sufría mucho. Me caían las gotas y la gente creía que estaba llorando de emoción. La pasaba muy mal. Qué lástima, podría haberlo disfrutado mucho. Hubo unos primeros cinco temas que le llevé a Reno, un amigo. Él los grabó en su estudio casero que era muy rudimentario, era el micrófono ese de palito. Lo grabó en un día. Al otro día me los pasó y los subí a My space. Y empezó a circular el primer EP, “buen finde”

F. G.: Justo fue ese momento de internet que posibilitó compartir las cosas de manera más inmediata.

A.: Eso fue increíble y los periodistas estaban muy pendientes de todo ese proceso; de escuchar bandas nuevas por esas nuevas plataformas y creo que empezó a circular mucho. También a raíz de lo que estaba pasando en Laptra, el sello que se había formado en el 2003. Para ese momento ya estaban grabando sus primeros discos bandas como 107 faunos, El mato, entre otras y se estaban consolidando. La etapa más experimental había pasado y apuntaban a una escena más profesional. Gracias a la grabación fue que empezaron a hacer muchos contactos en Buenos Aires. Los periodistas comenzaron a fijarse mucho más en esa música de La Plata. A partir de ahí mi disco tuvo mucha circulación y me acuerdo de una nota en *Inkorruptibles* que hicieron sobre bandas de My Space. Hicieron una mención de mi disco y a partir de ahí, ese año me invitaron a un montón de lugares geniales en Buenos Aires como los bares Ultrabar o Lebar que tenían una proyección o el MALBA. Me invitaron a eventos así de todo tipo, a los que yo iba con una inexperiencia y una torpeza que, siento, hicieron que desaproveche un poco eso. Fueron mil invitaciones buenísimas pero yo no sabía tocar, así que iba y hacía cualquier cosa. Tenía 0 profesionalismo. No sé dónde escuché que no me iban a invitar más, como que era tan desastroso que no me iban a invitar más o algo así. Amigos de conocidos de los que organizaban me lo dijeron. Yo no tenía esa intención tampoco de hacer nada con eso.

F. G.: ¿No crees que esa no intención era lo genuino?

A.: Me sorprendió un poco ese mundo porque había músicos que la venían luchando hace mucho por lograr espacios y un poco se enojaron cuando me fue un poco bien a mí. Me acuerdo. En La Plata eran muy competitivos.

F. G.: A vos te tocó un momento distinto del que les tocó a los Redondos o a Virus.

A.: Era otro momento y era -ahora lo puedo ver a la distancia- el final del rock. El último momento auténtico pero ya era la muerte.

F. G.: Al mismo tiempo no fueron bandas masivas, la que más masividad tuvo fue El mató..., pero 107 faunos nunca fue una banda masiva.

A.: Ya nada fue masivo después de Cromañón.

F. G.: Es que las bandas de LAPTRA siempre tuvieron una intención más arty; con bandas más chiquitas, ciertos sonidos más alternativos, como Suarez; nunca fueron masivas ni tuvieron esa llegada y sí, puede que haya sido como ese último coletazo. No fue popular. Popular es el trap. Es un tipo de sonido y letra que apunta a eso.

A.: No fue popular.

F. G.: ¿Qué vínculo podrías pensar entre tus discos y tus libros de poesía? ¿Los pensás de un modo similar, como formatos diametralmente opuestos o como una especie de condensación similar de objetos: los poemas como objetos y las canciones como objetos y esa condensación medio conceptual que se da en un libro de poesía y que también se puede llegar a dar en algunos discos?

A.: Tiene que ver con eso que te decía, que las canciones y los discos los siento más intocables y los libros son como un material más amorfo, una masa; que están ahí para registrar un momento pero siguen cambiando todo el tiempo. Sigo reescribiendo poemas de hace quince años y siento que no están terminados pero la discografía ya no me pertenece. Siento que está ahí y forma parte de algo más consolidado.

F. G.: ¿Un poema podría ser un borrador y un proceso y la canción más como el cuadro pintado?

A.: A la poesía la veo con una energía densa, medio fantasmal y ahora no puedo ver mis libros sin pensar que deberían cambiar o ser reescritos. En cambio, con los discos me pasa que si escucho esas canciones están bien así; adquieren una forma más real, escucho una canción y digo está bien, no podría hacerla de otra manera. Las canciones se vuelven incuestionables, tienen una autonomía.

F. G.: Lo que me pregunto es si esa autonomía tiene que ver más con su reproducibilidad.

A.: Un poema puede ser representado de otras maneras, tiene más aristas quizás y en vivo generan distintas emociones de mi parte. No entiendo mucho eso.

F. G.: Es muy difícil pensar sobre esas cosas. La relación poesía y música es medio el origen de la poesía también, por eso los vínculos que se fueron dando a lo largo de la historia son variados, algunos que tienen que ver con la espiritualidad, la religiosidad. Pero en este caso, yo aílo la experiencia que tienen ustedes con la poesía. Encuentro una especie de perdurabilidad de una figura que está en todo el siglo XX, el compositor-poeta. Hay un montón de artistas que hicieron eso. Es interesante porque lo que sucede ahí como la voz es que se arman vasos comunicantes. Cada vez que leo un poema tuyo me es imposible pensarlo fuera de la voz con la que cantás. Una voz que atraviesa la poesía y el objeto canción en una misma estética. Una estética afín, consolidada en esos lugares. Y ahí reverberan figuras como Bob Dylan, Patty Smith, algunos casos concretos de Latinoamérica, como Violeta Parra. Son distintos modos, obviamente. Pero percibo una disociación en la que la poesía puede cumplir distintas funciones.

A.: La poesía siempre está, aunque tiene otra forma.

F. G.: ¿Vos sentís que escribir te abrió posibilidades en la música?

A.: Era lo mismo pero encontró otra nueva forma, esa forma. Mi experiencia con la música fue más colectiva que con la poesía. Porque en la poesía siempre estuve más solitario, remando solo y tratando de que alguien lea mis poemas y con la música siento que fue un vehículo más eficaz. Nadie me vino a decir por qué no lees tal poema, nadie se acuerda de un poema. Por ahí le pasa a otros poetas pero a mí nunca me pasó, ni recibir cariño. Con la música la gente te agradece todo el tiempo, es rarísimo. A la

vez es algo que sé que me dio mucho y sé que no puedo seguir haciendo. Escribir siempre puedo. La música tendrá que ver más con la época o el entorno. Esa música nació mucho de ese entorno que nos contagió a varios. Viene de otro lugar.

F. G.: ¿Cuándo te parece que eso se empezó a apagarse?

A.: En el 2012, es un año muy fuerte ese. Marcó muchas cosas. En lo personal, ese año fue donde se acabó toda la frescura de la música. Lo vi en mis bandas favoritas y de amigos. También toda esa música de La Plata que empezó a tener más visibilidad, inmediatamente se pudrió, se marchitó. Ya las bandas componían pensando en los críticos de *Inrokrupibles* o *Rolling Stone*. De hecho esas mismas bandas siguieron haciendo discos por el impulso ese y yo siento que es todo mediocre. A mí no me llega nada de lo que se hizo del 2012 para acá.

F. G.: Para mí sí funcionó.

A.: Nunca me sentí conforme con los nuevos temas que intenté hacer y sobre todo lo sufrí mucho, no era divertido. Quizás la motivación era sacar un disco, mostrárselo a un amigo, publicar en una red, como las de antes. No me motiva nada hacer un tema y subirlo a Spotify, es tan feo. Ni siquiera tiene una estética linda.

F. G.: Si bien cuando vos subías cosas a My space era algo novedoso, hubo otro cambio. La música tiene que ver mucho con los soportes y quizás los soportes ahora sean YouTube y Spotify, y ahí aparecen traperos más indie, por ejemplo.

A.: Admiro mucho la gente que logra disfrutar, que tiene nuestra edad y puede disfrutar de esa música nueva que a mí me aleja.

F. G.: Si tuvieras que pensar tradiciones poéticas o musicales en las cuales te inscribirías, ¿cuáles serían, ¿dónde ubicarías lo que vos hacés?

A.: Lo que uno lee de adolescente se marca a fuego y convive con lo nuevo; así que seguramente yo me siento identificado con la poesía romántica francesa, cosas re clásicas que pude incorporar y adaptar a otras formas. La poesía de los noventa fue muy importante para mí. También el rock nacional como Calamaro, cosas populares, Los enanitos verdes. De Calamaro sobre todo las primeras cosas, las de Los Rodríguez, canciones que sentí que me hablaban más y después todo ese rock nacional, Los piojos, Viejas Locas. Yo era muy fanático de esas bandas. Sabía que estaba mal visto, era como escuchar la cumbia.

F. G.: En relación a la poesía pensaba que la tradición que vos reivindicás es la misma que reivindicaron un montón de músicos, Jim Morrison, Lou Reed. Ellos leían mucho ¿no?

A.: A los clásicos, a todos los poetas malditos los tengo muy incorporados. Después Kafka, la figura de Kafka la siento paralela a mi vida y Gombrowicz que no son poetas pero son un poco líricos.

F. G.: Tienen una atención en el lenguaje en tanto densidad y ritmo.

A.: Me gustaba el humor que tienen ellos; rescato mucho eso, incorporar ese humor medio absurdo a mi obra, un humor reflexivo sobre la miseria humana. Son autores a los que siempre vuelvo.

F. G.: Hay algo como, cierta inocencia en el indie platense. El otro día escuchaba ese tema tuyo: “calla calla cerebro ahora tengo amigos”.

A.: Cierta pureza, sí. Es una canción para niños.

F. G.: A la vez no es para niños. Porque la imagen es la de un parque de diversiones lleno de amigos que después se rompe todo. Romper todo, en un momento, es un imperativo en la vida. Y ese parece un gesto reivindicativo.

A.: Era rebelarse como nenes de mamá con tiempo y locura. A la vez está la denuncia de alguna manera, el no encajar en la sociedad. Si bien lo decíamos de manera muy infantil ese no sentirnos parte de nada, una generación medio idiota, medio vaciada, haber crecido vaciados de ideologías hacía que inconscientemente nos sintiésemos incomprendidos. Las canciones de Los faunos tienen mucha denuncia: todos mis amigos no tienen trabajo, todos mis amigos están mal; denuncia a la libre competencia del mercado laboral. Los mejores en lo suyo pero no tienen trabajo.

F. G.: Una cosa de precarización laboral.

A.: Quizás no éramos muy conscientes, a nuestra generación no le interesaba la política, preferíamos vivir en un mundo de fantasía.

ENTREVISTA A MARIANO BLATT **3 de diciembre del 2021**

Flavia Garione.: En principio, una pregunta muy general. Vos siempre hacés referencia a tu paso por el taller de Andi Nachón como escena inicial de contacto con la poesía, a principios de los 2000. ¿Qué recordás en general de esos años, en términos artísticos, históricos?

Mariano Blatt: Yo terminé la secundaria en diciembre del 2001, con todo lo que ya sabemos que pasó ahí. Yo fui a una escuela privada toda la vida y supuestamente iba a empezar la facultad al otro año. Quería estudiar Letras en la UBA, o algo así. Recuerdo todo mezclado con cuestiones personales que van desde salir del closet para mi familia, decirles a mis papás que soy gay y todo lo que eso generó. Eso se sumaba a otro conflicto porque cuando pasa lo del 2001 mis papás se vuelven un poco locos con la situación y se quieren exiliar, se quieren ir a Estados Unidos. Yo tengo un hermano más grande, tres años más grande; a los dos nos dicen “Bueno el año que viene nos vamos a vivir a Estados Unidos. Vos Mariano vas a estudiar a una Universidad de Estados Unidos”. Mi hermano y yo como que nos plantamos y nos negamos y pasó que se fueron mis papás a Estados Unidos y mi hermano y yo nos quedamos viviendo solos en Buenos Aires. Fue como una ruptura familiar; medio que nunca se terminó de curar esa herida. Entonces yo recuerdo cosas raras porque tempranamente me fui a vivir solo, pero en realidad porque mis papas se fueron y yo quedé medio a la deriva. No sabía qué me gustaba, qué

quería hacer. Ahí pasa, ahí descubro la poesía; con la anécdota que cuento de Andi Nachón, etc. Pero yo, en el 2002 en el 2003, todavía no tenía contacto en el mundo gay. No tenía amigos gay, nadie de mis amigos sabía que yo era gay. El Mariano que existía en esos primeros años es como una nada, alguien que un año después cuando tiene su primer novio y entra en el mundo gay, desaparece. Entonces, yo dividiría en dos esa década, la primera parte, lo que recuerdo de ahí, lo que recuerdo de consumos artísticos, no son reales en un punto.

Para mí, igual, todo el despertar artístico tiene que ver con la red social Fotolog; a través de esa red conozco a un montón de gente que son poetas, son artistas, son editores, son escritores y son músicos. Entonces, ahí puedo nombrar. Lo que aparece es el lugar Belleza y Felicidad. Toda la gente que conozco en ByF, artistas como Diego de Aduriz, Dani Umpi; fiestas, unas que se llamaban Divas y divos, un mundillo de pop marica: conozco a Esteban García, Leo Estol. Bueno sí, esas son las cosas que recuerdo y que me marcaron, digamos. Antes de eso, en lo anterior, lo que rescato y me acuerdo que me gustaba son cosas como Intoxicados, Viejas locas, el Pity Alvarez, todo ese mundo. Después además, cuando descubro Fotolog, irrumpe en mí la música electrónica, las drogas, el éxtasis y todo eso. Un mundo nuevo que se vuelve bastante predominante en lo que hago.

F.G.: Todo lo que mencionás se activa como experiencia para un montón de gente, abre un camino medio parecido para todos.

M. B.: Sí totalmente, justo coincide en mi caso con una cuestión biográfica. Tengo 20 años empiezo a salir. Para mí la irrupción de Fotolog es clave. Muchos artistas y poetas nos conocimos por ahí y se armó algo. Hay una comunidad en Buenos Aires, un grupo de gente que hacemos cosas parecidas. Otro lugar que estaba muy de moda en ese momento, se llamaba Boquitas pintadas. Era un hotel medio boutique en San Telmo y había abajo un bar, un lugar en el que se hacían fiestas. Era un hotel muy chiquito en el que paraban artistas. Yo iba todos los fines de semana a Boquitas pintadas porque había cosas.

F.G.: No sabía de ese lugar.

M. B.: Hace bastante que no existe. Quedaba en la calle Estados Unidos, a una o dos cuadras de Cemento. Yo no conocí, no curti Cemento. No sé bien de quién era Boquitas pintadas. Entre los dueños había una alemana que estaba viviendo en Buenos Aires, una artista. Después mudó ese hotel a un lugar más cerca. Estaban vinculados ahí Gastón Périco y Cecilia Szalkowicz, dos artistas de esa época, hacían cositas. Tenían un grupo que se llamaba Suscripción. También Eudel, un chico cubano que ahora vive en Sudáfrica. Estaba muy de moda ese lugar.

F.G.: Leo en tu poesía -en general, pero sobre todo en los primeros libros- una aparición, constante, del sonido y la música como experiencia urbana, ruidos, canciones, géneros musicales, la música electrónica como experiencia que trasciende la música. Siempre me pregunté si había un proyecto consciente de escribir sobre esos sonidos, incluir esa dimensión en la poesía, asociado tal vez a que fuimos una generación que escuchó muchísima música, a partir de todos los dispositivos que se democratizaron, y que hicieron que el sonido lo penetrara todo. Reformulo la pregunta, entonces ¿Esta experiencia con el sonido en tu poesía, era un manejo consciente o era “lo que pasaba”?

M.B.: En un 85 % pasaba y capaz, en un 15% de las veces lo habré pensado más conscientemente. Yo estaba muy atravesado en ese momento por escuchar música y por descubrir el género, la música electrónica, la droga, todo eso era parte de mi vida, muy importante. Lo que hacía con mis amigos, salir, encontrarnos, pensando en eso, esperando el fin de semana, durante la semana recordando lo del fin de semana y entonces yo creo que por eso hay tanta presencia de eso en mi poesía, creo que lo típico del joven de querer mostrar qué banda escuchan. Te pones la remera de tu banda.

F.G.: ¿Algo identitario?

M.B.: Algo identitario hay sin dudas, porque también coincide que era joven, me gustaba la música electrónica. No había, no me podía poner una remera de los redonditos, no había remeras de dj, hacíamos esos chistes con mis amigos. Esto es lo que escucho y lo pongo ahí; también me gusta mucho decir: yo soy esta tribu. Por otra parte había un análisis de la música electrónica, de lo que se puede hacer, como los loops. Alguna vez traté conscientemente de escribir poemas que tengan la misma experiencia que cuando yo voy a bailar. Pero lo cierto es que yo soy poco consciente de mi escritura, la planifico muy poco, cuando intenté hacer cosas así, no prosperaron; entonces, es algo que me atravesaba y ya está. Por eso aparecía en la poesía.

F.G.: Hace poco dimos una materia sobre poesía de los 90 y además de releer muchos libros pensaba en las maneras de leer. Porque cuando uno escucha leer a Gambarotta o a Rubio, pareciera que funciona una tradición más textual. Y es un tipo de lectura que ya no escucho en la gente más joven. Cuando leo esa poesía de los 90 y leo tus primeros libros percibo un quiebre, tanto en los poemas mismos como en las puestas en voz. Hay, de hecho, una experiencia menos dark, más joven y feliz. Y me parece interesante porque no son tantos años de distancia, libros de fines de los 90 o principios de los 2000, generaciones que vienen más de la tradición del texto y una poesía que está atravesada más por el sonido.

M.B.: Es lo que me salió, no sé, no tengo idea. Yo de hecho leía esa poesía de la que hablás cuando empecé a escribir. Yo, de hecho, quería tener el reconocimiento que tenía Daniel Durand. Venía de ahí pero sí hay un momento en el que yo noto que estoy dejando de copiar, que estoy encontrando algo más propio mío. Me di cuenta de que tenía una voz y una puesta en escena propias, pero era algo que me salía naturalmente. Damián Ríos siempre me dice, lo que tiene que tener un poeta es oído. Bueno, muchos poetas dicen eso. La primera vez que lo escuché fue de Damián diciéndomelo: “Vos tenés buen oído y tenés todo”. Tener buen oído y escuchar.

F.G.: El otro día entrevistamos a Desiderio que es músico también. Contó que a principios de los noventa estaba haciendo un taller con Leónicas Lamborghini y un día llegó tarde al taller, y estaban todos dándole con un caño a un poema de él; que lo habían escrito en un pizarrón y Leónidas decía, bueno esta persona no sabe nada de métrica ni de rima, pero cuando leemos este poema se nota que es un músico porque el ritmo del poema está muy bien trabajado. También, en ese caso, se le daba relevancia a algo del oído.

M.B.: También me lo dijo muchas veces Alejandro Crotto que trabaja la métrica y sabe mucho de métrica. Yo no sé nada de métrica. Sé 0. Ni sé lo que es un endecasílabo, ni lo que es contar. Él me señaló que algunas partes están en métrica naturalmente. Y eso me gustó, me confirmó eso de que para mí yo tengo oído.

F.G.: Vos tenés un modo de leer que se reconoce rápidamente, muy característico. Lo escuchás en otros poetas y decís “Esto es Mariano Blatt”. Siempre pensé a qué me remitía este modo de leer, nunca lo pude identificar con nada, con ningún grupo identitario. Pero al mismo tiempo hay algo que remite a una cosa futbolera, barrial, pero no termina de ser exactamente eso ¿Ese modo de leer vos lo pensaste alguna vez o te diste cuenta que lo que escribías iba para ese lado y lo leías de esa manera y quedó?

M.B.: Tiene que ver también con lo que decíamos al principio del oído, porque ese ritmo ya está cuando escribo el poema. Escribir un poema para mí es al mismo tiempo estar escuchándolo y es muy natural para mí. El ritmo de la lectura no sé cómo lo conseguí, así como tampoco sé cómo conseguí escribir poemas: vienen juntos, para mí es algo orgánico.

Aunque después cuando releo o si me pongo a leer bien y corrijo los poemas, me doy cuenta del ritmo con el que los leo no corresponde con la disposición gráfica de los versos. De hecho, a veces me pongo a corregir poemas para que los versos coincidan con el ritmo, pero no me gusta porque algunos versos quedan más largos de lo que me gustaría. Lo que quiero decir es que mis poemas escritos quizás no sirven para reponer cómo hay que leerlos.

F.G.: ¿Y vos cuándo leías volvías al texto escrito para corregir algo?

M.B.: Ahora cada vez lo hago más, al principio no. Es algo que me preocupa, no en el sentido negativo; algo que pienso más concientemente. Por ejemplo, ahora si me invitan a leer en público, no puedo ir a leer los poemas del 2011, más allá del tema del poema, porque ese ritmo de lectura tampoco me identifica. No podría leer como leía en ese momento. Estoy teniendo una transición. Ahora que quizás ya soy más grande y tengo otra experiencia de lectura. En ese momento era más visceral, escribía y leía sin pensar nada; ahora sí porque también escribo menos y entonces como siempre me pregunto sobre cómo voy a seguir escribiendo, cómo serán mis próximos poemas, no puedo escribir siempre igual. Al mismo tiempo está la pregunta, cómo va a ser mi voz, cómo van a ser mis lecturas cuando sea más grande, en qué van a derivar. Ahora viste que saqué un librito con neutrinos.

F.G.: Sí, *Un lago que sube*; lo compré ahora en el festival. Lo empecé a leer, ¿hay algo distinto en ese libro, ¿no?

M.B.: Hasta ese librito o hasta hace unos años todavía cargaba con ser Mariano Blatt del 2011 ¿viste? No podía salir de ahí, encontrar otro ritmo que tenga más que ver con mi vida de ahora, mi lengua de ahora. Estoy leyendo los poemas del libro en público y hay otro ritmo que me gusta porque siento que es mío y al mismo tiempo no es el mismo del 2011.

F.G.: Me encantó el poema de los abuelos y sentí que había otra voz o algo así.

M.B.: qué bueno; me alegra porque yo también sentí eso. Son poemas que escribí este año y el año pasado y que fue la primera vez después de Mariano Blatt 2011-2000, que yo volví a sentir, estoy escribiendo algo nuevo y tiene que ver conmigo. Yo me acuerdo cuando saqué el libro *Increíble* [2006] hace un montón, que una vez me encontré a Carlos Godoy que me invitó a su casa a tomar mate y a charlar y me dijo: Bueno ahora es el peor momento, después de publicar tu primer libro, lo peor es publicar el segundo. Yo en ese momento pensé ¡Qué exagerado, seguro no es tan así y después publiqué otros libros, pero yo siento, sé que este libro de neutrinos es mi segundo libro publicado después de *Increíble*! Porque todo lo demás que yo hice no fueron libros, fueron poemas sueltos y las ediciones que hice nunca fueron un libro de poesía como yo sentí que había sido *Increíble*. Todo lo demás fue juntar poemas, era como una antología de poemas míos. Me acordé lo que había dicho Godoy y al final pensé que tenía razón.

Experiencias escénicas

F.G.: ¿Y te acordás de los videos "Papelitos de locura" y "No existís"; videopoemas que tienen un trabajo de posproducción y parecen como unos videoclips de poesía? ¿Quiénes los hicieron y cómo fue esa secuencia?

M.B.: El primero que fue "Papelitos de locura", lo hice con un chico que se llama Tomás Maglione un videasta, artista visual que yo conocí porque en esa época nosotros con Alfredo Jaramillo, con Jara dimos un taller de poesía juntos y se anotaron chicos que venían del arte. Una chica que se llama Mercedes Azpilicueta, Adela Pantin. Dimos un taller y ahí lo conocimos a Tomi Maglione. No me acuerdo por qué quise hacer ese primer videopoema, si porque él me lo propuso o yo tuve la idea. Después de ese hice "No existís" con Enrique Avellanda, que es un cineasta, un amigo. Hice el de "Ahora" con Isaac Díaz, que es un artista chileno. Creo que estaba esa idea mía, de soy poeta, a todo el mundo le gusta escucharme, la gente me ve. Esa idea de aprovechar youtube, diciéndolo vanalmente. A ver si me hago famoso, a ver si me viralizo. Como que está esa posibilidad. Si te fijás "Papelitos de locura" tiene un montón de views.

F.G.: Como una canción o un tema que tiene un montón de escuchas.

M.B.: Bueno, acá en España hay gente que en la calle me paró para decirme que me conoce por ese video. Un poco se consiguió ese efecto. Ese fue el primero y no sé, me pareció que estaba buena la idea. Como todo el mundo dice que escucharme leer está bueno, que es particular cómo leo, lo hice. De hecho, en un momento cuando reeditamos *Mi juventud unida* en la edición de Blatt y Ríos, iba a sacar un disco por Spotify. Iba a grabarme leyendo varios poemas y lo iba a editar con un amigo, capo. Iba a hacer un track y lo íbamos a publicar como disco. Está grabado, después nunca lo subimos. Siempre con esa idea de difusión.

Todavía lo puedo hacer. Seguro en algún momento lo haga. También está la idea de que la gente lo pueda compartir en historias de Instagram. Una historia con una canción, era esa idea.

F.G.: Escuchar el poema para mí es indispensable en la poesía. Nosotros tenemos la suerte de vivir en un momento histórico que podemos escuchar la voz de los poemas que nos gustan inmediatamente, no hay casi mediación. Antes la gente no escuchaba casi las voces de los poetas. Hay grabaciones de Oliverio Girondo y otros poetas, pero en realidad eran pocos los que accedían a ese mundo. Tenía más peso cómo te imaginabas esa voz, pero nosotros escuchamos a todos los poetas vivos que leímos, o a casi todos.

M.B.: Es una ventaja que no está del todo explotada; por alguna razón hoy no se graban tanto ¿viste? También porque requiere un trabajo, no es tan sencillo. Sí dale, grabo los poemas y ya está y lo subo a Spotify y listo y bueno hay que trabajarlo un poquito, hay que editarlo.

F.G.: Tiene su complejidad, sí.

M.B.: Tiene que estar bien hecho, implica una barrera tecnológica, técnica que se sobrepasa con dinero o con amigos que te hacen la onda; todo eso es tiempo y al final, te terminás dedicando a otra cosa. Siempre hay un potencial ahí, *yo debería reflotar mi disco*, estaría bueno.

F.G.: Mariano, en relación a lo que hiciste con Cándido para Procesadorxs de textos ¿Cómo fue la diferencia de leer solo a leer con un Dj? ¿él leyó tus poemas antes? ¿cómo se armó esa dupla?

M.B.: A ver, te voy a ser totalmente sincero, a mí no me gustó. Incluso no vi el resultado. El ciclo lo cura Vicky Cóccaro y cuando me invitó era para hacer algo con Dj Pareja, de los que yo soy re fan. Siempre pensé que estaba bueno hacer algo con ellos, aunque me sonaba raro. Después los Pareja no pudieron o no quisieron y Vicky me dijo te propongo con este chico que se llama Cándido, al que yo no conocía. Le dije sí, todo bien, lo hago. Creo que Vicky le pasó poemas míos. No hubo un trabajo previo y nos juntamos dos veces. Una vez para ensayar un poquito, para probarlo y otra vez para hacerlo realmente. Como que yo siento que esas cosas no son fáciles de hacer: un poeta y un músico electrónico. No es que va a funcionar porque leés y le ponés abajo una base y ya está. Creo que solamente funciona cuando hay un interés y la cosa nace junta o se trabaja para hacer una obra en conjunto. Acá no hubo un trabajo, la grabación fue en pandemia, en el peor momento de la pandemia y no sé nos juntamos ahí. Igual creo que quedó bien, yo ni lo vi. Era como leer y él tocar arriba, fue muy improvisado de parte de los dos.

F.G.: También está María Salgado, una poeta que va a venir a Argentina en diciembre y trabaja con un Dj que se llama Cabeza de Vaca. Ellos trabajan juntos hace mucho tiempo y me parece muy interesante ese proyecto.

M.B.: Sí, hacen piezas específicas juntos. Yo ese dúo no lo hice con nadie. Siento que en algún momento podría hacerlo con alguien y hacer algo así, pero hasta ahora no sucedió.

F.G.: ¿Y con Julieta Venegas fue casual?

M.B.: La gente del FILBA nos juntó, sí. Con Julieta lo armamos un poco más. Nos encontramos varias veces, fuimos armando el guion del espectáculo. Los dos coincidimos en que cada cosa tenía que ser por separado, no había mucha posibilidad de intervención, solo pequeños acompañamientos de ella. Pero sí nos juntaron, Julieta es muy lectora. En algún momento me leyó, le gustó mucho lo mío.

F.G.: En el espectáculo hay canciones de rock nacional, temas de ella, y también, en algún momento, ella dice poemas tuyos.

M.B.: Hay un par de cruces, sí. Pero me gustaba como estaba armado, porque hubo un trabajo y me sentí cómodo con el guion.

Está bueno ese espectáculo porque está bien balanceado. Mucha gente que va a verlo quiere escuchar a Julieta Venegas cantar canciones suyas; también hay intervenciones mías y hay un cruce: ella en algún momento lee un poema mío y dice algo; yo intervengo en una canción de ella, una que tiene como un rap. Es su canción más conocida, yo la intervengo como un poema que es como medio un rap si se quiere. Lo hicimos varias veces, ahora hace bastante que no lo hacemos y estuvo bueno, es un momento hicimos como una pequeña gira y estuvo re lindo.

F.G.: ¿Y en la convocatoria de Procesadorxs de textos que te juntó con Cándido, el trabajo que abre con el verso “Hay un esplendor tremendo en la desolación total”, ¿hiciste como un mix de poemas tuyos?

M.B.: Ese primero que leo se llama “James Baldwin”, que es un escritor norteamericano negro, gay; yo estaba leyendo una novela de él en ese momento y ese poema es la traducción de un párrafo de la novela que versifiqué. No está publicado en ningún lado, es un poema inédito, traducción libre y versificación. Es que yo también hago, me gusta hacer covers de poemas también, o leer letras de canciones, tengo cosas así en algunas lecturas.

F.G.: Sí, porque me dio la sensación de que habías cortado y pegado cosas de otros lados, que habías hecho algo como un sampling. Ahora, por la tesis, estoy leyendo teoría sobre el sonido, sampling, loop, más que sobre poesía a partir de esta idea de que la poesía contemporánea está más asociada a esos procedimientos que tampoco son nuevos porque vienen de la vanguardia, y tienen una apropiación más consciente en los 70. Creo que cuando escribimos poesía están presentes los recursos retóricos de la literatura pero también –y sobre todo- estos procedimientos.

M.B.: Sí, totalmente y ahí en la lectura de Cándido, ahora que decís esto, probablemente yo haya hecho eso del sampling, porque además el desafío que tenía en esa lectura es que no hay pausa. Cuando yo leo un poema, en otras instancias, puedo decir "este poema se llama...", pero no funcionaba en la pieza de Cándido. Tenía que ser más sin introducciones, sin comentarios que es lo que yo suelo hacer. Ahí tenía que más como un río: me meto, empiezo y las pausas son silencios cuando vuelvo a entrar con un poema nuevo y no aclaré que es un poema nuevo.

F.G.: ¿“Saliva y ritmo” en qué año fue? ¿Cómo fue esa experiencia?

M.B.: La verdad es que hice un montón de cosas en colaboración. Saliva y ritmo fue en el 2015. Yo llegué ahí por Villa diamante que es un Dj, y por Diego Bulacio al que conocía de la época de Fotolog y que trabajaba también con ellos: el Combinado Argentino de Danza se llama ese grupo de baile, no sé si sigue existiendo. Lo dirigía o lo dirige Andrea Servera. Villa diamante era el Dj de ese combinado. Creo que también surge por el FILBA. Para un cierre de festival o para una inauguración de festival convocan al Combinado Argentino de Danza a hacer algo. Creo que también es idea original del FILBA juntar al combinado de danza conmigo.

Fue como armar también con Andrea, Diego y con los chicos y chicas que bailan un guion que mezcla poemas míos que leí ahí en el escenario y ellos bailaban con música; es como todo un show así orgánico y estuvo bueno, lo hicimos. Yo no me sentía del todo cómodo porque tenía que estar en el escenario. Hay uno que me gusta mucho de ahí, una parte de ese show que es “Papelitos de locura” y hay un chico que baila al lado mío mientras yo leo. Eso para mí es muy bueno. Viste que en una parte dice "Otoño casa chalet, invierno casa chalet" y el pibe tira ahí como unos pasos. Para mí eso es lo mejor de esa cosa, del espectáculo sí. Y siempre lo quise repetir. Ahora hay un ciclo que se llama “Mover la lengua” que creo que hace eso que son poetas leyendo y bailarines bailando al son de lectura nada más. Es difícil de conseguir. No sé cuánto tiempo se puede sostener eso de manera interesante pero este fragmentito de “Papelitos de locura” para mí está buenísimo y sí fue divertido.

F.G.: Vos estuviste en los festivales de Rosario, Bahía Blanca, Mar del Plata, el de Literatura de Tucumán. ¿Qué te parece esa experiencia, la del festival?

M.B.: A mí me encantan los festivales, me re divierten. Desde lo anecdótico de viajar y del viaje por un lado, que se concentren en un tiempo tan corto y en un lugar tantos poetas. Quizás siendo de Buenos Aires o estando en Buenos Aires eso mismo se puede dar cualquier fin de semana. Pero el festival tiene eso de la concentración; tres días viendo lecturas. A mí me encanta, me parece re interesante. Como un viaje de estudio de poetas, estamos todos acá. Como una concentración de poetas y todo lo que sea alrededor. Además, se transforman en algo emblemático; por ejemplo al recordar, en el festival de poesía de rosario del 2018 conocí a tal porque vi tal lectura. Esa cosa de juntar recuerdos, de vivir; también lo festivo, la celebración. El hecho de ponerle festival es eso, sobre todo los de poesía que son muy autogestivos y tienen muchas ediciones. Hay algo, supongo, que de Woodstock en adelante atrae de los festivales. Es eso. Juntarse, gente que viaja. Incluso hay gente que viaja no a leer, sino porque está el festival.

F.G.: Te hago una última pregunta sobre la relación entre la poesía y los libros. Yo la otra vez leía un texto de Tamara Kamenszain, uno de los últimos que escribió que salió por Ampersand. Ahí habla de vos y piensa en la partitura como posible figura para leer esos textos en el libro, como si vos usaras esos textos como una partitura y como si el libro ocupara una función diferente. Pienso esto porque vos además tenés una editorial y el tema de los soportes te preocupa, no es un tema más para vos.

M.B.: Yo soy lector de libros, soy editor, corrijo libros. Me gustan mucho los libros de todas las épocas; leo un montón de cosas, de libros usados, cosas que no se reeditaron. El libro me parece un súper valioso por cómo perdura y por el tipo de objeto que es. Me parece que la poesía dentro de los géneros literarios tiene esa ventaja, puede circular más fácilmente sin necesidad de estar en formato libro, es más fácil circular por redes, es más fácil leer un poema en el celular que leer una novela en el celular. Eso es una ventaja que tiene pero está bueno porque los libros encuentran sus lectores muchos años después, incluso muchos siglos después. Eso es una locura.

F.G.: ¿Algo se materializa ahí, ¿no?

M.B.: Después está toda la tradición de los poetas, la autoedición, las plaquetas, el fanzine. Pero, en relación a lo que decías antes, creo que en mis libros, *Increíble* y *Un lago que sube* aparece esa idea de unidad que puede estar editada en libro o puede estar inédita. Un libro es una unidad temática o lo que sea, que tiene que ver con el mercado del libro. A mí me gusta el libro de poesía porque junta dos cosas que ocupan mi vida, que son la poesía y el hecho de hacer libros. Como la síntesis de lo que hago.

F.G.: Porque hay poetas que eluden esa instancia. Tálata Rodríguez me decía que ella no trabaja con los libros, como que su práctica está por fuera de los libros. Y Luciana Caamaño también, tiene algunos fanzines, algún libro pero no les da un lugar central. Por otra parte, hay poetas que sí, que están re arraigados al libro en algún punto.

M.B.: Tálata es un caso que está medio cerca del slam ¿viste? Se acerca un poquito pero no es slam. Es verdad que en sus poemas, hay toda una fuerza de ella en vivo. Pasados al libro sería más como el guion de una obra de teatro.

En cambio, más allá de que mis poemas tienen un fuerte componente oral cuando los leo, también son escritos. Mis poemas son textos, me gusta verlos editados, lo que hago es escribir poemas para publicar un libro básicamente. Pero para mí, si hacemos un juego de opciones que se anulan y me decís ¿si no podés hacer las dos cosas, preferís publicar un libro o leer en vivo? Yo prefiero publicar libros y nunca más leer en vivo. Igual sufriría un montón, pero prefiero el libro para mí.

F.G.: Es interesante pensar en eso, en las diferencias entre las prácticas y dónde se apoyan; en qué soportes y por qué.

M.B.: Sos poeta o sos performer. Se abren dos caminos, que uno es el camino del arte contemporáneo, entonces vas a circular por todo el circuito de los performers y si sos poeta, bueno, vas por el lado de la edición de libros y lecturas de poesía. Creo que María Salgado, Tálata van por ahí. Son performers o son poetas. Son poetas obviamente, pero siempre están en lugares de arte contemporáneo, en ciclos de performers.

El otro día, acá en Madrid, leí en una galería de arte, en una muestra y fue medio perfo en un punto. También lo que lo transforma en perfo es que yo fui el único lector, como un solo show. Eso te

transforma más en un performer; no es que somos cuatro poetas y vamos a leer. A veces me tienta ese camino, pero te voy a decir la verdad, porque siento que ahí hay plata.

Mercedes Azpilicueta trabaja mucho con eso también. Es argentina, vive ahora en Holanda y tiene muchas piezas en las que protagoniza la voz. Y es eso sí, me siento atraído por ahí por eso de la plata, que me den una beca y hago una lectura medio loca y ya. Pero también soy fiel a mis raíces. Me gusta todo. Me gusta eso de desarrollar la posibilidad de hacer lecturas solo. Una lectura mía de 40 minutos en un escenario y que se sostenga; eso me interesa y me parece un desafío hacia el que me gustaría ir un poco. También me gustaría leer entre cinco y en un bar y nunca voy a dejar de hacer eso. Con Jaramillo siempre pensábamos en hacer un festival de poesía que se iba a llamar PFA son las mismas siglas de la policía federal argentina. Poesía festival argentina y lo que queríamos es que el festival sea eso. Que fueran lecturas. Nos imaginábamos un festival en el que los poetas estuvieran solos en el escenario, no mesas de lectura. Que fuera como: lee Flavia, lee Mariano, lee Desiderio. Y son lecturas de 35 minutos de Juan Desiderio parado, con una luz, en un cine, un lugar al que vaya mucha gente. No sé, es difícil eso pero me parece algo que estaría bueno de hacer. Lecturas largas de un solo poeta.

F.G.: No se suele hacer; de hecho creo que los poetas leen entre 15/ 20 minutos como máximo y nada más. En general en los festivales se presentan lecturas cortas. Pero sí, por ahí habría que desarticular o explorar un poco más ese camino de la lectura, sin que se transforme en algo espectacular, sino como una experiencia de escucha.

M.B.: A la mayoría de los poetas nos cuesta más lo escénico, por la timidez y todo eso. Bueno ahí también está la diferencia entre poetas y performers ¿no? Son esas cosas; está el típico cliché de leer en voz baja, mirando para abajo. Todos pasamos por ahí obviamente, pero después te sentís más confiado en el escenario.

Hay una cosa también desde la experiencia de lectura, que no la tiene nadie. Ni los performers, ni los músicos, ni los actores y que habla bien de los poetas. Que los poetas no tenemos camarín. Cuando un músico va a salir a tocar, está concentrando antes, está en el camarín tomando una birra. Los actores no están metidos entre la gente. Los poetas estamos ahí y no concentramos. Cómo hago para salir de ese personaje y de repente lo haces. Pedile a un músico que haga eso, que se esté tomando una birra ahí, pedile a Madonna que lo haga.

ENTREVISTA A PAULA PEYSERÉY FEDERICO LEGUIZAMÓN²⁴⁰ 7 de junio del 2021

F.G.: Quisiera empezar esta charla con un efecto que a mí me produce leerlos: en un punto es difícil separar la escritura de poesía, el poema escrito de los blogs que ustedes tuvieron, de los registros audiovisuales y sonoros que hay en YouTube. La idea es que quizás la escritura de poesía no se puede diferenciar de esos dispositivos, que los libros son parte de una trama más grande. Estamos atravesados por esas tecnologías. ¿Qué piensan en relación a esta cuestión? ¿Cómo piensan que los atraviesan esas tecnologías?

Federico Leguizamón: hay como una intangibilidad en lo virtual y el hecho, de la escritura que yo empecé a pensar para poder leer en voz alta iba por ese mismo andarivel, de dejar la palabra escrita en un libro en el formato clásico. Esa oralidad, en cambio, tiene relación con lo virtual. Y el blog lo usé un tiempo, escribía y borraba, ese era el uso.

²⁴⁰ Para este momento de la escritura de la tesis, la poeta Paula Peyseré (Buenos Aires, 1981) aún formaba parte del corpus en construcción; por eso fue entrevistada junto a Leguizamón, como una forma de poner en diálogo dos poéticas que, en ese entonces, se pensaban dentro de un mismo capítulo. Sin embargo, sus textos y puestas en voz quedaron finalmente reservados para trabajos futuros, ya que no lograban ajustarse a la hipótesis del capítulo dos.

Paula Peyseré: Yo me acuerdo cuando empecé a usar los blogs, me estimulaba mucho saber que había gente que lo leía. Supongo que lo empecé a dejar de usar cuando sentí que había menos lectoras, menos lectores. Igual, ahora que lo pienso yo empecé a usarlo con un uso más deforme. Lo usaba para colgar música. En mi caso, la oralidad me importó mucho. Quizás el espacio donde más me formé de adolescente, fue el taller de Margarita Roncarolo. Le dábamos mucha importancia a la lectura en voz alta y hacíamos bastante lo que llamábamos muestras. En el año 98 o 99. Como cuando empecé a producir, leer con otras personas y hacer fanzines. Lo pensábamos mucho por fuera del objeto papel. Con la oralidad, la puesta del cuerpo en la poesía. Algo que quizás ya no hago, si bien me importa la lectura en voz alta. En muchos lugares de Buenos Aires hubo mucho slam poético, yo no me enganché.

Federico Leguizamón: El slam tampoco me interesó. Cuando empezaba a escribir tenía siempre pensado el hecho de la oralidad pero tardé quince años hasta que pude sentirme cómodo con lo que estaba haciendo, con la escritura y la oralidad. Tiene que ver con un contexto mío, con mi circulación en Jujuy. Siempre estuve muy involucrado con la gente de la música o las artes más expresivas. Entonces fui armando estos poemas orales para poder compartirlos en reuniones.

F.G.: Traigo una frase de Hegel que dice “La música es punto de paso entre las disciplinas artísticas” para preguntarles qué papel tiene para ustedes la música en la escritura. En tu caso, Federico, pienso en *The sounds of la galaxia* o el libro de Neutrinos, *Cantos del desierto y la montaña*, que recopila textos que yo escuché en tus lecturas. Además de la música ¿qué otros sonidos entran ahí? ¿Hacés un mashup de ritmos cuando lees, entran otros sonidos (algo así como un paisaje sonoro en la poesía) al momento de escribir?

F.L.: Primero era una especie de noise. Los primeros poemas que escribía pensaban la oralidad, más bien cerca del ruidismo. No le daba la tecla de la música. Lo leía rápido como haciendo un ruido, sonidos. Por eso viene después la idea del sonido de la galaxia, los párrafos. Y luego fui llegando a algo más musical según la convención de ritmo y armonía. El primer libro que yo escribí que se llama *Nada*, vendría a ser ese Noise. Después los sonidos vendrían a ser una especie de ambient. Los cantos vendrían a ser por fin lo atravesado por la música, por el canto.

P.P.: Desde una cosa más abstracta a una más tradicional.

F.L.: Más tradicional, buscando la canción popular. No sé cómo funcionaría eso. Cómo imagino la canción. Ponele un reggaeton, la cumbia. En los cantos está todo en proceso y ahora estoy en un momento, dándole títulos y tratando de que sea una canción al estilo objetivista. Pero que no tenga música, que sea poesía. Ahora me gustaría llegar algo así.

F.G.: Es como un proyecto rearmado, pensado y llevado adelante con intención, y eso lo vuelve interesante. Uno tendería a imaginar el camino inverso: un recorrido que va de lo más tradicional hacia lo más experimental, tal vez culminando en el arte sonoro. Pero en este caso, el proceso desemboca en la canción.

FL.: Será el tiempo el que indique qué línea resulta más productiva. Hay una frase de *La canción de Buenos Aires* de Leónidas Lamborghini que me gusta especialmente: “*todo lo idiota puede ser transmitido por la música*”. Algo así como repetir “te extraño, te extraño”, pero en el marco de la concepción de literatura que sostengo.

P.P.: Está re bueno. Yo estudié música y toqué mucho tiempo. Ahora hace como dos años medio me retiré. Le dedicaba mucho tiempo y hacía letras. También estaba en la Orquesta de Música Popular Latinoamericana y escribía letras. Esas letras de canciones de cumbia, ritmos andinos, eran

absolutamente distintas a lo que yo escribo, a lo que considero poemas. Como si el espacio de la canción tuviera -nunca lo hubiera pensado como una estupidez o idiotez- pero sí como otra forma de decir.

F.G.: ¿Sería un espacio estandarizado el de la cultura popular?

P.P.: Más bien como un espacio acompañado con la música. Si vos decís te quiero en un papel es algo más obvio que si lo decís con un tipo de ritmo. No está saliendo solamente de la palabra, está saliendo con la palabra otras cosas que la enriquecen. Eso que parece simple en la escritura, en las palabras, cuando va dentro de la música es otra cosa, no es lo mismo. No es que sea mejor o peor. El mensaje no es el mismo. Y después yo pienso esto que decías Federico. Al principio el caballo era el sonido y después otra búsqueda, narrar.

F.G.: Me interesa pensar qué posibilidades abre la incorporación de la música popular ¿qué investigaciones hacen en relación a eso?

F.L.: Las canciones populares de la zona NOA, andina, folklore. Las letras de folklore a mí me caen mal. La estructura social está dada por esas letras y la gente las canta y se siguen reproduciendo. La canción popular es así. Los traperos tienen sus letras simples. Una propuesta y burlarse de ese amor vacío y naif. Ahí sería la idea de los géneros populares. Ahora se legitimó el reggaeton y la cumbia. Cosas en las que yo veía valor. Por suerte milité el valor en la cumbia y el reggaeton y funcionó. El mundo se mueve en base a esos ritmos.

F.G.: Vuelvo un poco a esta relación entre oralidad y escritura. Pienso en Batato Barea que proponía que la poesía salga de los libros.

F.L.: Se puede ir hasta la idea de papel perdido, o a las culturas originarias donde la oralidad funcionaba. En este territorio no está escrito nada.

P.P.: Claro, la poesía acercándose al sonido como algo más primitivo, como anterior a la cultura del libro. Cualquier cultura tiene formas previas al libro que tienen que ver con el ritmo y la historia. Por otra parte, hay poemas pensados para leer en voz alta. Yo cuando leo en voz alta no leo cualquier poema. Hay cosas que son en voz alta y cosas que no.

F.L.: Yo casi todo lo que escribo lo pienso para leer en voz alta, aunque no pegue ni con chicle. Después la gente te dice "eh por qué lees tan rápido, por qué no lees más despacio". Es que yo lo pensaba para leer en voz alta. Cuando escucho a Ana Inés López, pienso en el noise. Te va tirando muchas ideas y después quedás así en estado de shock.

F.G.: El libro participó de una cultura avasallante y, por otra parte, la aparición de internet supuso, automáticamente, un proceso de desaparición de las revistas, los libros. Ya nadie compra diarios, una revista, ese tipo de material gráfico. No sé cuánta gente leerá los diarios de papel, pero disminuyó un montón. Tal vez esta vuelta a la oralidad sea un modo de contrarrestar un poco esta cosa gigante y espectral del libro. ¿Podrían pensar un poema como una partitura?

F.L.: Yo creo que sí porque hay muchos ejemplos. Los dadaístas y su tipografía, mayúsculas, espacios. Un parámetro, una propuesta de cómo se lee un poema está dado en la decisión de la escritura, en cómo lo hiciste.

P.P.: El poema que presentamos con Paula Trama tuvo una escritura, una versión. No lo pensé como partitura pero sí como una especie de subtexto con indicaciones de lectura, con mayúsculas, indicadores de velocidad, intensidad o de que algo debe ser hecho en corcheas como duplicar la velocidad. Se puede pensar. En tu cabeza cuando escribís hay poemas que los lees siempre parecido y eso es porque vos tenés tu partitura interna aunque no esté explícita. A mí me pasa en general.

F.G.: Mariano Blatt, en una entrevista, dice que lee con una especie de partitura mental: que a veces respeta los cortes de verso y otras no; o lee una parte más rápido que otra.

P.P.: Donde ponés el corte va la pausa.

F.L.: Hablamos de un momento histórico en el que se hicieron reuniones, encuentros, festivales, el fogón, compartir el poema oral. ¡Oh casualidad! Estamos nosotros, el que lo escribió para hacerlo. El texto es lo que interesa esencialmente. Lo que me gustó del proceso de escribir los *Cantos*... es que hubo varios que siempre los tuve y los tengo en mi cabeza y tengo miles de formas de leerlos: monje benedictino, punk, tipo bolero. Conseguí hacer de eso líneas métricas tan standard. Los cambio y quizás en vivo los leo igual. Está hecho para que no falle la lectura.

F.G.: En la literatura argentina hay una cierta performatividad política desde la escritura con el "Aquí me pongo a cantar", "Hay cadáveres", "Por qué grita esa mujer". Como esa cosa que sale del texto. ¿Qué les pasa con la tradición de la poesía argentina, cómo la procesan?

F.L.: Para mí aparece porque la idea de los cantos es la idea del payador. A mí me gusta Dylan. Pararse en la plaza y cantarlo.

F.G.: Tiene un peso en lo que escriben. No desde un lugar consciente. Piensan que funciona eso en algún punto de la escritura o no necesariamente.

P.P.: Por un lado está el tema de la performatividad, es una buena forma de llamar esos gestos que están dentro de los textos. Justo me puse a leer *el abc de la guerra* de Brecht que está hecho con pedazos de diarios, pedazos de noticias en estos años, de diferentes países. Entonces él hace ese montaje de noticias y hace como pequeños poemas de cuatro versos. Está muy bueno para hacer, para probarlo. Me quedé pensando en que siempre hay una voluntad mayor o menor, de que la poesía sirva para algo en la vida. Digo, para hacer política, dejar un mensaje, o que la gente lo cante; para salirse de las formas, ya sea el papel o la memoria, que trascienda la individualidad y llegue a más gente. Ese pulso que llamás performativo tiene que ver con ciertas formas de ciertos textos de querer salir al mundo. Y la tradición argentina, para mí es lo más. Tampoco sé cuál es. Yo amo la literatura argentina. Es re variada, es enorme. No sé cuánto la tengo en cuenta. Hay cosas que vas filtrando.

F.L.: A mí me interesa la idea de la tradición argentina, por eso yo me meto ahí a bardearla justamente.

F.G.: Con internet quizás eso haya cambiado; tal vez no haya una especie de conciencia histórica, es algo generacional. Porque ahora leer literatura argentina y poesía argentina no parece ser importante para escribir poesía. Pero esa tradición sí funciona en los textos de ustedes, aunque no de manera literal.

P.P.: Yo siento que a veces escribo en diálogo con alguna otra cosa que leí, alguien de Argentina o Uruguay. En general no me nace nada hablar así con algo de otro país. Leer poesía norteamericana me chupa un huevo. Es cierto lo de la globalización pero en la pandemia no podés salir casi de tu ciudad. La globalización cada vez se muestra más como una situación virtual. Podés leer lo que quieras de todo el mundo pero, por otro lado, no te podés tomar un avión. Hay una tensión o una vuelta a lo local. No sé cuánto durará. De repente, el reggaetón. Hay como una fuerza muy latina o que tira para acá.

F.L.: La idea de “El escritor argentino y la tradición” [de Borges], de ser cosmopolita llegó a un punto de equilibrio, de estar en el universo y en lo local; esto no pasaba en los ‘90 en la poesía y ahora quizás sí pasa en la música. Capaz que en estos momentos pasa algo dentro de la escritura en relación a las tradiciones argentinas.

F.G.: Estuve pensando mucho en el ritmo en general como idea, que es algo a veces tan difícil de pensar a nivel conceptual. Les poetas están atravesados por los ritmos, tampoco es algo nuevo. Siempre estuvo ese vínculo entre poesía y música, desde la antigüedad. Justo leí un texto de Henri Meschonnic que piensa la organización del movimiento del habla en la escritura. Dice que el ritmo de un texto produce un nuevo tipo de sujeto, un sujeto poético. Un sujeto poético es un ritmo. Me parecía que la idea tenía todo el sentido en relación a la poesía. ¿Qué piensan acerca del ritmo en lo que escriben?

F.L.: A mí me interesa la idea del ritmo interno del poema, el ritmo visual y sonoro en las palabras, en los espacios que van a ir en cada corte de verso, las formas de letras, la n y la l. También pienso el ritmo asociado a la oralidad. De ahí viene la idea de que se pueda hacer una lectura oral. Me pareció algo copado que la gente que estaba ahí se movía con lo que leía, hacía una especie de pogo epilepsia. Ya está eso era lo que quería. Y ahora hablando de la evolución más popular están L GANTE, cumbia 420. Le sacas el audio de la música y él lo está siendo.

F.G.: Paula, te quería preguntar por el uso peculiar que hacés del hipérbaton, una sintaxis que genera un ritmo aunque es una cosa bastante más narrativa, en los ejemplos. ¿Qué pensás acerca de ese hipérbaton?

P.P.: Me lo dijeron varias veces, es algo bastante natural. No lo busco mucho; es medio una manera de hablar. Quizás tenga que ver con esa oralidad que vos lees.

F.G.: Como una cosa del habla rural aparece ahí.

P.P.: A veces me trabo mucho al hablar o hago pausas grandes, después no lo pienso mucho. En *Los ejemplos* siento que lo intenté trabajar mucho al ritmo porque hice una cosa que antes no había hecho: era contar pequeñas historias pero quería hacerlo con mucha musicalidad porque me aburre cuando leo poesía muy narrativa. Para mí el ritmo es lo primero.

F.G.: Algo relacionado al ritmo es la rima, que estuvo cancelada y harta

P.P.: Yo estuve escribiendo endecasílabos. Hay una vuelta a la rima, no sé si por la música.

F.G.: La rima está en la tradición declamatoria, en poemas del modernismo que se hicieron escolares. Pensando en lo más contemporáneo y en la música, creo que a los traperos la aparición de la rima les facilita las cosas, porque tienen que memorizar. Cuando hay poemas sin una métrica tan consensuada, aparece la dificultad del aprendizaje, de la memorización.

P.P.: Que algo sea memorizable está buenísimo. Una vez que hicimos un taller con Alejandro Crotto, nos hizo aprender un poema de memoria. Me acuerdo que re flashé. Dije, claro, hacer un poema que alguien se pueda aprender de memoria es increíble. Es algo que te puede acompañar. En el fin del mundo, la poesía es un género que te re acompaña en la crisis y el sin sentido. Es como aprenderte un consejo.

F.G.: Estuvimos hablando de lo musical en las puestas en voz, estábamos pensando el sonido por el sonido mismo. También quería preguntarles por los materiales con los cuales se construyen los poemas. Agamben dice en un texto "la poesía no vive sino entre la tensión y el descarte". ¿Cuáles serían?

F.L.: Yo quiero usar los materiales de las voces de la gente, de lo no letrado, de lo letrado y la tradición literaria argentina y meter voces que uno escucha por acá.

F.G.: De la escucha provienen los materiales, más que nada.

F.L.: De la lectura también. Voces que no me pertenecen, son voces culturales. Medio zarpadas a veces. La arrastradita en el norte. Imaginate, 1950 en los bailes, al final, no existía el chamuyo y la caballerosidad. Y lo llegué a ver años después. Terminaba el baile en medio de la puna y veías un juego. Hace mucho que no veo una arrastradita. La uso como memoria cultural.

P.P.: Un forzamiento.

F.L.: Una violación. En esa búsqueda, ese tipo de lenguaje es lo que hace L-Gante. Él logra decir eso y tiene una aceptación en todo el país y a nivel internacional. Les quería dar el ejemplo ese porque está ahí. Ahora que lo digo pierde el sentido. La idea de los desiertos, la montaña, fiesta, alcohol, cosmopolitismo, pueblo, tradición.

P.P.: Patriarcado.

F.L.: Sí, siglo XX. Todo el pasado.

P.P.: Me impresionó la imagen de que se arrastra a alguien; no existe el chamuyo, se arrastra a una mujer. Se vuelve algo cotidiano, se dice que es arrastradita para naturalizar una violencia y un abuso.

F.L.: Todo siglo XX fue así. Esto que digo fue en los 2000. Yo empezaba a escribir y cuando lo escuché dije wow. No sé si conocen la zona, en todo el mundo fue así. El almacén de Borges de 1910 es básicamente lo mismo, el compadrito, el gaucho, el marginal siempre fue eso. Esa es la figura.

F.G.: Recién ahora me doy cuenta del trasfondo del poema sábado, sábado, la arrastradita. Ahora que conozco lo que es la arrastradita. Yo lo leo de modo muy festivo y esa festividad tiene una oscuridad que sería esta parte. Siempre pienso que en la poesía aparecen sesgos críticos de las cosas, que en este caso no estaba a mi alcance entenderlo.

F.L.: Está al alcance de la gente. Habría que hacer un estudio ahora sobre qué se entiende por la palabra. También está bien decirla porque no se iba a entender mucho. Es una palabra que tiene muchísima historia. Los malandras, todo el *Martín Fierro*, todo ese ambiente de pulpería. Los cuchilleros, las patotas, los patoteros.

P.P.: Esa cosa de la patota está muy tematizada. Hace poco vi una película de Isabel Sarli, *El trueno entre las hojas* que transcurre en un aserrado en Paraguay. La fui a buscar porque me enteré que Roa Bastos adaptaba textos para darle a Armando Boo. Hay una violación en patota. Hubo una época en la que se representaba esa violación en patota con otro punto de vista. Pero es lo que vos decís. Existió con diferentes nombres y diferentes escenas. Son formas de la violencia que van cambiando.

F.L.: También era visto como una forma de convivencia y de diálogo. Nos conocemos, no tenemos mucho lenguaje para hablar. Estamos un rato en una fiesta. Como dice Tizón, la historia está hecha en base a violadores y saqueadores.

P.P.: No puedo dejar de pensarlo como una fórmula de comunicación sexual de diferentes culturas. Como que el diálogo no lo veo porque es justamente una arrastrada o una persona arrastrando a otra. Como el amor romántico o el amor cortés.

F.L.: Es muy complicado porque también hay risas en las dos partes. Estoy hablando casi de un objeto antropológico porque ahora la comunicación es diferente. Lo que narra Tizón, lo que dice la historia latinoamericana. Hermógenes Cayo es un clásico de un cineasta jujeño. El da Vinci jujeño. Cuenta cómo eran esas fiestas populares. La idea era meterse bien en el desierto de Bolivia, de Perú, bien en las zonas desérticas, por eso *Cantos del desierto y la montaña* es el título de mi libro.

F.G.: Y en tu caso, Paula, ¿cuáles son los materiales que ingresan a tu poesía?

P.P.: En *Todo el tiempo de cero*, trabajé mucho con la memoria. El material serían mis recuerdos y traté de darle forma a la forma de recordar. Después, en *Los ejemplos* hay algo como de la observación de la vida de personas que está ahí medio ficcionalizada. Usar anécdotas de vidas de personas y creer que eso es lo que constituye una vida. El material, en ese caso, son cosas que voy escuchando, que voy viendo y que me parecen ficcionalizables. Un poquito ahí intenté hacer algo genérico; tratar de trabajar con el género, que el material sea una idea de los géneros, de la biografía, hagiografía, como de santos o santas. Traté de que el material tenga una apariencia de género aunque sea medio deforme.

F.G.: Eso revela de que hay algo plástico en la poesía.

P.P.: Para mí siempre es pensar en una forma, en una música y en una forma. Como imaginarme formas, colores. Hay un poema que estuve trabajando que eran como formas geométricas y el material eran abstracciones y yo trataba de que aparezcán formas geométricas. No lo terminé de hacer.