



Moscardi, Matías. "La escucha poética: para una audiometría de la poesía argentina reciente".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, julio de 2019, vol. 8, n° 16, pp. 41-55.

La escucha poética: para una audiometría de la poesía argentina reciente

Poetic Listening: For an Audiometry of recent Argentinean Poetry

Matías Moscardi¹

Recibido: 30/11/2018
Aceptado: 01/04/2019
Publicado: 05/07/2019

Resumen

En el siguiente artículo propongo, a partir del análisis textual con su correspondiente y consignada apoyatura audiovisual, un acercamiento a la poesía argentina reciente (2010-2017) a partir de un abordaje teórico de la escucha entendida como uno de los objetos insoslayables de la crítica literaria contemporánea.

Palabras clave

Escucha; voz; poesía argentina contemporánea; crítica literaria; teoría literaria.

Abstract

In the current paper I propose, starting from an textual analysis with its corresponding and consigned audiovisual support, an introduction to Argentinean recent poetry (2010-2017) from an theoretical approach of listening as one of the unavoidable objects of contemporary criticism.

Keywords

Listening; voice; Argentinean contemporary poetry; criticism; literary theory.

1. Poesía y escucha: apuntes genealógicos de un objeto crítico

En su libro *Radical Artifice*, Marjorie Perloff se refiere al ensayo "La música de la poesía", de T. S. Eliot, como un primer momento de la crítica norteamericana donde aparece la figura del "discurso común" (*common speech*) como uno de los ejes rectores de la poética del modernismo estadounidense. En este ensayo, Eliot sostiene que la poesía no debe alejarse del lenguaje diario que usamos y escuchamos (Perloff 29). El texto de Eliot podría pensarse, también, como un primer momento de autoconsciencia en la relación entre poesía y escucha: el poeta es aquel que puede escuchar los ritmos íntimos del lenguaje, sus síncopas esenciales, la disposición musical –antes que dialectal– de las hablas cotidianas. En este

¹ Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Contacto: moscardimatias@gmail.com.



diagrama novedoso para la época, la escritura poética encuentra en la audición su punto de organización sensible.

La impronta que abre el ensayo de Eliot tendrá su repercusión, algunos años después, en el manifiesto *Projective Verse*, de Charles Olson. Sin embargo, para Olson, la propuesta de Eliot no será el modelo exacto del verso proyectivo, dado que la respiración –base de la idea del verso proyectivo– se distingue del habla socialmente codificada. En otras palabras: *respirar es distinto que oír*. Para Olson, la escucha poética de Eliot apuntaba a captar una especie de croquis conversacional donde el acento parecía recaer, finalmente, en el código, antes que en una sustracción musical del significado lingüístico en función del ritmo significativo de la lengua. No obstante, a pesar de sus perspectivas diferenciales, podemos considerar que tanto el ensayo de Eliot como el manifiesto de Olson forman parte de un mismo desplazamiento sensible que propone al oído y a la escucha como centros gravitacionales de la palabra poética. En efecto, si Olson propone al verso como una unidad respiratoria, antes dirá que la sílaba, partícula elemental y constituyente del verso, surge de la unión *de la mente y el oído*: “La cabeza, vía la oreja, conduce a la sílaba. El corazón, vía la respiración, conduce al verso” (Olson 8).

Un ensayo de Denise Levertov cristaliza la cuestión de la escucha en la composición del poema: me refiero a “Technique and Tune-Up”. Frecuentemente traducido como “Técnica y entonación”, la expresión “tune-up” posee un marcado sentido musical, dado que remite, además, a la “afinación” y al ajuste de las clavijas que requiere un instrumento de cuerda. De acuerdo con Levertov, el oído del poeta, su capacidad de escucha, es la herramienta de ajuste privilegiado del verso libre. De este modo, el oído puede detectar una forma de organización del discurso que no se corresponde estrictamente con las pautas rígidas de la puntuación gramatical. La capacidad auditiva se transforma, de este modo, en un elemento expresivo. Como sostiene Roland Barthes en “El acto de escuchar”: “la escucha habla” (Barthes 256). Podríamos reformular: *en materia de poesía, la escucha habla*.

Ahora bien, “¿es posible *hacer escuchar una escucha?*” se pregunta, por su parte, Peter Szendy en *Escucha. Una historia del oído melómano* (Szendy 22). Szendy sostiene, en correlación con lo anterior, y desde su formación musical como arreglista, que las escuchas quedan escritas en algún lado. Efectivamente, los lineamientos teóricos que comienzan a aparecer en la crítica norteamericana de poesía dan cuenta de una serie de procedimientos poéticos cuyo efecto parece ser el de la partitura: no sólo escuchar para escribir sino también escribir para *hacer escuchar*. Dice Szendy: “No escuchamos *como un solo cuerpo*: somos *dos* y (en consecuencia) siempre uno más” (Szendy 172). La escucha poética, por lo tanto, triangula una instancia adicional, complementaria: la de volver audible un aspecto sonoro de la lengua desapercibido en su uso convencional, comunicativo. Su condición parece doble o, más bien, *bífida*, para usar un término de Szendy: por un lado, la escucha poética opera como registro, como archivo sonoro, al captar fenómenos auditivos singulares del lenguaje; por otro lado, asimismo, intercede como audífono: no sólo extrae de la escucha su materia primordial sino que hace que el lector o el público se encuentren *a la escucha*, tal y como entiende esta posición Jean-Luc Nancy. Estar a la escucha implica, para Nancy, “estar a orillas del sentido o en un sentido de borde y extremidad” (Nancy 20). Nancy sostiene que el sentido nunca es neutro, incoloro o áfono: aun escrito, tiene una voz (Nancy 71). Por eso, la escucha quedaría registrada en la dicción que toda escritura comporta como resonancia.

En su libro *La interferencia*, Michel Serres define a la escucha como “la detección de una señal entre el ruido de fondo” (Serres 188). Habría algo *apuntalado*, entonces, en toda escucha poética: una recolección de acentos auditivos que el oído capta, aprehende, como en

un pellizco sonoro. La escucha sería, entonces, de acuerdo con Serres, ese pinzamiento táctil del oído, tal y como aparece en este poema de Mariano Blatt:²

Todo el tiempo lo que decía era como si fuera diciendo una poesía
 o como que estaba por empezar a decirla,
 pero capaz ya la había dicho
 iba por el final
 capaz por el principio
 o una sola poesía larguísima
 del tamaño de todo lo que decía
 siempre que hablaba yo lo escuchaba
 y decía para mis adentros
 eso es poesía
 eso también
 poesía, poesía
 más poesía
 otra poesía
 eso que dijo fue poesía.
 (Blatt 48)

La escucha poética, entonces, como parecen encontrarse en la búsqueda de lo que podríamos llamar un *punctum auricular*. Roland Barthes define al *punctum*, precisamente, como un fenómeno carente de organicidad: “ese azar que [en la foto] me despunta” (Barthes 59). Si el *studium* está organizado como un saber determinado y establecido, en tanto “emoción impulsada racionalmente por una cultura” (Barthes 57), el *punctum* en cambio no tiene una dimensión y una escala muy diferentes: “pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad” (Barthes 59). Si desplazamos el centro visual que organiza la metáfora para pensar en términos de escucha, el *studium auricular* sería, luego, el equivalente de un *saber de la medida*: la métrica; mientras que el *punctum auricular*, en cambio, sería la percepción punzante de un ritmo, de una cadencia que adviene al oído sin premeditación, que se vuelve audible más allá de su propia racionalidad: “la medida es dogmática, el ritmo es crítico” dicen Deleuze y Guattari (320). En el caso del citado poema de Mariano Blatt, la escucha opera como radar de sondeo poético: es absolutamente táctil, deíctica (el oído señala con un dedo: “eso”) y se transforma en una metodología distintiva, en una poética que trata de captar la materialidad sonora, verbal, reconocida potencialmente como poesía. En todos los casos, el desplazamiento de la escritura a la voz, de la lectura a la escucha, implica un desplazamiento suplementario: del ojo al oído, de lo legible a lo audible, de la imagen al sonido, de la escena a la circunferencia, de lo lineal a lo simultáneo. Esto sucede no como exclusión, por supuesto, sino como reorganización de los centros y los márgenes de un régimen sensible. La aproximación a las cosas desde su materialidad acústica implica un estar ahí para ser tocados por el sonido, experimentar su presencia implica estar abierto, disponible, al afecto en tanto contacto con esa materia sonora, con sus reverberaciones.

² Mariano Blatt nació en Buenos Aires, en 1983. Es poeta y editor del sello Blatt y Ríos. Publicó los siguientes libros de poesía: *Increíble* (Ediciones Stanton, 2006), *Nada a cambio* (Belleza y Felicidad, 2011), *No existís* (Determinado Rumor, 2011), *Hielo locura* (Ediciones Stanton, 2011), *Alguna vez pensé esto* (Triana, 2015), *Mi juventud unida* (Mansalva, 2015) volumen que recopila su producción poética a la fecha y *200 ideas de libros* (Iván Rosado, 2017). Formó parte, entre muchas otras, de la antología *30.30 poesía argentina del siglo XXI*, publicada en 2013 por la Editorial Municipal de Rosario.

Ahora bien, en la tradición textualista de la crítica literaria en la que se inscribe la crítica de poesía, el lugar de la voz y de la escucha se encuentran relegados a cierta condición excéntrica, suplementaria. La letra impresa como objeto de estudio ocupó, desde el formalismo y el estructuralismo, el lugar de un arribo, aunque mejor sería decir la función de un *destino* para los estudios literarios: de la obra *al texto*, ese famoso desplazamiento epistemológico que enuncia, hacia fines de los sesenta, Roland Barthes, marcaría una forma de advenimiento del objeto. ¿Qué sucede, entonces, con la voz? ¿Cómo pensar la escucha en el marco de una tradición textualista que muchas veces clausura las reverberaciones auditivas de la escritura? En otras palabras: ¿cómo obtienen la voz y la escucha su estatuto de objeto, su materialidad, su densidad crítica? Rápidamente podríamos decir que ambas se encuentran en el principio de la literatura: la voz y el oído preceden al ojo y a la letra. En la idea de lírica, en la figura de las musas: ahí están la voz y la escucha como mitos del origen de la literatura. Sin embargo, quisiera pensar, de manera incipiente y soslayada, un anudamiento histórico y teórico que permitiría comprender mejor, me parece, el relativamente nuevo privilegio de este *sensorium* en la crítica de poesía.

Digamos que, en principio, habría tres preocupaciones en relación a la voz que conviven entre fines de los sesenta y fines de los ochenta. Por un lado, tenemos la atención en el presente, en lo inmediatamente contemporáneo, en una época donde –sobre todo teniendo en cuenta el devenir histórico de la técnica– la voz y la oralidad reaparecen como enclaves mediáticos fundamentales en el surgimiento del cine sonoro, la radio y la televisión. Me refiero a teorías como la de Marshall McLuhan, centradas en los diálogos entre tecnología y cultura. Entre *La Galaxia Gutenberg* y *El medio es el masaje*, McLuhan sostiene que, si la lectura silenciosa de un texto nos recluye, el oído y la escucha, en cambio, nos conectan táctilmente, recolectivizando aquello que la escritura y la lectura históricamente destribilizaron. Escribe McLuhan en *El medio es el masaje*: “Hemos regresado al espacio acústico. De nuevo hemos comenzado a estructurar el sentimiento primordial, las emociones tribales de las que nos habían apartado unos cuantos siglos de alfabetización” (McLuhan 63). En efecto, una de las hipótesis centrales de McLuhan es que en la era eléctrica predomina un abordaje acústico del espacio visual, una reconfiguración auditiva y oral de la palabra escrita. Por esta razón, en *La galaxia Gutenberg* propone, directamente, *leer con los oídos*: “poner en acción oral participante al pasivo lector visual” (McLuhan 131).

Por otro lado, coexiste, junto a esta preocupación por el estatuto contemporáneo de la dimensión acústica que veíamos en McLuhan, una búsqueda arqueológica del origen de la voz y de la escucha, por un lado, a la vez que una aproximación filosófica, como tercer enclave, por el otro. En cuanto a lo que podríamos llamar un enfoque arqueológico de la voz, el clásico de Walter Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, o trabajos como *La poesía y la voz en la civilización medieval*, de Paul Zumthor, dan cuenta de una búsqueda originaria del objeto que consisten en imaginar teóricamente, siempre a partir de los documentos ya captados por la cultura escrita, lo que podríamos llamar una *escucha primigenia* o *archiescucha* de la literatura. Zumthor, partiendo de un corpus medieval, llega al precepto general de que “la voz debe entrar en la definición de toda poesía, que el lugar de la poesía es el lugar de la voz” (Zumthor 76). Por lo tanto, el lugar de la crítica no sería otro que *el lugar de la escucha*. Ong, por su parte, en refuerzo de lo anterior, sostiene que “todos los textos escritos tienen que estar relacionados de alguna manera, directa o indirectamente, con el mundo del sonido. La escritura nunca puede prescindir de la oralidad” (Ong 17). El crítico, luego, podría pensarse como aquel que, ya en términos reales o imaginarios, recupera y poner a resonar las vibraciones íntimas de un texto dado.

Hasta acá tenemos un doble movimiento complementario: el del presente y el pasado, lo contemporáneo y lo arcaico, como dos instancias superpuestas en un momento histórico de reflexión sobre la voz y la escucha como objetos. Por último, habría que señalar, casi como

instancia de síntesis, la lectura filosófica que realiza Jacques Derrida, en *De la gramatología* y luego en *La voz y el fenómeno*, libros en los que se explora la historia de la metafísica occidental desde Platón y Aristóteles hasta Heidegger —es decir: hasta alcanzar cierta contemporaneidad o época lindante— para advertir el privilegio histórico de la *phoné* por sobre la escritura. Para Derrida, la escritura es, de alguna manera, podríamos decir, *lo reprimido de la metafísica occidental*: siempre derivada, representativa, instrumental en relación a la voz, que asimismo arma sistema con el alma, el pensamiento, el sentido y el significado. Sin embargo, si por “escritura” entendemos inscripción y, ante todo, institución durable de un signo, entonces, todo signo lingüístico, según Derrida, tiene que ser, desde el comienzo, una escritura. En el campo general de la escritura, aparecerán, luego, unos significantes instituidos como “gráficos” y otros significantes instituidos como “fónicos”. En este sentido, habla de una “archiescritura” detrás de toda voz.

Algunos filósofos recientes debaten con Derrida para volver a recomodar el acento: de la escritura o archiescritura nuevamente volvemos a la voz o archivoz y, más aún, como decíamos, a una archiescucha o escucha originaria. Entre ellos, el esloveno Mladen Dolar, en su libro *Una voz y nada más*, sostiene que la voz es refractaria al significante: siempre hay un resto *inaudible* en toda voz, algo que no podemos escuchar justamente porque la voz estaría siempre mediatizada por el sistema de la lengua y la lógica de la articulación lingüística. En este sentido, la escucha poética trabajaría con *lo inaudible de la lengua*. En un ensayo titulado “Experimentum vocis”, Giorgio Agamben, a partir de una relectura de Aristóteles, advierte que la voz humana es *escribible*: está gramaticalizada desde el origen. La voz articulada, entonces, no es más que *phoné engrámatos*, una voz que ha sido transcrita y comprendida —es decir, capturada— por las letras. La metafísica, para Agamben, ya es inicialmente gramatología, en el sentido en que, desde el momento en que el *logos* tiene lugar en el no-lugar de la *phoné*, la función de fundamento ontológico negativo compete a la letra y no a la voz. El edificio del saber occidental, sostiene Agamben, se apoya sobre una voz eliminada, una voz que se escribe. Esta escisión entre sentido y sonido produce también la separación entre filosofía y poesía. La poesía intentará recuperar el lugar del puro sonido en la lengua mientras que la filosofía intentará recuperar el lugar del puro sentido. Sin embargo, están una en la otra: la filosofía es tanto conmemoración de la voz como la poesía es investigación de la lengua.

2. Para una audiometría de la poesía argentina reciente

Volvemos, de este modo, al problema de la escucha en la poesía, coincidente con estas revaloraciones y revisiones filosóficas que reavivan la complejidad del tema. La poesía permitiría pensar, o volvería audible, algo del orden de un hiato entre la voz y el lenguaje. Jean-Luc Nancy, por ejemplo, se queja de que la filosofía es sorda y de que sus metáforas centrales son oclocentristas y encuentran su apoyatura en un reparto de lo sensible atravesado por la mirada: figura e idea, teatro y teoría, espectáculo y especulación; y hasta la idea de forma, de *morphé*, que se piensa y se aprende desde el comienzo en términos visuales.

Casi como una interrogación del estatuto vocal y audible del poema, Cristian Molina habla de una “festivalización” de la poesía argentina, en función de la evidente proliferación de lecturas en vivo que tienen lugar en el país; y se pregunta “¿cómo pensar la relación y las redefiniciones de lo poético/ el poema/ la poesía que se producen en esta inflexión del presente en Argentina?” (Molina 224). Me pregunto si la “festivalización” que encuentra Molina como marca de época no podría pensarse acaso, culturalmente, como ese retorno de los espacios acústicos en la cultura letrada del mundo globalizado al que se refería McLuhan de manera incipiente, una especie de *reacustización* de una palabra enmudecida históricamente por la escritura. En *La palabra muda*, Jacques Rancière recuerda, como síntoma del mutismo

significante, una cita de Marc Fumaroli: “Nuestro concepto de literatura, excesivamente ligado a lo impreso, al texto, deja fuera de su campo lo que el ideal abarcador del orador y de su elocuencia engloba generosamente: el arte de la arenga, el arte de la conversación, sin contar con la *tacita significatio* del arte del gesto y de las artes plásticas” (Rancière 37). Dicho de otro modo: la palabra impresa parece haber producido un efecto de autonomía y separación casi autotélico de la letra como una ontología desprovista de voz, de gestualidad, de escena, que la escucha poética del presente revitaliza en términos auditivos. Ezequiel Alemian, por su parte, en una cobertura periodística para el XVIII Festival Internacional de Poesía en Rosario en Argentina, se pregunta:

Cuando uno escucha leer a un poeta, ¿dónde busca la poesía? ¿En el texto escrito que se escucha pronunciar, o en la pronunciación de ese texto? ¿En la relación dinámica que hay entre el texto escrito y la manera en que se lo pronuncia, o en algo incorpóreo en lo cual texto escrito y manera en que se lo pronuncia se funden por completo? (Alemian 2010)

En este sentido, Alemian percibe que no se trata tanto de un tipo de poesía que se lee en voz alta, “sino de poesía que se escribe para ser leída en voz alta”. Esta reorganización de la palabra poética y sus modos de circulación permiten pensar un objeto que ya no remitiría exclusiva o estrictamente a lo textual sino a esa antesala vocal.

Un punto de partida posible para pensar un viraje hacia poéticas de la voz y la escucha sería el libro *Odio la poesía objetivista*, de Francisco Garamona.³ El libro comienza con los versos de Martín Prieto que funcionan como epígrafe: “No te olvides de la música/ pero no te olvides tampoco de que la música cambia”. Ese acento en las mutaciones musicales podría leerse como una posición auditiva diferida, alternada, con respecto al sonido poético y su producción: Garamona –como explica en el epílogo– dicta los poemas personalmente o por teléfono. Estamos, entonces, ante poemas contruidos *desde la escucha*: en su condición intersticial, incluso descompuesta –lo que se escucha *mal*, por fuera de los parámetros de un *dictum* correcto–, minada de malos entendidos, con su deriva, su condición flotante. En este sentido, el poema “Tal cual lo escuché” marca la diferencia en relación a la fidelidad a la que puede aspirar la imagen poética: como si la escritura pudiera captar con mayor precisión lo audible que lo visible, como si la escucha poética fuera la respuesta ante un malestar visual. En *Veriles*, de Cristhian Monti,⁴ aparece, justamente, la enfermedad del ojo y su intervención quirúrgica: los versos fluctúan entre las imágenes de una mirada defectuosa y su consecuente apoyatura en lo audible casi como tercera dimensión de las composiciones visuales que arman los poemas. En *El camino de la liebre*, esta impronta aparece condensada en la figura de un animal atravesado por la escucha: “La liebre ya sabía todo al escucharlo” (Monti 19). La poesía, luego, como el ejercicio de esa sensibilidad auditiva en constante interacción con el movimiento y el territorio.

La escucha también es índice de acceso a una interioridad que escapa a los regímenes de la mirada: “Del freezer sale un ruido de viento polar/que me hace pensar que hay

³ Francisco Garamona nació en Buenos Aires, en 1976. Publicó, entre otros, los libros *Parafern* (Deldiego, 2000); *Carcarañá* (Casa de la Poesía, 2002); *Pequeñas urnas* (Gog y Magog, 2003); *Cuaderno de vacaciones* (Siesta, 2003); *Que contiene láminas* (Gog y Magog, 2005); *La leche vaporosa* (Vox, 2006); *Cosas encontradas en un pupitre*, (ByF, 2008); *Pueblo y ciudad llanos*, (ByF, 2009) y *Un gabinete móvil y otros poemas*, (Cuneta, 2010). Dirige el sello editorial Mansalva.

⁴ Cristhian Monti nació en La Paz, Entre Ríos, 1978. Publicó *Desplazamiento sonoro* (Ese es otro que bien baila, Paraná, 2010; Neutrinos, La Paz, 2012), *Que no toque el piso* (en la revista Unión y amistad n° 3, Rosario, 2013), *El camino de la liebre, seguido de otros poemas* (Iván Rosado, Rosario, 2014) y *Veriles* (Vox, Bahía Blanca, 2014). Algunos poemas suyos forman parte de la antología *53/70, Poesía argentina del siglo XX* (ES, EMR y CCPE/AECID, Rosario, 2015). Codirige la editorial Neutrinos que fundó en 2011.

mundos/adentro de las cosas” leemos en un poema de Daiana Henderson⁵ (24). El sonido se propaga en la escritura de Henderson, su condición es la de un *traspase de las cosas*: “Los ingenieros calcularon:/ masa, peso, tamaño, distancia,/ largo, ancho, ángulos, todo,/ pero se olvidaron de la acústica./ A veces escucho llorar a la vecina/ y me digo que a lo mejor se está riendo” (Henderson 14). Eso que se escucha, por otro lado, tiene *inputs* y *outputs*, entradas y salidas singulares, se recibe y se transmite como una onda del poeta al poema: “De chica me hicieron creer/ que la mujer que daba la hora en el #113/ decía los números cada vez, todas las veces/ y vivía/ encerrada en un cuartito blanco,/ sacando la boca al aire/ por los rulos del cable del teléfono a disco/ hasta mí,/ hasta cada uno/ cada vez”, escribe Valeria Tentoni⁶ (32). La escucha es, bajo estas coordenadas, el efecto de una destinación exclusiva y grupal a la vez: singulariza al oyente (“hasta mí”) a la vez que lo reubica como parte de una recepción colectiva (“hasta cada uno”), es decir, una escucha accesible a todos, a la vez que *turnada* y, por lo tanto, personal, íntima. Lo que resuena en estos poemas es sinónimo de cercanía, de conexión, implica una determinada vecindad.

Eso aparece en los poemas de Jonás Gómez:⁷ “Hablemos en voz baja./ Repitamos la palabra intimidación en voz baja/ hasta que se convierta en un sonido/ en una frecuencia/ que pierde significado pero trae consecuencias” (Gómez 9). De este modo, la escucha, como centro del régimen perceptivo, activa sus “consecuencias” desde una *reconfiguración fantasmática de la sensibilidad* (Nancy) ante la frontalidad de la imagen, ante el marco o cuadro que implica toda escena, toda mirada, la escucha abre una dimensión cuadrafónica, circundante, simultánea, sin anverso, ni reverso, ni marco –porque el sonido lo atraviesa todo (Quignard)–. La escucha desestabiliza el sentido (“una frecuencia/ que pierde su significado”) porque pone a disposición una sensibilidad que ya no se apoya exclusivamente en la visión, sino que se construye por resonancia, por vibraciones y ecos que provienen de una experiencia concreta del espacio, de una posición determinada de las cosas y los objetos.

En un poema de Tomás Boasso,⁸ leemos: “Dí vuelta los parlantes/ para escuchar al revés la música,/ los dí vuelta, para que la música saliera/ de ellos al revés y me hiciera escuchar algo/ que no hubiera escuchado nunca” (Boasso 27). La escucha parece operar como un dispositivo de rastreo de nuevos sonidos, como pellizco de lo que no resuena habitualmente, el

⁵ Daiana Henderson nació en Paraná, Entre Ríos, 1988. Publicó *Colectivo maquinario* (Diatriba, Santa Fe, 2011), *Verão* (Neutrinos, La Paz, 2012), *El gran dorado* (Iván Rosado, Rosario, 2012), *A través del liso* (Determinado Rumor, Buenos Aires, 2013), *Un foquito en medio del campo* (EMR, Rosario, 2013) y *Humedal* (Liliputienses, Cáceres, 2014). Es coautora de la selección de las antologías *30.30, poesía argentina del siglo XXI* (2013), *40 velocidades. Colección de poemas en bicicleta* (Neutrinos, 2014), *1.000 millones, poesía en lengua española del siglo XXI* (2014) y *53/70, poesía argentina del siglo XX* (2015). Codirige el sello editorial Neutrinos.

⁶ Valeria Tentoni nació en Bahía Blanca, provincia de Buenos Aires, en 1985. Publicó los libros de poesía *Batalla sonora* (Manual Ediciones, 2009), *Ajuar* (1º Premio Concurso Editorial Ruinas Circulares, 2011) y *Antitierra* (Libros del Pez Espiral, 2014; Neutrinos, 2016), y los libros de relatos *El sistema del silencio* (17 Grises, 2012) y *Furia diamante* (Colección Leer es futuro, Ministerio de Cultura de la Nación, 2015). Edita, desde 2011, la Audioteca de Poesía Contemporánea.

⁷ Jonás Gómez nació en Buenos Aires, en 1977. Editó la plaqueta *Zorzales en Munro*, que forma parte de la colección de plaquetas de PLUP. En el 2010 publicó *Equilibrio en las tablas*, primer premio Estación Pringles, a través de editorial Mansalva. Participo además en una Antología llamada *Si Hamlet duda le daremos muerte*, editado por libros de la talita dorada. En el 2011 publicó *El Dios de los esquimales*, por Ediciones Diatriba de Santa fe.

⁸ Tomas Boasso nació en 1984, en Rosario. Publicó los libros de poesía *El hit del verano* en colaboración con Ramiro García (Tropofonía, Rosario, 2010; Ese es otro que bien baila, Paraná, 2011), *Fuentes de radio casi estelares* (Gigante, Paraná, 2012), *Lejos y sin órbita* (Neutrinos, La Paz, 2012), *El entusiasmo* (Iván Rosado, Rosario, 2013) y, en colaboración con Verónica Laurino, la novela infanto-juvenil *Vergüenza* (Sigmar, Bs. As., 2011). Forma parte de la antología *30.30 poesía argentina del siglo XXI* (ES, EMR y CCPE/AECID, Rosario, 2013).

extrañamiento del oído (Toop 2013) como atributo estético: la poesía en busca de *nuevos audibles*. Alfonsina Brión,⁹ que directamente *escribe la escucha*, lo que dicen sus interlocutores en viajes a dedo como una selección apuntalada de datos auditivos:

Mi nombre es el Rey de la Cumbia.
Tuvo boliche en los 90.
Trajo cumbieros de todos lados.
Que le ponga azúcar al mate
que para amarga es la vida.
Pinta melanco.
Que lo acompañe el sábado
a escuchar Karina sin El Polaco
que se me va a sanar el corazón.
La Nueva Luna al palo.
Sigue para White.
Me deja en la entrada de Colón.
Hay protesta en Petrobrás.
Se escuchan los bombos
(Brión 5).

En los poemas de Brión la escritura es el filtro selectivo de la escucha: no hay desgrabación de esas voces sino síntesis, recortes, ajustes que el registro de la escucha organiza. De ahí los cambios de foco: de lo que el personaje narra a los bombos de protesta.

En sus lecturas en vivo, Milton López,¹⁰ por ejemplo, toma un verso muy simple como punto de partida –“te fuiste de casa y te dejaste una caja llena de bufandas”– para luego segmentarlo en todas sus variaciones posibles, en busca de entonaciones diversas como si, bajo la premisa del clásico «verso proyectivo» de Charles Olson, hiciera escuchar, de este modo, la respiración a la escritura:

Te fuiste de casa y dejaste una caja llena de bufandas
Te fuiste de casa y dejaste
Una caja llena de bufandas
Te fuiste de casa
y dejaste una caja
llena de bufandas
Te fuiste de casa
y dejaste
una caja llena
de bufandas
Te fuiste
de casa

⁹ Alfonsina Brión nació en Mayor Buratovich, provincia de Buenos Aires, en 1984. En 2007, participó del taller literario Ruta 33, coordinado por Daniel García Helder en el espacio Vox. Publicó los libros de poesía *Papel cebolla* (La propia cartonera, 2012) y *Martes dedo* (Chuy, 2014)

¹⁰ Milton Lopez nació en Bahía Blanca, en 1987. Sus libros son: *Impreso en papel vegetal* (La Propia Cartonera, Montevideo, 2011), *El quinto sueño* (Iván Rosado, Rosario, 2012), *Vermouth* (Chuy ediciones, Bahía Blanca, 2013), *Hablar como los animales* (Eloisa Cartonera, Buenos Aires, 2014), *Borders* (Neutrinos, La Paz, 2015) y *Aves* (Vox, Bahía Blanca, 2015). Los poemas seleccionados pertenecen al libro inédito *Arroba* y se pueden escuchar acá, leídos por el autor: https://www.youtube.com/channel/UCf55u_zOHzDtlrC7XehODQ

y dejaste
una caja
llena de
bufandas
Te
fuiste
de
casa
y
dejaste
una
caja
llena
de
bufandas
Te
Fuis
te
de
ca
sa y
de
jas
te u
na
ca
ja
lle
na
de
bufandas
Te fuiste de casa y dejaste una caja llena de bufandas
Te fuiste de casa y dejaste una caja llena de
Te fuiste de casa y dejaste una caja llena
Te fuiste de casa y dejaste una caja
Te fuiste de casa y dejaste una
Te fuiste de casa y dejaste
Te fuiste de casa y
Te fuiste de casa
Te fuiste de
Te fuiste
Te
T-E-F-U-I-S-T-E-D-E-C-
A-S-A-Y-D-E-J-A-S-T-
E-U-N-A-C-A-J-A-L-L-E-
N-A-D-E-B-U-F-A-N-D-A-S.

En otras palabras: con el corte de verso vuelve audible la *afinación* del poema. El desarme llega hasta el deletreo: destejer como una bufanda el verso hasta sus unidades constituyentes para dar con la voz, como si debajo de la escritura siempre hubiera un sustrato

vocal irreductible; incluso en las letras: porque su pronunciamiento es, en términos vocales, lo que marca una distancia entre la grafía y la voz. En otro poema, López parte de otro sintagma muy simple –“Luna Roja”– para generar todas las combinaciones de letras posibles en términos anagramáticos:

LUNA ROJA
 RAJÓ NULA
 JARRO ULAN
 RUNA HOJAL
 HOJA LUNAR
 ARROJA LUNA
 ALUNA JOR
 AJO RANUL
 AHORA LUNO
 AUNAR OJAL
 HORA LAUNA
 ULAN OJAR
 ULAR OJAN
 LU JARANO
 JURAN LOA
 LOAN JURA
 JURO ANAL
 AURA JON L
 LUAN JORA
 JANA LURO
 JALAN ORU
 URON AJAL
 AJAN ROLU
 LORA JUNA
 RULO JAAN
 JAUNA ROL
 ROLA JAUN
 UNA JALOR
 AJAU RONL
 ROJ N LAAU
 JLOU RAAN

La variación hace aparecer una glosolalia ininteligible y muchas veces difícil de pronunciar, que parte de la lengua nativa, pero para alcanzar su desafío absoluto: una voz que, con una apoyatura textual fuerte –la letra y sus cambios de posición–, termina por desarmar, paradójicamente, desde su *experiencia vocal*, como diría Agamben, el verso mismo, hace aparecer, en su vocalización, y por momentos, un sonido casi arcaico, semejante al que asociamos a las lenguas originarias. Escribe López: “No hay poesía en lo que ves/ y si la hubo se diluyó/ en el océano de la indefinición” (López 34). En la poesía de López, lo audible abre la posibilidad de nuevos imaginarios: “Decían que yo había escrito un poema muy bueno/ sobre el ruido que hace un lavarropas/ y yo les creí, pero me imaginé mal/ me imaginé un ruido más parecido al del secador de pelo./ (...) decían que mi poema había triunfado en Europa/ porque allá los lavarropas no hacen ruido/ y todos pudieron escuchar un lavarropas de nuevo” (López 17).

En un video de Alejandra Saguí¹¹ vemos un patio interno. Su voz aparece antes que su cuerpo: es una voz *acusmática*, fuera de campo, sin fuente visible. Segundos después aparece ella, que por momentos lee y por momentos recita de memoria, poemas en donde escuchamos voces familiares, escolares, infantiles, voces cuchicheantes de pueblo, nunca estabilizadas en personajes, o agrupadas en formas fijas que permitan desarrollar parlamentos o discursos orgánicos; por el contrario, las voces se escuchan a ramalazos, como frases sueltas de vecinos a través de las paredes; voces sin procedencia y aún así identificables, y hasta reconocibles, quizás por el carácter casi actoral de la dicción en Saguí: la vocalidad del poema adquiere la resonancia de un escenario y las voces se incorporan en la escena de la voz, en un sentido etimológico de la palabra: se vuelven cuerpos, adquieren corporalidad. Y escuchamos: “tate/ tate bien”, “¡Hola! llegué ¿quién hay?”, “pero papá mamá/ él empezó él mepujó/ yo nohi-cenada”, “Cuchame/ esto parece/ la casa del pueblo”. Y no hay, se entiende, oralidad en el sentido imitativo, representativo, que le daba el coloquialismo, sino un montaje vocal que no busca la homogeneidad ni la coherencia de un discurso sino, más bien, efectos sonoros como el eco, la reverberación, el delay. Los poemas de Saguí son difíciles de citar porque están desparramados por toda la hoja, con largos blancos en un mismo verso, cursivas, negritas, acentuaciones y diversas marcas que parecen tener un carácter musical de partitura: el poema deviene pentagrama verbal, la lectura en papel un sonido muteado que se transfiere en silencio, como cuando escuchamos música con auriculares, como si ensayáramos tocar el diapasón de una guitarra eléctrica desenchufada o leer una partitura rítmica y tocarla en la batería muda del cerebro.

Otro caso interesante es el de Santiago Pontoni:¹² cuando recita sus poemas, la flexión vocal propone una escucha declamatoria, casi solemne, paródicamente entonada, que busca el efecto de lo clásico a partir de materiales degradados: “Las crenchas de musgo balanceándose polirítmicas/ como si les hubiesen rallado un remanso encima,/ engominadas por el continuum semiótico del meo”. El léxico exógeno –“polirítmicas”, “continuum semiótico”– opera como referencia tónica de contraste con la escena que describe: se produce, de este modo, una fricción entre tono y sentido, entre lo que el poeta vuelve audible y lo que dice. Al final, incluso, la reescritura de un famoso poema de William Carlos Williams –cuyas lecturas registradas en audio solían ser neutrales, monocordes¹³– se somete, primero, en una reformulación auditiva que afina ese modo bajo otras coordenadas de pronunciamiento, como si lo dicho fuera estrictamente solemne:

Y, pese a todo esto, no tuvimos mejor idea
que amansar el garrón remixando un poema:

“Me manduqué
los hongos
que había
en la conservadora
y que probablemente

¹¹ Alejandra Saguí nació en Bahía Blanca, en 1987. Publicó *Pareidolias* (Zindo & Gafuri, 2014). Los poemas a los que me refiero son inéditos y se pueden escuchar acá, leídos por la autora: <https://www.youtube.com/watch?v=Kv9gZYP7QI8>.

¹² Santiago Pontoni nació en Santa Fe, en 1986. Publicó los libros *¡Kowabunga!* (Diatriba, 2008) y *Feria artesanal de la calavera* (Diatriba, 2011). Los poemas a los que me refiero pertenecen a su primer libro y se pueden escuchar acá, leídos por el autor: <https://www.youtube.com/watch?v=xs1GdTqHiU0>.

¹³ Algunas de las lecturas en vivo de William Carlos Williams se pueden escuchar acá: <http://www.ubu.com/sound/wcw.html>.

los muchachos
 reservaban para merendar
 Perdónenme,
 estaban deliciosos
 tan rubios y tan frescos”
 (Pontoni 17)

El poema recurre, ahora inversamente, por elecciones léxicas informales o contrastantes –“manducar” en lugar de “comer”, “hongos” en lugar de “ciruelas”– que se vuelven risibles al oído bajo el tono grandilocuente en que la voz recalibra la dicción del poema. Y si bien la operatoria de reescritura del poema de Williams puede leerse más allá de su escucha, en términos netamente textuales, es el oído el sensorio que termina de definir la clave fundamental de la parodia: no se trata, en este sentido, de una *intertextualidad* sino, más bien, de una *intervocalidad*. Pontoni no reescribe a Williams sino que retoma la poética monocorde del objetivismo norteamericano para remixar su ecualización clásica, para buscar, ya no otro poema, ni otra versión, sino una forma nueva de hacer escuchar ese texto; leer “La carretilla roja”, de William Carlos Williams, como se leería, imaginariamente, un poema de Rubén Darío o incluso –por poner un ejemplo radicalmente opuesto– un poema neobarroco como “Cadáveres”, de Néstor Perlongher:¹⁴ hacer escuchar un poema objetivista en otra escala, decididamente afectada por la declamación, estilizada, incluso exagerada. La escucha opera, acá, entonces, como un elemento que no puede suprimirse a la hora de pensar la operatoria de reescritura. Quiero decir: por supuesto, no es lo mismo *leer* el poema de Pontoni que *escucharlo*. La escucha viene a acoplarse al poema ya no como una exterioridad o como un suplemento sino como un elemento que define la direccionalidad fundamental de su sentido, una clave sin la cual sería *insuficiente* leerlo. Dicho de otra manera: la lectura textualista nos dicta que Pontoni reescribe a Williams, pero no nos deja oír en qué escala se encuentra afinada dicha operación. Distinto sería, por ejemplo, si Pontoni reescribiera a Williams y leyera en vivo el poema de un modo monocorde, imitando el mismo estilo Williams. En la versión que escuchamos acá, por el contrario, la reescritura convoca, necesariamente, una *revocalización*: como si no existiera la posibilidad de una intertextualidad sin su correspondiente correlato vocal. Por otro lado, Pontoni, en efecto, no lee sus poemas sino que los recita:¹⁵ en el recitado clásico –incluso en los movimientos de la mano de Pontoni– podemos ver el gesto de independizarse de la preponderancia de la letra impresa. La atención es puramente teatral: la escenificación misma del video pone el acento en la escucha y no en la reposición imaginaria de un texto que está siendo leído. Algo en la irrupción excéntrica del viejo recitado genera el efecto de la improvisación: la idea de que el texto o bien no existe como elemento determinante de lo que escuchamos o existe de un modo flexible, franqueable.

¹⁴ El citado poema de Perlongher se puede escuchar acá, leído por el autor: https://www.youtube.com/watch?v=di_IbckdtHw.

¹⁵ Es importante señalar que el recitado de memoria es muy frecuente en las lecturas en vivo de poesía en Argentina: Daiana Henderson, Mariano Blatt, Milton López, Tálata Rodríguez, Alejandra Saguí, Bernardo Orge, entre muchos otros poetas jóvenes, en un momento de la lectura en vivo –o incluso a lo largo de la lectura entera– recitan de memoria uno o más poemas.

Ahora bien, si escuchamos leer a Fabián Casas, uno de los poetas argentinos más reconocidos de la actualidad,¹⁶ observamos que ocurre exactamente lo mismo que en el caso de Pontoni, pero en un sentido inverso. Veamos el poema “Después de largo viaje”:¹⁷

Me siento en el balcón a mirar la noche.
 Mi madre me decía que no valía la pena
 estar abatido.
 Movete, hacé algo, me gritaba.
 Pero yo nunca fui muy dotado para ser feliz.
 Mi madre y yo éramos diferentes
 y jamás llegamos a comprendernos.
 Sin embargo, hay algo que quisiera contar:
 a veces, cuando la extraño mucho,
 abro el ropero donde están sus vestidos
 y como si llegara a un lugar
 después de largo viaje
 me meto adentro.
 Parece absurdo: pero a oscuras y con ese olor
 tengo la certeza de que nada nos separa.
 (Casas 21)

Se trata, sin dudas, de un poema de duelo, de una voz melancolizada. Y, sin embargo, cuando escuchamos leer a Casas, su voz es el arco que termina de definir eso que nuestra escucha imaginaria anticipa como semiosis textual: se trata de una voz casi sin modulación, sin espectro, de corto alcance, una *voz baja* que parece pronunciarse desde ese mismo placard, desde el *locus* que el poema arma como lugar de enunciación. Lo que quiero decir es que la voz monocorde e incluso previsible con que Casas lee el poema no produce el efecto de una tautología, de una reproducción mimética del tono contenido en la escritura: por el contrario, algo se redefine en la escucha. Lo que se redefine, me atrevería a decir, es una *imposibilidad tonal*: la idea de que el poema suena como suena, efectivamente, y no podría, de ninguna manera, ser escuchado de otro modo.

Luego –y con esto cierro–, no habría un *legible*, en estas poéticas contemporáneas, sin su correspondiente *audible*. Y más aún: leer a estos y otros poetas argentinos contemporáneos es ya, y como decía antes, estar necesariamente *a la escucha*. Esto quiere decir que el sentido de un poema parece abrirse a su tonalidad, a su ritmo, a su dicción y a su timbre: la escucha como aquello que pasa de definir una instancia de producción del poema como el dispositivo clave de su recepción. De este modo, la voz y la escucha, como objetos específicos de la crítica,

¹⁶ Fabián Casas es una figura literaria fuertemente mediática, a diferencia de los otros poetas mencionados en este artículo. Ha colaborado en los diarios *Página 12*, *La Nación* y *Perfil*; sus ensayos fueron reunidos en un mismo volumen llamado *Trayendo a casa todo de nuevo* (2016), publicado por Emecé, del conglomerado editorial Planeta; asimismo, apareció en distintos programas culturales de televisión argentina como *Los siete locos*, en Canal 7, y *El detonador de ideas*, en Canal (á), entre muchos otros. En 2007 recibió el premio literario Anna Seghers. La editorial Emecé publicó, asimismo, su obra poética *Horla City y otros. Toda la poesía 1990-2010* (2010), ambas ediciones agotadas al poco tiempo de su publicación. Además, Casas escribe las letras de algunas canciones de la banda de rock Pez, liderada por Ariel Minimal, ex-guitarrista de *Los Fabulosos Cadillacs*. En 2010, su novela *Ocio* fue llevada al cine por los directores Alejandro Lingenti y Juan Villegas. Escribió el guión de la película *Jauja* (Lisandro Alonso, 2014) protagonizada por Viggo Mortensen. Y participó, recientemente, con un poema leído con su propia voz para un famoso comercial de la cerveza Quilmes.

¹⁷ El poema pertenece al libro *El salmón* (1996) y se puede escuchar acá, leído por el autor: <https://www.youtube.com/watch?v=PUEO0X89kf0>.

parecen imponer nuevos desafíos para la circulación, la recepción y el abordaje de los textos poéticos: si los textos impresos ya no resultan la apoyatura exclusiva y privilegiada de la letra, si los soportes audiovisuales y las lecturas en vivo irrumpen en el campo poético con una preponderancia significativa, entonces la crítica habrá de aguzar su oído para leer a estos poetas. Pero no bajo la idea de un imperativo cultural, una moda o una imposición tecnológica: sino como un modo de reponer y de volver identificable –para incorporar o descartar, afirmar o recusar– algo del orden de la condición material irreductible en el que se gestan, orgánicamente, estos textos: la experiencia de la escucha como un estado de la cuestión que captar y transitar, simbólicamente, cierta instancia histórica del oído en la poesía y la crítica argentinas actuales. La audiometría crítica, por último, no como medición prescriptiva, por supuesto, sino como fenomenología tonal del acontecimiento que interrumpe constantemente la textualidad poética contemporánea y demanda ser oído.

Obras citadas

- Agamben, Giorgio. “Experimentum vocis.” *¿Qué es la filosofía?*, Adriana Hidalgo, 2017.
- Alemian, Ezequiel. “La poética del malestar.” *Ñ*, 11 de octubre de 2010.
- Barthes, Roland. “El acto de escuchar.” *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Paidós, 1986.
- _____. “De la obra al texto.” *El susurro del lenguaje*, Paidós, 1987.
- _____. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós, 2004.
- Blatt, Mariano. *Mi juventud unida*. Mansalva, 2010.
- Boasso, Tomás. *El entusiasmo*. Iván Rosado, 2013.
- Brión, Alfonsina. *Martes dedo*. Chuy, 2014.
- Casas, Fabián. *El salmón*. Tierra Firme, 1996.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pretextos, 2002.
- Derrida, Jacques. *La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl*. Pretextos, 1985.
- _____. *De la gramatología*. Siglo XXI, 2005.
- Dolar, Mladen. *Una voz y nada más*. Manantial, 2007.
- Garamona, Francisco. *Odio la poesía objetivista*. Iván Rosado, 2017.
- Gómez, Jonás. *Venga a nosotros el reino de las estrellas*. El ojo de mármol, 2015.
- Henderson, Daiana. *El gran dorado*. Iván Rosado, 2012.
- _____. *Un foquito en medio del campo*. EMR, 2013.
- _____. *A través del liso*. Neutrinos, 2015.
- Levertov, Denise. “Technique and Tune-Up.” *New and Selected Essays*. New Direction, 1992, pp. 93-102.
- López, Milton. *Vermouth*. Chuy, 2013.
- _____. *Hablar como los animales*. Eloísa Cartonera, 2014.
- _____. *Borders*. Neutrinos, 2015.
- McLuhan, Marshall. *La galaxia Gutenberg*. Planeta Agostini, 1985.
- _____. *El medio es el masaje. Un inventario de efectos*. La marca, 2015.
- Molina, Cristian. “La poesía como festival.” *El jardín de los poetas*, año 1, n.º1, 2016, pp. 223-242.
- Monti, Cristhian. *El camino de la liebre*. Iván Rosado, 2014.
- _____. *Veriles*. Vox, 2014.
- Nancy, Jean-Luc. *A la escucha*. Amorrortu, 2007.
- Olson, Charles. *Projective Verse*. Totem Press, 1950.
- Ong, Walter. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. CFE, 2011.

- Perloff, Marjorie. *Radical Artifice. Writing Poetry in the Age of Media*. Chicago Press, 1991.
- Pontoni, Santiago. *¡Kowabunga!* Diatriba, 2008.
- Quignard, Pascual. *El odio a la música. Diez pequeños tratados*. El cuenco de plata, 2012.
- Rancière, Jacques. *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Eterna Cadencia, 2009.
- Serres, Michel. *La interferencia. Hermes II*. Almagesto, 2000.
- Szendy, Peter. *Escucha. Una historia del oído melómano*. Paidós, 2003.
- _____ *En lo profundo del oído. Una estética de la escucha*. Metales pesados, 2015.
- Tentoni, Valeria. *Antitierra*. Libros del Pez Espiral, 2014.
- Toop, David. *Resonancia siniestra. El oyente como médium*. Caja negra, 2013.
- Zumthor, Paul. *La poesía y la voz en la civilización medieval*. Abada, 2006.