

## **Intervenciones sonoras y musicales en tres puestas en voz de poesía contemporánea**

Flavia Garione  
Universidad Nacional de Mar del Plata  
INHUS-CONICET  
Argentina  
flaviagarione90@gmail.com

**Resumen:** Se abordarán puestas en voz que ocurrieron en el marco de festivales de poesía. Estas proponen un contacto entre poesía y música, así como también una preeminencia, puesta en primer plano o revalorización de lo sonoro. Sergio Antonio Megaterio (Punta Alta, 1976) realiza *La cámara suicida* (2018), obra en la que toca un sampler y lee sus poemas a partir de géneros como el punk, industrial o noise. Luciana Caamaño (Mar del Plata, 1983) ha comenzado a trabajar la dimensión sonora de sus lecturas, junto al músico Mariano Balestena, a partir de un proyecto conjunto llamado "Marilú". Utilizan samples, controladores, pianos eléctricos, baterías secuenciadas y fragmentos de discursos políticos que intervienen en las lecturas. En tercer lugar, se abordará una pieza llamada *Hacia un ruido* (2014-2015). Es un trabajo de recolección, observación, procesado y montaje de trozos de frases y fragmentos de sonidos (música popular, lenguas inmigrantes). A diferencia de las producciones poéticas de Megaterio y Caamaño, se trata de una investigación sonora y poética que surge del trabajo simultáneo de la poeta española María Salgado (1984) y Fran Cabeza de Vaca (músico y compositor). Estos proyectos no sólo revisten una posibilidad crítica de las posibilidades técnicas; sino que, al combinar poesía con música electrónica, o su estructura junto con paisajes sonoros construyen nuevas formas de subjetividad política.

**Palabras clave:** poesía; música; experimentos sonoros; festivales de poesía.

### **Sound and musical interventions in three voices of contemporary poetry**

**Abstract:** These propose a contact between poetry and music, as well as a pre-eminence, bringing to the fore or revaluation of the sound. Sergio Antonio Megaterio (Punta Alta, 1976) makes *La Cámara Suicida* (2018), a work in which he plays a sampler and reads his poems from genres such as punk, industrial or noise. Luciana Caamaño (Mar del Plata, 1983) has begun to work on the sound dimension of her readings, together with the musician Mariano Balestena, based on a joint project called "Marilú". They use samples, controllers, electric pianos, sequenced drums and fragments of political speeches that intervene in the readings. Third, a piece called *Hacia un noise* (2014-2015) will be tackled. It is a work of collecting, observing, processing and assembling fragments of phrases and sound fragments (popular music, immigrant languages). Unlike the productions of Megaterio and Caamaño, it is a sound and poetic investigation constructed by the Spanish poet María Salgado (1984) with Fran Cabeza de Vaca (musician and composer). These projects not only cover a critical possibility of technical possibilities; rather, by combining poetry with electronic music, or its structure together with soundscapes, they build new forms of political subjectivity.

**Keywords:** poetry; music; sound experiments; poetry festivals.



**Fecha de recepción:** 11/ 11/ 2020

**Fecha de aceptación:** 30/ 11/ 2020

*Lo sonoro es omnipresente, cuando está presente, y su presencia nunca es mero ser ahí o estado de las cosas, sino que es siempre, a la vez, avanzada, penetración, insistencia, obsesión o posesión, al mismo tiempo que presencia «como rebote»*

JEAN-LUC NANCY, *A la escucha*

Este texto abordará críticamente dos lecturas que ocurrieron en el marco de festivales de poesía de la Argentina: el Festival de Poesía Latinoamericana de Bahía Blanca (edición 2018) y el Festival de poesía, de acá (Mar del Plata, 2019)<sup>1</sup>. Se trata de puestas en voz que proponen un contacto entre poesía y música, así como también una preeminencia, puesta en primer plano o revalorización de lo sonoro<sup>2</sup>. Sergio

---

1 Los festivales de poesía en los últimos veintisiete años (El Festival Internacional de poesía de Rosario FIPR comenzó a realizarse en el año 1993) impusieron una especie de orden de los materiales poéticos existentes. No sólo se dedican a realizar una curaduría en la que recortan/ seleccionan/ difunden un grupo determinado de poetas y experiencias artísticas, sino que también pueden pensarse como estrategias de supervivencia de la poesía en medio de una reconfiguración del ámbito de la prensa (diarios y revistas que propiciaban un modo de difusión en el pasado). Al incluir otras disciplinas en sus programas, generan cruces válidos y modos novedosos para la recepción de objetos nuevos.

2 Pueden pensarse distintos antecedentes de la poesía sonora dentro de América Latina. Por un lado, y en el marco de la poesía concreta brasileña, se encuentran los acoples visuales-sonoros de Augusto de Campos (1956). Macarena Mallea investiga en “De las oralizaciones poéticas de Augusto de Campos al tropicalismo” el vínculo entre poesía y música en estas dos líneas trazadas por el poeta: (1) la exploración de nuevos soportes y formatos mediante las versiones orales de los poemas y (2) la escritura y circulación de textos sobre la MPB y el tropicalismo compilados en el *Balance de la bossa nova*. En cuanto a la exploración de la dimensión sonora de los poemas, rescata un concierto realizado por el poeta y su hijo en 1995: “Poesía é risco”. Este archivo sonoro contiene desde oralizaciones de algunos poemas de inicios de los años 50, hasta musicalizaciones en conjunto a Adriana Calcanhotto. En este sentido, y en palabras de Augusto de Campos, “los poemas concretos se caracterizarían por una estructuración óptico-sonora [...] creando una identidad como un todo dinámico, “verbivocovisual” (55-56) en el poema. Lo anterior, tomado de James Joyce, apunta a las dimensiones visuales y sonoras del poema con una fuerte carga semántica, que en la poesía de Augusto de Campos se expresa en la exploración de los alcances y límites de la palabra (Mallea 2014: 2-3). En esta dirección, un ejercicio que se realiza en la Argentina es *Poesía espectacular* (1995). Los poetas rosarinos Daniel García Helder, Martín Prieto y Oscar Taborda realizan un collage sonoro con poemas del barroco del Siglo de oro español, el Modernismo latinoamericano (José Martí y Rubén Darío), la vanguardia a partir de Trilce de César Vallejo, entre otros. Por otro lado, en los últimos años, pueden advertirse experiencias como la poesía sonora digital de Luís Alvarado (Perú) y Martín Gubbins (Chile). Este último define que la poesía sonora: “(...) es una puerta a la poesía tan válida como la semántica, incluso con independencia de ésta. Eso es todo. Lo que la poesía sonora hace es fraccionar el lenguaje y la voz hasta que uno de sus elementos, el sonido, se pone bajo el microscopio auditivo e intelectual del poeta y el público. De esta manera, ella se ocupa casi



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<sup>3</sup> como *La cámara suicida* (2018) en las que toca un sampler y lee sus poemas. Por otro lado, *La cámara suicida* -cuya resonancia próxima es *La cámara lúcida*- también es el título de un libro de poesía y el nombre de un disco que se encuentra en la plataforma de música Bandcamp: ¿Soundtrack del libro? ¿O los poemas se desprenden de la composición musical? En ocasiones, otros músicos y poetas participan de sus actos performáticos; o él colabora con ellos suministrándoles un sustrato sonoro a sus puestas en voz. En este sentido, el sonido no busca interpretar al poema, más bien fluye con la voz que recita ¿canta? y genera un ambiente en el que el público se encuentra inmerso. Para Megaterio, el sampler es una máquina que permite generar poesía para amplificar las posibilidades de la producción poética.<sup>4</sup>

En esta misma dirección, Luciana Caamaño (Mar del Plata, 1983) que es poeta y editora<sup>5</sup>, también ha experimentado con ciertas posibilidades técnicas en sus lecturas

---

exclusivamente del sonido y la performance, lo cual permite sostener que está especializada tanto en sus medios como en sus objetivos (Gubbins 2007: s/n).

3 Irina Garbatzky analiza específicamente la “performance poética” como objeto ausente que se construye en tensión con formas de la vocalidad y de la teatralidad. En tanto género específico, la performance, que surge como parte de los procesos de desmaterialización del objeto artístico desde finales de los años sesenta (Longoni, Lippard, Masotta), se resignifica en el marco de las “estéticas de la emergencia” (Laddaga 2005) entendidas como producciones artísticas focalizadas en los procesos de intercambio y colaboración colectivos, que privilegian, antes que las obras concluidas, las formas de la acción y la intervención en distintos ámbitos comunitarios, espectaculares, públicos. Además, la performance ha sido pensada desde distintos campos disciplinares como la lingüística de Austin (*Cómo hacer cosas con palabras*), la antropología teatral (Schechner 2000, Taylor 2011) y las teorías de género de Judith Butler. Para Patrice Pavis, en el *Diccionario del teatro* (1998) la performance como práctica efímera bajo una forma caleidoscópica y multimediática, es el cruce de las artes visuales, el teatro, la danza, la música, el video, la poesía y el cine: “El *performer* no debe ser un actor que interpreta un papel, sino sucesivamente un recitador, un pintor, un bailarín y, a causa de la insistencia puesta en su presencia física, un autobiógrafo escénico que establece una relación directa con los objetos y la situación de enunciación” (en Garbatzky: 333). Asimismo, nos resulta sumamente útil la distinción entre performático y performativo que traza Erika Fisher-Lichte (2011) cuando piensa en la especificidad de la performance artística como género, en términos de una estética y una semiótica escénica. Retomando el concepto de realización escénica de Max Herrman, de comienzos de siglo XX, Fisher-Lichte aborda las formas de concepción de una instancia acontecimental que se separa del texto teatral canónico (Garbatzky 2013).

4 Acerca de los instrumentos electrónicos y su funcionalidad para la poesía, Martín Gubbins destaca que: “(...) mucha de la fascinación causada por ella comienza a partir de la posibilidad de grabar y manipular la voz mediante máquinas, porque de alguna manera esas máquinas permiten completar el aliento y extender el alcance natural de la voz humana, facilitan indagar en los problemas de la palabra en cuanto a sonido, en su materialidad y, finalmente, hacen de la obra algo reproducible” (2007: s/n).

5 Dirige la editorial independiente Sacate el saquito desde el año 2010.



de poesía en vivo.<sup>6</sup> En los últimos años, ha trabajado la ambientación de sus puestas en voz. Desde el armado de escenarios en los que coloca su colección de adornos en minuatara a las que denomina “fantasías” (arlequines, payasos, muñequitas, pastores, animales diversos); hasta lecturas en las que extrae sus textos -largos rollos de papel que despliega en el piso- de heladeritas playeras. Hay una intención clara de desarticular la escena habitual de lectura y simultáneamente al mismo auditorio, a partir de un objeto que interrumpa, intervenga en el acontecimiento de escucha como momento de suspensión estética. Al mismo tiempo, también ha comenzado a trabajar la dimensión sonora de sus lecturas, junto al músico Mariano Balestena, a partir de un proyecto conjunto llamado “Marilú” (una fusión del nombre de ambos). Como dúo realizan recitales de poesía, utilizan samples, controladores, pianos eléctricos y baterías secuenciadas que intervienen en las puestas en voz: efectos sonoros, canciones, ritmos, sonido de manifestaciones, fragmentos de discursos.

En tercer lugar, se abordará una pieza llamada *Hacía un ruido* (2014-2015). Se trata de un trabajo de recolección, observación, procesado y montaje de trozos de frases y pedazos de sonidos emitidos por las ciudades del globo desde el año 2011. A diferencia de las producciones de Megaterio y Caamaño, se trata de una investigación sonora y poética llevada adelante por la poeta española María Salgado (1984)<sup>7</sup> junto a Fran Cabeza de Vaca (músico y compositor), que funciona como un multiobjeto. No sólo le da el nombre a una investigación sino también, a una pieza audiotextual (*Antes de que desaparezca nuestro mundo, escribámoslo*), a una plaquette (*Frases para un film político. Film proyecto borrador*) y a un recital heterogéneo. Se presentan distintos modos de leer en un solo recinto: lectura procesada por la electrónica pero también en papel y de memoria.

Por otro lado, Salgado y Cabeza de Vaca construyen un discurso crítico que se desprende de las mismas obras que presentan; y en este sentido, discurso crítico y actividad estética-artística se encuentran homologados como experimentaciones de lo sensible. El resultado es particular, ya que después de las presentaciones que

---

<sup>6</sup> Es visible que en los últimos años, los festivales de poesía en Argentina sirvieron como escenario de experimentación para lxs poetas. Las tradicionales “mesas de lectura” conformadas por poetas que leían junto a un vaso y una jarra de agua fueron migrando hacia presentaciones más performativas, en una tendencia creciente por espectacularizar ciertos actos culturales como las lecturas.

<sup>7</sup> Si bien Salgado es española, ha desarrollado actividades de posgrado en la ciudad de Buenos Aires y ha participado del Festival Internacional de Poesía de Rosario y otros eventos afines, por lo que ha construido un vínculo interesante con la poesía argentina contemporánea. Del mismo modo ha editado sus poemas en editoriales independientes argentinas tales como Danke (Rosario, 2008).



realizan, inician un debate con el público (como si la construcción de ese mismo objeto dependiera de la escucha y de la observación de la obra). A la vez, estas prácticas se inscriben, así mismo, en un seminario llamado Euraca que se presenta como un dispositivo de lectura, escritura y pensamiento colectivo con Sede en Madrid. Consiste en una investigación de las lenguas y lenguajes disponibles, los lectos y los procedimientos, las letras y los libros. Adquiere la forma de un seminario, porque se plantea como un lugar de discusión en el que cada participante se relaciona con los demás en paridad; pero a diferencia de los seminarios académicos, Euraca organiza sus lecturas, sus ensayos y su metodología a partir de la práctica de la escritura de poesía/romance:

Euraca es, o sobre todo es, un experimento de aprendizaje colectivo en busca de un *pidgin*, en busca de un ¡eureka!, en busca de un hallazgo del procesador de lengua. **Euraca consiste en robarse un montón de lengua y de lenguajes** para poder escribir en otros términos, más precisos y exuberantes nuestra presencia y nuestra potencia como *lenguajeadores* del presente, seamos o no queramos ser poetas. Madrid es una ciudad de más de un millón de lectos, dialectos, jergas, lenguas, idiomas y sistemas de fraseo, de más de un millón de experimentos de vida y de cultura, pero por alguna extraña oxidación de la curiosidad y de la Tradición-Literaria-Nacional en poesía sólo sale a superficie un uno por ciento muy superficial, bien blando, que a veces parece coloquial pero es más bien una abstracción educadita y consensual de toda la mierda que se habla por ahí - que a veces parece hermético pero es más bien una dilución de los términos filosóficos más respetables y/o de moda - que quiere y no puede ser contemporánea porque no se atreve a encender el ordenador y descargarse de internet todo lo que se publica en Ubuweb, todo lo que se publicó en Alcheringa, en Eclipse, en Poesía.com, en el Archivo Situacionista Hispánico, en Merzmail, en Pennsound; todo el rap y el slam y el spoken word y, para el caso, el punk, el riot grrrl, el favela funk, el noise, el hardcore y, en fin, los archivos más activos, la velocidad de los fraseos más atentos; los sonidos ultravivos y las lenguas vividísimas que hacen por existir ahí afuera. <sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Disponible <http://naupoesia.com/2018/11/14/esto-se-llama-auraca/>





Encuentro del seminario Euraca (Madrid, 2018)<sup>9</sup>

Hay una intención clara de incorporar la música popular y las lenguas que se están hablando en las megalópolis (lenguas migratorias: árabes, africanos, latinoamericanos) al lenguaje poético, y que esto incida directamente en los modos de leer, pero también de escribir y de escuchar. A su vez, estos aspectos son problematizados a partir de posibilidades técnicas e instrumentales. Por eso, y en este sentido, los proyectos de Megaterio, Caamaño y Salgado no sólo revisten una posibilidad crítica de estas experiencias; sino que, al combinar sus puestas en voz con música electrónica o su estructura y paisajes sonoros<sup>10</sup> (sonidos urbanos, fragmentos de boleros o de cumbia, voces sociales) producen una intervención estética-política. Interpelan a partir de nuevas formas de subjetividad política que hacen del

<sup>9</sup> Disponible en <https://seminarioeuraca.wordpress.com/>

<sup>10</sup> El "paisaje o territorio sonoro" puede pensarse como una totalidad organizada de sonidos proyectados en el espacio a base de primeros planos y fondos ( R. Murray Schafer, 1960; Chión, 1999; Toop, 1995-2016; Reynolds, 2010; Fisherman, 2012; LaBelle, 2010)-. Murray Schafer (1960) distingue distintos criterios de descripción para los "paisajes sonoros". En primer lugar, surgen a partir de la tonalidad de una composición, aun cuando raramente se perciban de forma consciente, y sirven de fondo sonoro, en relación con el cual se advierte cualquier modulación o cambio. En segundo lugar, están conformados por una señal que es un sonido al que se presta conscientemente atención. En tercer lugar, el compositor distingue una "huella sonora"; la soundmark es una especie de jingle sonoro de una comunidad, puede tratarse también de un sonido familiar portador de un valor simbólico y afectivo. Reynolds (2010), por otro lado, relaciona el "territorio sonoro" más contemporáneo con la "sampladelia" -formas creadas a partir del sampler y la tecnología digital-, un término abarcativo que cubre un vasto rango de géneros: techno, hip hop, house, post-rock, entre otros.



acontecimiento estético un lugar para escuchar aquello que no puede ser audible por una comunidad. Como dice Ana Porrúa, pueden advertirse “nuevas distribuciones de lo decible, de la voz dividida en términos estéticos, de la distinción entre lo legible o lo escuchable y el ruido” (2020: en prensa).

En este sentido, Sergio Antonio Megaterio “Kako” construye un universo poético a partir de experiencias, personajes, sucesos de Punta Alta (ciudad del sudoeste de la provincia de Buenos Aires). Sus performances sonoras y poéticas traducen un clima opresivo originado por la presencia de la Base naval puerto Belgrano (ex centro clandestino de detención en la última dictadura militar).<sup>11</sup> De este modo, ese espacio funciona como una pequeña ciudad dentro de otra, ya que la base contiene un hospital naval, talleres, escuelas militares, escuelas públicas, imprenta, sede bancaria, una parroquia, registro civil, oficina de correos, un museo, barrios residenciales para el personal y un hotel. Este carácter expansivo de la institución militar en la geografía urbana obliga a los habitantes de Punta Alta a estar involucrados con la Base de algún modo (mediante el trabajo u otras maneras menos directas); Hay una convivencia diaria con esas estructuras jerárquicas y cierta historia criminal que se encuentra todavía latente en la comunidad, y que se expresa en cada sonido articulado durante la performance: tiempos y compases rápidos, ritmos veloces y agresivos de batería, distorsión, percusión bélica (tiros y explosiones) que siguen de cerca al nombre de la ciudad y el título del libro, del soundtrack y de la performance: *La cámara suicida*.<sup>12</sup>

La base rítmica precede a la voz que se presenta ante el público: “Esto es solido deformable, el material con el que están hechos los proyectiles que nos disparan”. Mientras Megaterio alude a la violencia institucional a través del micrófono, su hermana toca el sampler<sup>13</sup> y suenan ruidos estrambóticos y espaciales que remiten al paisaje de la estepa sureña y a los terrenos fiscales del ferrocarril sud: metales estrujados, trenes, sirenas, martillos y el viento atravesando los juncos. La cámara sonora construye una serie de territorios auditivos precisos. El clima es denso, afixiante, e inmediatamente se repite una palabra como si se tratara de un mantra: “municiones”. El poema continúa con una reiteración: “Gente que te quiere con todas

---

11 Las performances de Kako pueden pensarse como “actos vitales de transferencia, que transmiten un saber social, una memoria, y un sentido de identidad a través de acciones reiteradas (Taylor 2012: 1).

12 Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=0cR6e-Wqgcs&list=PLxsBcImp6k84dN6aw2ieqjS-J9-lGigak&index=4&t=0s>

13 Soledad Pérez (1976) es música, bordadora, teje en telar mapuche y utiliza esta técnica para confeccionar libros-objeto para la editorial Villamora que tiene junto a su hermano.



sus armas/ bandas punk y militares que tocan la balsa bélica”. A través de un montaje sonoro, Megaterio superpone el efecto de la voz con las palabras “la balsa” y comienza a tararear la letra del clásico de Lito Nebbia y José Alberto Iglesias (Tanguito) de 1967: “Estoy muy solo y triste en este mundo abandonado/ tengo una idea y es la de irme al lugar que yo más quiera”. El carácter inocente de la canción adquiere tonalidades tenebrosas que remiten a otra época. Los inicios del rock nacional emergen en el presente de la performance; se relacionan en un mismo plano el ritmo y la cultura “beat”, las bandas punk-militares y la música industrial. La condensación de esos sentidos genera un ambiente onírico y sumamente extraño al oído. Una canción familiar se convierte en el soundtrack de una pesadilla represiva.

Mientras, el poema sigue circulando y cuenta una especie de historia: es una familia puntaltense cuyo padre trabajó en la base militar en la década del '70. Aunque este relato nunca es lineal, sino que se encuentra mediado por el lenguaje poético. Hay versos sueltos que describen una serie de oficios: “mi padre pela cables de la guerra”. Se entiende, sin embargo, que hay una especie de imposición: la de continuar con el legado paterno y “pelar cables” también; recibir el rol militar que llega como parte de una herencia impuesta pero entendida como “natural”. La performance como acontecimiento anula esa “naturalidad” a partir de la música y de la poesía. Es decir, al pensarse como hijos de esa familia, Megaterio y su hermana están re-pensando críticamente sus lugares en una comunidad; a la vez que se ofrecen como resultado de un modo de vida vinculado al arte y alejado de la experiencia y los oficios militares. En este sentido, imaginar una banda punk y militar dejaría de ser un oximoron para transformarse en una posibilidad de experimentación poética. Devolverle al lenguaje su carácter sonoro y transformar una comunidad a través de la lectura y la escucha: potencia sonora, textual como una “bala que ingresa desde la espalda hasta atravesar el paquete de polenta o fideos”.

Desde este punto de vista, una editorial se podría “tocar” como una canción: “Villamora editorial está tocando para vos”; del mismo modo, un poema resuena como el bit de una canción: “Y libros en las manos que atraviesan esta cámara suicida y lo mejor es leer y tocar libros”. Es curioso que la propuesta, en este sentido, sea múltiple: un poeta, una banda, una editorial que edita a poetas de Punta Alta y organiza talleres de lectura frente a la base militar. Megaterio cubre todos los frentes en la cadena de montaje cultural. Es como si se buscara ver la ciudad nuevamente, procesar sus materiales con ojos y sonidos nuevos. Para Reinaldo Laddaga, los



festivales y algunos grupos de artistas retoman una y otra vez la figura del vínculo: “(...) de la práctica artística como práctica de producción de vínculos que depende de un cierto uso de la ficción, que funciona como marco dentro del cual puede emerger una realidad que ella incorpora y excede” (2010: 75). Como lo ha señalado, el presente constituye una fase posdisciplinaria en la configuración cultural de la modernidad estética. En ella es factible advertir la proliferación de un cierto tipo de proyectos, que se deben a las iniciativas de escritores y artistas quienes, en nombre de la voluntad de articular la producción de imágenes, textos o sonidos y la exploración de las formas de la vida común renuncian a la producción de obras de artes convencionales, desbordando así los límites de ciertas regiones artísticas.



Megaterio junto a la música Emilia Bianco en el Festival de Poesía Latinoamericana Bahía Blanca (2018)<sup>14</sup>

En este contexto, es posible advertir cierta “inespecificidad” en la poesía, la cual reaparece en formatos y soportes que vuelven porosas las fronteras entre los diferentes campos de la estética (Garramuño, 2015). Atender a las puestas en voz implicaría considerar aquello que Jacques Rancière llama en *Política de la literatura*

<sup>14</sup> Disponible en <https://www.facebook.com/festivaldepoesiabahiablanca>



(2011) “el reparto de lo sensible”; esto es, la distribución de los espacios y los tiempos, pero también, y fundamentalmente, aquellos criterios que permiten distinguir la palabra del ruido a fin de establecer un régimen específico. Este régimen actúa como un dispositivo de visibilidad que permite dirimir las marcas políticas, las identidades y los afectos que componen las puestas en voz de la palabra poética.

En este sentido, los festivales independientes y con menos recursos económicos como El Festival de Poesía, de Acá (desde el 2007 en adelante)<sup>15</sup> se configuran como espacios que generan un mayor margen para la experimentalidad y cruce de disciplinas artísticas.<sup>16</sup> Realizan los eventos en lugares no convencionales y periféricos como la costa atlántica y pueblos rurales. Al mismo tiempo, desarrollan lecturas de poesía en espacios, por lo menos ajenos, al ámbito literario: almacenes de ramos generales, pulperías, hoteles abandonados, el puerto de la ciudad de Mar del Plata, plazas públicas, peatonales. Al no poseer fondos ni dependencia institucional, sus capacidades para registrar y archivar los acontecimientos *auráticos* que allí acontecen se reducen a la buena voluntad de los colaboradores: editores, librerías, feriantes, fotógrafos, sonidistas, músicos, cronistas, diseñadores. En consecuencia, impera una lógica autogestiva pero también comunitaria: las personas que colaboran no sólo participan sino que se sienten parte del festival en sí. Poseen redes sociales de difusión aunque generan, a través de los años, un archivo disperso que no es fácil de hallar ni tampoco posee un orden cronológico. El interés mayor se encuentra radicado en presenciar el acontecimiento de lectura en el momento en el que está sucediendo: cierta comunión de silencio que se inicia durante la puesta en voz de los textos, los aplausos, las conversaciones, las ferias de libros de poesía, las fiestas improvisadas; es decir, como dice Nicolás Bourriaud se trata de: “(...) tipos de colaboración entre personas, los juegos, las fiestas, en fin, los lugares, el conjunto de los modos de encontrarse y crear relaciones representa hoy objetos estéticos susceptibles de ser estudiados” (2006: 31).

Luciana Caamaño, como una de las organizadoras históricas de este festival, forma parte de una dinámica de producción artística a través del vínculo: artistas

---

15 El Festival Rural de Poesía de Lobos se inscribe en la misma lógica al no depender de ninguna institución que lo financie.

16 En la edición 2018 del Festival de poesía, de acá, la poeta, performer y tarotista Cuqui realizó una regresión colectiva a las vidas pasadas de todos los asistentes. De este modo, todas las personas quedaron tiradas en el piso, en medio de la oscuridad y tapadas con mantas por veinte minutos. La misma poeta registró el momento a través de acuarelas que luego regaló.



plásticos, investigadores, performers, docentes, activistas lgtb, talleristas, músicos. Durante los años 2017 y 2018 llevó adelante un espacio llamado Alaska junto a María Laura Gutiérrez.<sup>17</sup> Allí se realizaban muestras, instalaciones, performances, lecturas de poesía y talleres. Frente a la biblioteca municipal, podía verse una puerta blanca -clandestina- que conducía directamente a una serie de habitaciones. Una vez dentro, se advertía otra escalera que descendía (como si se tratara de un laberinto) a un local que había sido en el pasado un centro de estética.<sup>18</sup> En la pequeña cocina que se encontraba a la izquierda de esta escalera, se preparaban y vendían platos de guiso caliente y vasos de vino. Curiosamente, y al mismo tiempo que eso ocurría en Alaska, la biblioteca pública devolvía una imagen muy diferente: oscura, despoblada y vacía; en general, ninguna actividad ocurría en su interior producto de la falta de gestión municipal o del abandono progresivo.

En esa época, Caamaño habitaba un edificio histórico en el puerto de Mar del Plata (construido en 1913) en el que residen otros artistas en un cruce manifiesto entre prácticas artísticas y modos de vida. En este lugar funciona desde el año 2009 el emblemático centro de arte contemporáneo Mundo Dios;<sup>19</sup> allí se desarrollan muestras, residencias y programas de formación. Algunas de las personas vinculadas a este espacio -las artistas Mariana Pellejero, Melisa Casela y Paula Elgarrista junto a Caamaño- formaron en el año 2018 la banda Bebotas del horóscopo que combinaba lecturas de poesía con música y noise art.<sup>20</sup> 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”. Al año siguiente y tras la disolución de la banda, Caamaño forma el dúo Marilú junto al músico Mariano Balestena.

En la lectura que llevó a cabo Marilú en la décimotercera edición del Festival de Poesía, de Acá<sup>21</sup> (2019) se advierte un clima de recital (previo a un karaoke espontáneo de clásicos de Shakira). La poeta dispone del micrófono con soltura como

---

17 Gutiérrez es Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Investiga intervenciones y visibilidades feministas en las prácticas artísticas en Argentina (1986-2013).

18 En la edición 2017 del Festival de Poesía, de Acá, la artista plástica y poeta Fernanda Laguna realizó una obra de papel sobre una cascada artificial del ex centro de estética.

19 Centro de arte dirigido por lxs artistas Mariana Pellejero y Juan Souto.

20 Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=UsULvkv-GU4>. Actualmente, Pellejero y Elgarrista continúan con un proyecto similar llamado Flavia.

21 Disponible en <http://cajaderesonancia.com/index.php?mod=archivo-materiales&view=detalle&id=511>



si fuese una cantante pop porno-lesbiano al estilo Peaches; aunque la tradición del amor y el glamour se muestren desrealizados cuando lee:

sin tope

ahí,

digna de chorros de flashes directo a la boca,

adentro

bien

adentro

sin pausa

sin causa

la rima hace ruido

pero cómo nos sube este ritmo

hasta el fondo

ahí

así

sin tope

así

es fácil decir que está todo bien

hablemos de los límites del deseo

eso que te hace presión en el pantalón

esas ganas imperantes de apretarte a

ante

bajo

cabe

con

contra

de

desde

en

entre

hacia

hasta

para

por

según

sin

so

sobre

trans

El poema -que evoca la regla escolar para aprender de memoria las preposiciones- instala un ritmo sostenido que asemeja la voz a un elemento de percusión. El ambiente es oscuro y sólo brillan una serie de lucecitas navideñas que iluminan tenuemente el espacio. Atrás se encuentra una estufa hogar y en el suelo puede verse arena de una playa cercana (instalación de la poeta Mariana Garrido). El público también colabora, se escuchan arengas y silbidos, y por momentos, cuando se tocan algunos ritmos, la gente baila los poemas frenéticamente. Los textos ya estaban



escritos desde antes; incluso habían sido leídos en otras lecturas de poesía “sin música”. Sin embargo, se transforman en otro tipo de objeto a partir de la intervención de Balestena. El sonido participa de una búsqueda de sentido no verbal y no lineal a través de los fragmentos sonoros. El repertorio es ecléctico: música de ascensor, ritmos de reggaeton, voces distorsionadas, sonidos de una manifestación en plaza de mayo (gritos, quejas, cánticos, bullicio, sonidos de bombos y redoblantes).

La performance completa de ocho tracks arma una playlist singular y aleatoria como las que se configuran en los dispositivos digitales. Cada poema-canción crea ambientes diferentes, un derrotero que puede emparentarse con el viaje mental. Se trata de un montaje sonoro (Mashup) en el que los elementos implicados conservan su singularidad y se colocan en un mismo nivel enunciativo. Al mismo tiempo, la voz también realiza un montaje de chicas: poemas de Caamaño que se mezclan con “Sagrada familia” de Grete Stern, “La rueda se ha detenido” de Susana Thénon, el último discurso que pronunció Eva Duarte de Perón poco antes de morir (titulado luego “Jirones”), y el último discurso de Cristina Fernández de Kirchner antes de que asuma Macri en el año 2015. Arman una genealogía propia y reenvían hacia una estructura sentimental de mujeres amenazadas por un otrx (los discursos están pronunciados con megáfono y a los gritos)<sup>22</sup>. Es decir, la voz sensual y porno del comienzo varía, se convierte en voz militante pero no olvida, aclara, como si fuese necesario con cierto grado de explicitud: “toda la patria adentro de la concha/ te calza íntegra/ y la escarapelita/ para la colita/ te resulta muy chiquita?/ hay banderolas, mástiles, granaderos/ toda la ficción al servicio de tu ojete”. Hay una intención por hacer saltar al lenguaje, colocar en un mismo nivel enunciativo el sexo, la política, el porno, la poesía y la idea de símbolo “patrio”; al mismo tiempo que devela la performatividad del discurso político, advierte su potencia poética.

---

<sup>22</sup> Ana Porrúa analiza esta misma performance en “‘Quién hace tanta bulla’. Puntuaciones políticas de la voz y la escucha en la poesía latinoamericana”. Allí advierte con precisión que Caamaño toma de estos discursos políticos segmentos mínimos, “Quiero decirles que”, “Me hubiera encantado pero”; se trata de giros que se repiten en el discurso y que funcionan, en la puesta en escena de la performance de Marilú, como un anuncio de lo que se va a decir y prácticamente no se dice. En cambio, del discurso de Evita se seleccionan fragmentos con potencia no sólo declarativa, o de advertencia (“Guay de ese día”, “No ha pasado el peligro”), sino también fuertemente figurativos: ‘No lo conseguirán, como no ha conseguido jamás la envidia de los sapos acallar el canto de los ruiseñores, ni las víboras contener el vuelo de los cóndores’”. Porrúa plantea que la continuidad inicial de los fragmentos hace que Evita diga aquello que Cristina Kirchner no dice en la performance (2020: en prensa).





Luciana Caamaño desplegando sus rollos de papel en una lecutra de poesía (2019)<sup>23</sup>

En relación a prácticas como las de Caamaño, Cristian Molina propone pensar “la festivalización de la poesía argentina contemporánea” entendida como un “formato transdisciplinario en el que convergen distintas artes y prácticas (sociales, políticas, mediáticas) que instauran zonas de inespecificidad” generando “expansiones y elasticidades” entre sí (2016: 234). Molina subraya la centralidad que ocupan las puestas en voz de poemas escritos. Por otro lado, analiza las formas de circulación y de puesta en común de lo poético: ¿qué sería lo que se pone en juego en un Festival en relación con la poesía? Pero, al mismo tiempo ¿cómo pensar la relación y las redefiniciones de lo poético/ el poema/ la poesía que se producen en esta inflexión del presente en Argentina y en el resto del mundo?

En este sentido, las prácticas artísticas que llevan adelante María Salgado y Fran Cabeza de Vaca responden a un origen común que se remonta al 2011. Ese año, diversos colectivos, agrupaciones de estudiantes y también ciudadanos participaron de lo que se conoció como “movimiento de los indignados” o “15-M”, a través de movilizaciones sociales, acampes en plazas públicas y asambleas barriales. Más allá de los debates sobre el sistema democrático español y su dudosa representatividad, efectivamente, fue un contexto propicio de reunión heterogénea para lo disciplinar y de discusiones estéticas/ artísticas. Puede pensarse que este proceso originó, de

---

23 Disponible en <https://www.facebook.com/luciana.caamano.5>



algún modo, la performance que ambos llevaron a cabo en el año 2014 y que combina poesía y composición musical.

Al igual que la performance de Caamaño, *Hacia un ruido*<sup>24</sup> puede relacionarse, casi inmediatamente, con la protesta popular y el ruido de la movilización. En este sentido, no se trata solamente de una apuesta sonora y visual, sino que “la pieza” comienza en un escenario a oscuras levemente iluminado que va cambiando su foco. El juego de luces-oscuridad instaura otro tipo de espacio para la escucha. En la oscuridad el sentido del oído se agudiza. La espectacularización del show está calculada en todas sus dimensiones. En principio, han cubierto las paredes del teatro Valle Inclán de Madrid con stencils -hechos en el momento- con el nombre de la obra. Antes de comenzar, Cabeza de Vaca explica e interioriza al público sobre el proceso de recolección de voces y textos poéticos: un collage de docientas piezas que se encuentran en conflicto entre sí. Inmediatamente, Salgado comienza a recitar en el micrófono: “Acab”. Al principio, pronuncia esa palabra con un tono tranquilo pero progresivamente se hace más agresivo y Cabeza de Vaca realiza al unísono una percusión digital que acompaña con más virulencia. Cada operación y sustracción del lenguaje (como las voces de manifestante árabes en “la revolución de los jazmines”), poesía popular española y fragmentos del poema “Cadáveres” de Néstor Perlongher se encuentran atravesados por un aparato crítico que es parte de la obra. María Salgado hace sonar las palabras, las bate en el micrófono como si quisiera devolverle su carácter instrumental y ruidoso en detrimento de la comunicación. Por otro lado, los procedimientos de loop y sampleo ponen en evidencia un uso que atraviesa la idea de propiedad intelectual en el lenguaje; del mismo modo que los primeros raperos utilizaban discos de funk o discos de otros artistas en décadas pasadas. Al extraer y retrotraer ese fragmento sonoro al presente, hay un gesto crítico y una re-lectura de esa cultura.

En este sentido, es singular que en la pieza número cuatro, en medio del sonido de scratching y de vinilos, pueda oírse la voz de una anciana que relata una anécdota: “Estaba con mi madre, estábamos en la rivera entre Mullalde y San Pedro (...) Allí hay un robledal muy grande todo de robles, creo que le tocó al Benito. Estábamos al abrigo de los robledales y entonces empezamos a oír un ruido un ruido que venía muy lejos, como de Portugal”. La historia es confusa, enigmática y pierde un posible contacto referencial: ¿Es un relato de guerra? ¿Se refiere al ruido provocado por los aviones militares? ¿Es el relato de un bombardeo? Cabeza de Vaca rebobina algunas

<sup>24</sup> Disponible en <https://haciaunruido1.tumblr.com/videos>.



de las frases de la anciana y Salgado contesta al unísono y en loop: “Aquello se sentía, como se venía acercándose”. De este modo, pareciera como si la poeta conversara con la voz grabada; aunque no se trata de una conversación corriente. En vivo se exterioriza el proceso de extracción lingüística a través de la tecnología digital: cuáles son los giros del lenguaje oral y sus formas. De modo sucesivo, la grabación se detiene en fragmentos específicos para repetir ciertas palabras o fundir su voz con la grabación. Esta puesta poética genera como resultado un extrañamiento deliberado, una confusión de voces y de espacios-tiempos; justamente, se disponen fragmentos de discursos de diferentes contextos históricos en capas simultáneas para generar ese evento fantasmático que altera el espacio-tiempo al momento de la lectura en vivo.



María Salgado junto a Fran Cabeza de Vaca (2014).<sup>25</sup>

Efectivamente, Salgado produce a partir de pequeños y milimétricos recortes de lenguaje, materializados en la experiencia de lectura, un radical carácter heterogéneo. Se compone, de este modo, la idea de un texto desmenuzado, pegado, sacudido, que por momentos nos retrotrae a ciertas operaciones vanguardistas, como la ejecución de una escritura automática realizada desde la semiconsciencia o la orquesta futurista de Luigi Russolo.

La aparición de la voz impone necesariamente un tipo de escucha; lo que convierte al poeta en una suerte de un instrumentista que recolecta materiales del

---

<sup>25</sup> Disponible en <https://haciaunruido1.tumblr.com/images>.



pasado para sembrar una potencialidad poética nueva; tal como sostiene Peter Szendy en *Escucha*: “ningún instrumentista toca sin escuchar” (2003: 5). En rigor, escuchar la partitura que aparece escrita significa comprender, escrutar o auscultar, degustar, y luego, al tocarla, no dejar de escuchar y de experimentar una música que resuena.

Esta consigna de “escribir para sonar” se vuelve entonces, programática. Se impone una mutación de los textos a la voz; para luego dar otro paso y encontrar *online* los videos y audiotextos de María Salgado. Allí su poética se entiende o más bien se complementa en lo que pareciera ser una deliberada búsqueda experimental entre los sonidos de la voz y la música electrónica. Como una experiencia dialéctica que produce una relación crítica entre lo viejo y lo nuevo, lo arcaico y lo moderno. Ese pasado cultural de producción interviene en este presente preciso, para presentarse como una posibilidad estética de conocimiento; esto es, revitalizar, de algún modo, una escena poética a partir de la experimentación con ciertos soportes técnicos que permiten un intercambio medial. En este sentido, Carolina Rolle propone en *Buenos Aires transmedial* una categoría de análisis que permite pensar este tipo de fenómenos, la *transmedialidad*. Lo *trans* enfatizaría la idea de transferencia, de transformación; lo que a su vez, va de la mano de la transgresión de los límites y de los medios. La *transmedialidad* se definiría, entonces, por la multiplicidad de combinaciones mediales. Ésta es, en sí misma, una trasgresión de los límites que amplían su espectro de acción hacia el diálogo entre diversos medios textuales y audiovisuales. A su vez, la producción y la publicación de este tipo de contenidos establece una serie de cambios en las maneras de consumirlos; no solo imponen la inmediatez, sino que transforman también los modos tradicionales de lectura y escritura. Estos objetos textuales, junto a su puesta en voz performática, suman a la lectura vertical de los textos la posibilidad de una intervención permanente realizada por nuevas aplicaciones y soportes.

## **Bibliografía**

- Bourriaud, Nicolás (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Caamaño, Luciana (2018). *Lugares comunes de la lengua*. Buenos Aires: N ediciones.
- Chion, Michel (1999). *El sonido. Música, cine, literatura*. Barcelona: Paidós.
- Fisherman, Diego (2012). *Después de la música. El siglo XX y más allá*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.



- Garbatzky, Irina (2013). *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de La Plata*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Garramuño, Florencia (2015). *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: FCE.
- Groys, Boris (2015). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporáneo*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Gubbins, Martín (2007). "Poesía sonora", en *Heterogénea: revista de poesía*. Disponible en [http://heterogeneapoesia.blogspot.com/2007/07/articulo-poesa-sonora\\_17.html](http://heterogeneapoesia.blogspot.com/2007/07/articulo-poesa-sonora_17.html). Último ingreso 16/09/2020.
- Kako (2018). *La cámara suicida*. Bahía Blanca: Fiu ediciones.
- Kozak, Claudia (ed.) (2015). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Labelle, Brandon (2010). *Acoustic territories*. New York: Bloomsbury Academic.
- Laddaga, Reinaldo (2006). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Mallea, Macarena (2014) "De las oralizaciones poéticas de Augusto de Campos al tropicalismo". Disponible en <https://www.revistalaboratorio.udp.cl/index.php/laboratorio/article/view/49/45> Último ingreso 16/09/2020.
- Molina, Cristian (2016). "La poesía como festival" en *El jardín de los poetas*. Año 1, N°1, pp. 223-242.
- Nancy, Jean-Luc (2007). *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Pavis, Patrice (2016). *The Routledge Dictionary of Contemporary Theatre and Performance*. Londres: Routledge & CRC Press.
- Porrúa, Ana María (2020). "Quién hace tanta bulla". Puntuaciones políticas de la voz y la escucha en la poesía latinoamericana" en *Orbis tertius Nro 32* (En prensa).
- Rancière, Jacques (2011). *Política de la literatura*, Buenos Aires, Libros del zorzal.
- (2009). *El reparto de lo sensible*. Santiago de Chile: Lom ediciones.
- Reynolds, Simon (2010). *Después del rock*. Buenos Aires: Caja negra.
- Salgado, María (2016). *31 poemas*. Rosario: Danke.
- Schaffer, Murray (1998 [1960]). *El nuevo paisaje sonoro*, Madrid: Melos.
- Szendy, Peter (2003). *Escucha. Una historia del oído melómano*. Barcelona: Paidós.
- Toop, David (2013 [2010]). *Resonancia siniestra. El oyente como médium*, Buenos Aires: Caja Negra. Traducción de Valeria Meiller.



-- (2016 [1995]). *Océano de sonido*. Buenos Aires: Caja Negra. Traducción de Tadeo Lima.

Taylor, Diana. *Performance*. Buenos Aires, Asunto Impreso Ediciones, 2012. (Selección).

**Flavia Garione** Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Participa en el dictado de las materias Taller de Oralidad y Escritura I y el Seminario de Poesía Latinoamericana “Contra la lagrimita” en la UNMDP. Publicó los artículos “Modos de la sensibilidad en la urbanidad posindustrial” en la revista *El jardín de los poetas* (<http://www.cajaderesonancia.com/archivos/4%20Garione%206.docx.pdf>) y “Poéticas del malestar. Lectura y escritura intervenidas en María Salgado y Ana Inés López” en la revista *Cuadernos del Sur* de la Universidad Nacional del Sur (<https://revistas.uns.edu.ar/csl/article/view/2272/1229>). También publicó los libros de poesía *Se oyen gritos de chicas por las noches* (Caleta Olivia, 2019) y *Lumpenproletariado* (Triana, 2019). Actualmente posee una beca doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) para realizar su tesis sobre “Figuras de la voz y modalidades musicales en la poesía argentina contemporánea”. Colabora con el archivo virtual de puestas en voz y performances de la poesía latinoamericana contemporánea *Caja de Resonancia* (<https://cajaderesonancia.com/>).

