

# LA FORMA INSUFICIENTE: DERIVAS CRÍTICAS SOBRE SONIDO Y EXPANSIÓN EN LA POESÍA ARGENTINA



## The Insufficient Form: Critical Drifts on Sound and Expansion in Argentine Poetry

Garione, Flavia

 Flavia Garione \*

garioneflavia@gmail.com

Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales - Centro  
de Letras Hispanoamericanas - Universidad Nacional  
de Mar del Plata / CONICET, Argentina

### Cuadernos de Literatura. Revista de Estudios Lingüísticos y Literarios

Universidad Nacional del Nordeste, Argentina

ISSN: 0326-5102

ISSN-e: 2684-0499

Periodicidad: Semestral

núm. 20, e2013, 2023

cuadernosdeliteraturaunne@gmail.com

Recepción: 04/04/23

Aprobación: 25/04/23

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/785/7853965030/>

DOI: <https://doi.org/10.30972/elt.0206633>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-  
NoComercial 4.0 Internacional.

**Resumen:** Este artículo intentará aproximarse al concepto de expansión y sus zonas de influencia teórica –objeto de discusión de la crítica del presente–. No se trata de interrogantes nuevos, ni mucho menos de problemas que se circunscriben al fenómeno de la poesía en sí. Paradójicamente, se trata de intentos de conceptualización en los que la poesía suele desaparecer como objeto de interés crítico. Detrás de la narrativa, la pieza audiovisual o sonora, la instalación artística, la *performance*, las obras electrónicas o la literatura digital, un poema pareciera ser demasiado simple en sus objetivos y en la composición de sus materialidades: un texto, un micrófono, un amplificador, o ni siquiera eso, teniendo en cuenta que podríamos encontrarnos ante la experiencia de escucha de una voz en un espacio vacío. Entonces, en primer lugar, haremos una recapitulación de algunas discusiones que nos parecen centrales en relación a la expansión en el arte contemporáneo. Esto nos permitirá actualizar, sobre el final, algunas preguntas sobre la poesía y su presente heterogéneo, engañosamente simple y difícil de asir. Más que nada, cierta susceptibilidad que tiende a ser leída y analizada a partir del texto o del libro; o en ocasiones, cuando intervienen otros soportes y medios, a través de la idea de lo expansivo y lo inespecífico, entre otras categorías que suelen escucharse con frecuencia en estos últimos años.

**Palabras clave:** poesía, sonido, crítica, expansión.

**Abstract:** This article is meant to approach the concept of expansion and its zones of theoretical influence –object of discussion of the present critique–. These are not new questions, much less problems circumscribed to the phenomenon of poetry itself. Paradoxically, these are attempts at conceptualization in which poetry tends to disappear as an object of critical interest. Behind the narrative, the audiovisual or sound piece, the artistic installation, the *performance*, the electronic works or the digital literature, a poem seems to be too simple in its objectives and in the composition of its materialities: a text, a microphone, an amplifier, or not even that, taking into account that we could be faced with the experience of listening to a voice in an empty space. So, first of all, we recapitulate some discussions that seem central to us in relation to the idea of expansion in contemporary art. This allows us to update, towards the end of

this text, some questions about poetry and its heterogeneous present, deceptively simple and difficult to grasp. More than anything, a certain susceptibility that has to be read and analyzed from the text or the book; or sometimes, when other supports and media intervene, through the idea of the expansive and the non-specific, among other categories that are frequently heard in recent years.

**Keywords:** poetry, sound, critique, expansion.

Este artículo intentará aproximarse al concepto de expansión y sus zonas de influencia teórica –objeto de discusión de la crítica del presente– que surgieron en el transcurso de mi investigación sobre modulaciones musicales y figuras de la voz en la poesía argentina contemporánea (2000-2020).<sup>1</sup> No se trata de interrogantes nuevos, ni mucho menos de problemas que se circunscriben al fenómeno de la poesía en sí. Sin embargo, han interpelado mi hipótesis de trabajo, permitieron pensar y también descartar algunas de las primeras premisas que he formulado, y a las que, me animaría a decir, se enfrenta todo aquel que pretenda analizar experiencias vinculadas al arte o la literatura contemporánea. Campos que, como ya se sabe, se imbrican, perforan, acoplan con insistencia, de modo histórico, y que poseen linajes identificables en la Argentina durante el siglo XX, que perduran bajo distintas formas en la actualidad.<sup>2</sup>

Paradójicamente, se trata de intentos de conceptualización en los que la poesía suele desaparecer como objeto de interés crítico o filosófico. Detrás de la narrativa, de la pieza audiovisual o sonora, la instalación artística, la *performance*, la obra de arte electrónica o la literatura digital, un poema pareciera ser demasiado simple en sus objetivos y en la composición de sus materialidades: un texto, un micrófono, un amplificador, o ni siquiera eso, teniendo en cuenta que podríamos encontrarnos ante la experiencia de escucha de una voz en un espacio vacío. Entonces, en primer lugar, haremos una recapitulación de algunas discusiones que nos parecen centrales en relación a esta idea en el arte. Esto nos permitirá actualizar, sobre el final del texto, algunas preguntas sobre la poesía y su presente heterogéneo, engañosamente simple y difícil de asir. Más que nada, cierta susceptibilidad que tiende a ser leída y analizada a partir del texto o del libro; o en ocasiones, cuando intervienen otros soportes y medios, a través de la idea de lo expansivo y lo inespecífico, entre otras categorías que suelen escucharse con frecuencia en estos últimos años.

El origen del término “expansión” puede rastrearse, bajo distintas connotaciones, en varios trabajos críticos recientes que abordan arte y literatura indistintamente; sin embargo, cierto consenso sobre su origen se encuentra vinculado a la escultura. En 1979, Rosalind Krauss escribe un texto, que se transformará en un clásico, llamado “La escultura en el campo expandido”. A partir de una serie de piezas construidas con monitores y otros materiales de la industria tecnológica, reflexiona acerca de la escultura modernista y su progresivo agotamiento hacia la década del cincuenta. Como el monumento en el siglo XIX, la escultura, señala: “empezó a experimentarse cada vez más como pura negatividad” (Krauss, 2002, p. 65) en una combinación de exclusiones. Es decir, una escultura de Robert Morris o Robert Smithson podría concebirse perfectamente a partir del “no paisaje” y la “no arquitectura”. Sin embargo, se trataría de una dicotomía

---

## NOTAS DE AUTOR

- \* Flavia Garione es poeta y Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMdP). Dicta las materias Taller de Oralidad y Escritura I y el Seminario de Poesía Latinoamericana “Contra la lagrimita” en la UNMdP. Posee actualmente una beca doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) para investigar figuras de la voz y modulaciones musicales en la poesía argentina contemporánea. Cursa el posgrado Especialización en Arte Sonoro en la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF). Coorganiza desde 2011 el Festival de Poesía de acá en la ciudad de Mar del Plata. Escribió distintos artículos sobre poesía argentina contemporánea y música. Publicó los libros *Museo Local* (Sacate el saquito, 2012); *Mi mente es como un dj malo* (Neutrinos, 2013); *Se oyen gritos de chicas por las noches* (Caleta Olivia, 2019); *Lumpenproletariado* (Triana, 2019).

insuficiente, reflexiona Krauss, dado que la idea de expansión problematizaría el sistema de oposiciones suspendiendo la categoría “escultura” en sí misma, que no sería más que un término en la periferia de un campo de posibles. El razonamiento se atiene a un contexto de enunciación preciso, en el que se está discutiendo la idea de “arte ecléctico” utilizada por los críticos de la época para describir al arte minimalista: “lo que parece ecléctico desde un punto de vista [un *ethos* modernista] puede verse rigurosamente lógico desde otro, pues (...) la práctica no se define en relación con un medio dado –escultura– sino más bien en relación a las operaciones lógicas en una serie de términos culturales, para los cuales cualquier medio puede utilizarse” (2002, p. 72).

El giro argumentativo de Krauss acerca del término “ecléctico” en los setenta, alumbra otro problema similar al que tenemos nosotros en pleno siglo XXI. Ciertas categorías, entre las que se encuentra “poesía expansiva” –cuyo uso sirvió argumentativamente a Krauss para oponerse a los “eclécticos”– pueden mostrar una excesiva elasticidad que termina explicando muy poco en un sentido crítico.<sup>3</sup> Es decir, la “expansión” en la poesía contemporánea se traduciría como un tipo de descripción que hace hincapié en los medios e incluso los materiales y soportes que traccionan/intervienen el lenguaje poético, pero no explica qué es lo que ese “fuera de sí” produce, qué tensiones ideológicas y políticas manifiesta en relación a ese contexto de aparición.

Por otro lado, algunas intervenciones críticas del presente, que se encuentran bajo la misma experiencia vertiginosa de escucha, escritura y registro que la poesía, parecieran volverse constitutivas de los propios objetos que señalan, a partir de que muchas de sus formulaciones se institucionalizan en los programas culturales y en los planes académicos de estudio. En los últimos años, los festivales de poesía en la Argentina incorporaron propuestas “expansivas”,<sup>4</sup> muchas de ellas relacionadas con la música, el arte dramático, el lenguaje audiovisual: muestra de videopoemas, poesía y rap, bailar poemas al ritmo de un *DJ* que interviene las voces, escucha de registros sonoros, fiestas o secciones que se presentan bajo el rótulo de “performances”, entre otras actividades concretas que definen anticipadamente lo que allí sucederá. La pregunta central sería: ¿Qué le produce esa “expansión” al poema si se convierte en una convención? Rastrearé algunas formulaciones críticas que –a partir del ingreso de nuevas materialidades, medios y soportes en el arte– comenzaron a pensar este tipo de problemas y a cuestionar ciertas pertinencias, saberes, espacios de injerencia e invitaron a una vinculación entre los campos disciplinares desde la teoría y la reflexión crítica.

## LA FORMA INSUFICIENTE

A finales de la década del 60, a partir de las experiencias que se estaban llevando a cabo en el Instituto Di Tella, el CAyC (Centro de Arte y Comunicación), entre otros espacios, comenzó a consolidarse un discurso crítico que advirtió el ingreso de los medios de comunicación de masas y objetos en serie del capitalismo tardío en el arte. En “Después del pop: nosotros desmaterializamos” (escrito en 1967), Oscar Masotta analiza que la idea misma de género resulta precaria e impercedera para pensar ciertas experiencias artísticas: “el teatro mezcla sus técnicas a la del cine, la danza se funde con la pintura, el cine muestra fuertes influencias de la historieta” (Masotta, 2010, p. 278). Es decir, comienza a observar un área de actividad estética<sup>5</sup> en la que es posible mezclar tácticas y medios que abren paso, para él, hacia la obra de arte como híbrido.

Se trataba de obras cuya “clasificación incierta” (2010, p. 273) propiciaba la definición –o más bien, la etiqueta– por parte de la prensa gráfica del momento. Por un lado, Masotta advierte que ciertas experiencias artísticas rápidamente adquieren una masividad poco crítica a partir del concepto foráneo de *happening*: “Una cierta ansiedad positiva por parte de las audiencias masificadas” (2010, p. 280); por otro, el movimiento enunciativo de la definición, que estandariza la experiencia y la homologa a lo conocido, establece de inmediato que el “híbrido de géneros” es vanguardista. Se trata de un movimiento argumentativo paradójico que encubre el sistema de negaciones que esa “clasificación incierta” explora por sí misma. Para Masotta, la definición que señala y opera anticipadamente oblitera la capacidad crítica de analizar ese acontecimiento en

sí. Por eso, a partir de las producciones de Roberto Jacoby, corre el eje hacia la inauguración de otro género nuevo que retoma cierta condición negativa del anterior: “en el interior mismo del happening existía algo que dejaba entrever ya la posibilidad de su propia negación, y que por lo mismo la vanguardia se constituye hoy sobre un nuevo tipo –un nuevo género– de obras. Se podría llamar antihappenings a esas obras” (Masotta, 2010, p. 282). Y más adelante avanza, en un intento clasificatorio, aún más incisivo: “(...) este nuevo género de actividad artística que ha surgido en Buenos Aires en el año 1966 tiene ya un nombre ‘Arte de los medios de comunicación de masas’” (2010, p. 283).

Si bien existían obras cuya “clasificación incierta” ponía en suspenso la capacidad de nombrar o incluso obligaba a relacionarlas con un concepto del momento, “el *happening*”, el movimiento crítico de Masotta intenta delimitar un área de actividad artística, de acuerdo a su punto de interés, que es la búsqueda de la vanguardia en Buenos Aires. Esta, a su vez, siempre se encontrará en el ámbito que aún no ha sido delimitado y que trabaja la “‘materia’ (‘inmaterial’, ‘invisible’)” con la que se construye el constructo informacional del poder: “los hechos y los fenómenos de la información desencadenada por los medios de información masiva (ejemplo de ‘medios’: la radio, la televisión, los diarios, los periódicos, las revistas, los ‘afiches’, los pannels, la historieta, etc.)” (2010, p. 283). El ensayo de Masotta puede pensarse como un antecedente crítico de la idea de “expansión” en el arte argentino, ya que comienza a pensar por fuera de lo genérico y a indagar sobre la identidad de ciertas obras que amenazaban la posibilidad de clasificación y por ende de nominación. La posibilidad de nombrar a una pieza como híbrida que, desde la biología, advierte la conjunción de distintas especies en una única singularidad, pareciera animar, desde un manifiesto futuro de la desmaterialización artística<sup>6</sup> ya anunciada por El Lissitzky en 1927, la experimentación como horizonte posible en el arte argentino.

En este proceso de disgregación de las formas, las disciplinas modernas –métodos, corpus de proposiciones, reglas, definiciones, técnicas e instrumentos– manifestaban dificultades para pensar los cambios en las “distintas áreas de la actividad estética”. La aparición de nuevos órdenes de sentido comenzó a resquebrajar estos principios de control que regían la producción de los discursos. En 1970, Foucault aborda concretamente este problema y define en “El orden del discurso”, su famosa lección inaugural frente al Collège de France, que si bien la disciplina fija sus límites en una identidad que reactualiza sus reglas, es necesario “replantearnos nuestra voluntad de verdad; restituir al discurso su carácter de acontecimiento; borrar finalmente la soberanía del significante. (...) tales son algunos de los temas, que rigen el trabajo que quisiera hacer aquí durante los próximos años” (Foucault, 2005, p. 51). Se trata de una propuesta de carácter programático que releva la insuficiencia del género y que comenzó a funcionar como horizonte crítico. A su vez, invita a subvertir e incluso expandir los límites de esos sistemas discursivos mediante la restitución del acontecimiento. Es decir, si el híbrido aparece como respuesta a cierta indefinición identitaria que estaba manifestando el arte a finales de los 60; el acontecimiento –como concepto– se establece como alternativa teórica, punto de fuga necesario en medio de la pérdida del poderío disciplinar.

El intento por concebir un acontecimiento en un contexto de permanente desmaterialización artística permeó el discurso crítico sobre el arte de las décadas siguientes. La idea de que vivimos en la plena disolución de los sentidos fijados por la modernidad genera, a su vez, diversas respuestas que intentan analizar –desde un lugar que no deja de ser pertinente– qué sucede concretamente con la literatura contemporánea. La idea de que habitamos una crisis sin fin, cuyos motivos y argumentos se encuentran siempre al alcance, recuerda el planteo por demás interesante de Marcos Siscar (2019) sobre la crisis como estrategia de entusiasmo renovador: “el *topos* de la crisis comporta un modo de comprensión de lo real que toma una forma históricamente singular dentro del discurso poético y que tiene un papel, por así decirlo, *fundador*” (Siscar, 2019, p. 19, el resaltado forma parte del texto original). No se trataría de un colapso del orden factual de la forma, sino, como señala, de una emergencia del “(...) punto de vista sobre el lugar en donde nos encontramos, sobre nuestras condiciones de “comunidad” (Siscar, 2019, p. 19) y, podríamos agregar, nuestras mismas condiciones interpretativas como lectores de ese estado del arte en un momento preciso del mundo.

En un contexto posdisciplinario, la crisis lograría reformular, mediante algunas formas del arte, modos alternativos de “comunidad”. Reinaldo Laddaga se refiere, justamente, a estas “formas de vida común” en *Estética de la emergencia* (2006). Si bien no utiliza la idea de “expansión”, advierte que en el presente artistas y escritores: “(...) renunciarían a la producción de obras de artes convencionales, desbordando así los límites de ciertas regiones artísticas” (Laddaga, 2006, p. 21-22). Entiende, al igual que Foucault, que habría un cambio en la cultura de las artes comparables que afectaría el conjunto articulado de teorías explícitas, saberes tácitos, instituciones, rituales, formas de objetividad y tipos de práctica de la modernidad estética. Para Laddaga, estas formas de vida en común, llevadas adelante por algunos artistas o colectivos, se caracterizarían por un doble movimiento cuyo funcionamiento es, en apariencia, dialéctico. Por un lado, se ubican en Estados nacionales-sociales modernos en descomposición; por otro, este mismo estado disolutivo produciría que se extiendan las posibilidades de coordinación entre los individuos en el marco de las tecnologías de la proximidad:

Este doble movimiento incita y posibilita una extraordinaria creatividad en lo que concierne a la invención de maneras de vida que es propia, también, de estos años. Pero esto cambia todo: es que incluso allí donde se trata de recobrar algunos elementos de las vanguardias, estos elementos se rearticulan en constelaciones diferentes. Porque allí donde éstas participaban en lo esencial de la gran empresa crítica del arte moderno, la propuesta de los proyectos en los que voy a detenerme es integrarse en el vasto experimento de exploración de modos de coexistencia que es el presente, y que tiene lugar en formas que –como lo sugiere Lash– no son características ni de las sociedades tradicionales ni de las sociedades de esa modernidad que empezamos, tal vez, a abandonar. (Laddaga, 2006, p. 67)

A partir de este “abandono” se encabezaría una búsqueda de la “substancia de la comunidad”, constituyendo usos de la ficción que posibilitarían “una realidad” alternativa que discuta las formas de vida común en el capitalismo existente. En este sentido, los proyectos artísticos del presente se enfocarían menos en construir obras que en participar en la formación de *ecologías culturales*. Esto habilitaría una exploración sobre:

Qué cosa es la comunidad, qué cosa ha sido, qué cosa podría ser; cómo se vincula la comunidad con los individuos y las relaciones; cómo es que los hombres y las mujeres, al ser comprometidos directamente, ven en ellos o más allá de ellos, pero con la mayor frecuencia contra ellos, la forma de la sociedad. (Laddaga, 2006, p. 9)

El planteo de Laddaga resulta seductor, porque introduce fenómenos poco estudiados, como los festivales y el arte en “Parques, caminatas, festivales” desde los cuales podrían pensarse algunos festivales de poesía en la Argentina. Se trata de una propuesta crítica, que, a partir del desborde, compromete experiencias poco “convencionales” que efectivamente piensan esa “vida en común”. Sin embargo, restaría preguntarse qué entendemos por “convencionales” y cuál sería la relación de estas experiencias artísticas con la vida institucional, con los gobiernos que las incorporan, ya que funcionan como núcleos que las fijan como conjuntos de saberes tácitos, rituales, formas de objetividad y prácticas, entre otras cosas.

Si en todas estas dimensiones, regiones, áreas de la vida social se ensayan modos posdisciplinarios de operar, Josefina Ludmer, poco tiempo antes de su muerte y en un texto llamado *Literaturas posautónomas* que se difundió por primera vez en Internet en el 2008, ensayó algunas respuestas polémicas a estos interrogantes dentro de la literatura. Podríamos trazar ciertas conexiones entre los conceptos que vengo mencionando, y que lejos de aludir a lo mismo, integran una red de problemas teóricos emergentes cuyos nombres comienzan con el prefijo latino *pos*. Es decir, Ludmer no abordará la idea de expansión o desborde en el campo de las artes, sino que su análisis se circunscribe, específicamente, a entender qué sucede con la literatura como campo. Esta característica es singular dado que, en apariencia, un estado disciplinar disgregado podría deparar en un análisis que opere bajo esa misma inespecificidad. En cambio, observará que una serie de textos del presente se definen por su identidad y pertenencia a ciertos territorios que atraviesan la frontera de la literatura en éxodo: “Se instalan localmente y en una realidad cotidiana para ‘fabricar presente’ y ese es precisamente su sentido” (Ludmer, 2010, p. 151). Sin embargo, indica Ludmer, si bien aparecen como literatura, y acá se instalaría uno de los problemas más importantes, no se las puede leer con criterios o categorías literarias



como autor, obra, estilo, escritura, texto, y sentido. Es decir, desde un aspecto textual, no se las podría leer como literatura porque aplican, quedan sin densidad, sin paradoja, sin indecidibilidad y sin metáfora. Se constituirían, para ella, entre la ambivalencia del ser y no ser literatura, la ficción y la realidad. En un fin de ciclo que representa una pérdida de autonomía, un final de las esferas que implicaría nuevas condiciones de producción y circulación postautónomas. En concreto se instala la pregunta: ¿Cuáles serían esas nuevas condiciones de circulación y producción de la literatura? Para Ludmer, la respuesta es determinante: o se ve el cambio en el estatuto de la literatura, y entonces aparece otra episteme y otros modos de leer; o no se lo ve o se lo niega, y entonces seguiría habiendo literatura. En consecuencia, la pérdida de especificidad y atributos literarios, al perderse el valor literario la literatura postautónoma perdería el poder crítico, emancipador y hasta subversivo: “(...) pierde poder o ya no puede ejercer ese poder” (Ludmer, 2010, p. 154).

Florencia Garramuño, intenta pensar estas transformaciones de la estética contemporánea (expansiones en el campo de la literatura y sus medios) a través de los modos de organización de lo sensible en *Mundos en común* (2015). Lejos de perder el poder crítico y emancipador que anunciaba Ludmer, ciertos proyectos artísticos que imbrican distintas maneras de hacer pondrían en crisis ideas de pertenencia, especificidad y autonomía:

(...) son cada vez más numerosas, y relacionan esa puesta en crisis del medio específico con toda una exploración de la sensibilidad en la que nociones de pertenencia, individualidad y especificidad son continuamente desplazadas. Más allá de la literatura, la escritura reaparece en formatos y soportes como el cine, el teatro o instalaciones artísticas –como las de Jorge Macchi o Rosangela Rennó–, muchas veces junto a otros lenguajes del arte, demostrando una extendida porosidad de las fronteras entre los diferentes campos de la estética. (Garramuño, 2015, p. 13-14)

Este “malestar” frente a cualquier definición específica o cualquier categoría de pertenencia (que congrega varios soportes o medios) habilitaría una continua redefinición sobre el potencial político del arte. Garramuño interroga si es posible pensar que el potencial político de estas obras se encuentra, en cambio, en la manera en que ellas colocan en crisis sus propios materiales y una definición formalista de la estética como modo de apuntar hacia la transitividad en la obra en tanto apelación a un otro. La poesía, según su planteo crítico, se encuentra en un campo expansivo, atravesada por nuevos dispositivos para su realización y su percepción. No habría una fusión con otras artes, sino una especie de pliegue en el que varios materiales confluyen, pero no llegan a fundirse. A diferencia de la hibridez que proponía Masotta, Garramuño subraya una confluencia que se opone a la fusión porque su sentido reside en la construcción de diversos materiales sin que se busque su confusión o estabilización en una identidad híbrida:

Destaco también la idea, por lo tanto, de *una comunidad inesencial* de sentido para pensar en un sentido que, sin embargo, no necesita de una especificidad, de una fusión, de una comunidad sustentada en la identidad compartida de cada uno de esos objetos o materiales. (2015, p. 24, el resaltado forma parte del texto original)

La apuesta por lo inespecífico, para Garramuño, no es en el presente solo una apuesta por la expansión formal, sino un modo de elaborar un lenguaje de lo común –aquí podría dialogar tanto con Siscar como con Laddaga– ya que propiciaría la invención de modos diversos de la “no pertenencia”. No pertenencia a la especificidad de un arte particular, pero también, y, sobre todo, la posibilidad de no pensar el arte como una práctica específica.

Garramuño plantea, entonces, la idea de una literatura que ya no se encuentra en una esfera independiente y autónoma, aunque tampoco *postautónoma* como precisa Ludmer, sino que se figura como parte del mundo y se inmiscuye en él: “Es sobre todo esta cuestión, aunque difícil de conceptualizar, el signo más evidente de *una literatura fuera de sí*, porque demuestra una literatura que parece proponerse para sí funciones extrínsecas al propio campo disciplinario (2015, p. 45, el resaltado es propio)”. Se trata de una ausencia de marco –y de límite– que es retomada por Miriam Chiani en *Escrituras compuestas: letras/ciencias/artes* (2014). Aquí precisa que usar el prefijo *trans* para designar ciertas experiencias artísticas actuales permite enfatizar un movimiento, el aspecto de proceso que tiene la literatura en el presente: “(...) llegar a superar –con la mezcla,

la adulteración o la contaminación– binarios, opuestos, lo localizado y lo fijo, generando de este modo un campo de existencia complejo” (2014, p. 7). Para Chiani, las expansiones de la literatura, a través de distintos lenguajes y disciplinas, o de diversos medios visuales, sonoros, performáticos, son capaces de perturbar los circuitos usuales de la letra, el soporte libro, la línea y el silencio. Lo que daría lugar a poéticas transversales (atravesadas de lado a lado, desviadas) donde la reflexión sobre la literatura se alimenta de otros códigos o sistemas que ponen al descubierto potencialidades de la poesía o el relato.

En relación a los vínculos que establecen estas poéticas entre sí, propone que no se trata de una lógica necesaria o exclusivamente imitativa, de fenómenos de traducción o transposición de un medio o arte a otro, sino que, retomando a Deleuze, se trata de un devenir, de un “dejar hacer”, o un “dejarse contagiar”. El texto de Miriam Chiani nos interesa porque se ocupa de mencionar la emergencia de objetos vinculados a una expansión sonora. Específicamente, escritores que mantienen relaciones especulares e identificatorias con cantantes y músicos. Se trataría de posibles equivalencias entre escribir, cantar y tocar que se inscriben, para ella, en la distancia, la diferencia, una ausencia de la literatura respecto a la música, y una imposibilidad de ejecución instrumental desde los textos.

## MODULACIONES SONORAS EN LA POESÍA ARGENTINA

Es posible pensar, dentro de las discusiones sobre expansión e inespecificidad en el arte que he expuesto aquí, un resquicio que me ocupa, o al menos, me interesa: preguntarnos por el vínculo entre poesía contemporánea y expansión sonora. En un artículo de reciente aparición, observé de qué modo Internet, en un traspaso del paradigma gráfico al digital, comenzó a ocupar funciones que anteriormente tenían las revistas o los diarios especializados e ingresó en los textos de algunos poetas argentinos (Garione, 2021). Este “ingreso”, en principio, puede advertirse como estructura de sentimiento, canal de circulación, plataforma de escritura y de lectura. Pero también, cómo ciertos procedimientos técnicos como el montaje, el *collage*, la repetición se aceleraron compulsivamente en una “(...) era focalizada en la intensificación de la sensación” (Toop, 2016, p. 24). Es decir, cierta apertura democratizante de acceso configuró, en los últimos veinte años, experiencias vertiginosas de registro que someten a la poesía a un proceso de reproducción, aleatoriedad, enlaces y clics: escrituras que se homologan a la lógica temporal del “posteo” (un poema recién escrito junto a un video y una pintura del siglo XVII); al hipervínculo que asocia un elemento con un hipertexto, y que a su vez apunta a los sitios de otros poetas “amigos” (una afinidad, una comunidad a reconstruir); hasta libros de poesía que se asemejan a *playlists* que solapan las divisiones entre géneros musicales. Al mismo tiempo, si bien la poesía dialoga e interactúa con estos elementos disponibles en YouTube, blogs, *e-books* o revistas virtuales y otras plataformas, también continuó publicándose en formato libro, configurando catálogos extensos en editoriales independientes y no-independientes.

Este campo de posibles –mayor acceso y masificación de la cultura sonora y digital– colocó en primer plano la condición musical de la poesía, incrementando la emergencia de este tipo de experiencias artísticas en lecturas públicas y festivales de poesía. La composición de los textos y las puestas en voz de Mariano Blatt (Buenos Aires, 1983) y Federico Leguizamón (Jujuy, 1982), por ejemplo, podrían pensarse desde herramientas de edición del sonido como el *loop* y el *remix*. Se trata de un trabajo con el lenguaje que prescinde de los instrumentos de mezcla de un *DJ*, pero genera un tipo de efecto musical que modula y puntúa estas poéticas. Otros poetas como Luciana Caamaño (Mar del Plata, 1984), en cambio, utilizan la síntesis sonora junto con artistas del sonido o *DJs* que los intervienen en vivo. Construyen ambientes a partir de archivos sonoros que relevan otras voces, lenguas, canciones y discursos políticos. Al mismo tiempo, reescriben sus poemas en base a ritmos de *reggaeton* lentificados, utilizan *samples* y trabajan en sus puestas en voz sobre ellos, como si se hiciera énfasis sobre el proceso exploratorio en sí. En estos eventos, en general, también participan algunos poetas que cantan sus textos acompañados por guitarras acústicas (en una relación más tradicional con la figura del cantautor).

Todas estas variantes que mencionamos pueden pensarse como modulaciones musicales que generan cierta perplejidad crítica que suele resolverse teóricamente a partir de la indeterminación clasificatoria o el problema de la nominación. Es decir, la construcción de un concepto que “pondría en crisis” lo que debería ser un poema; incluso, la idea de que un texto podría transformarse en un objeto expandido cuyos límites resultan, muchas veces, poco precisos. Pensar este tipo de objetos sonoros y poéticos como experiencias “expandidas” conllevaría la idea de que la poesía tiene ciertos aspectos limitantes que se amplían o aumentan mediante la intervención de instrumentos electrónicos u otras disciplinas artísticas vinculadas a la música o al sonido. Más bien, nos interesa pensar que, en muchas ocasiones, la tecnología –y sus herramientas técnicas– ofician como un campo de posibles que modulan la poesía a partir de lo procedimental, o acentúan la amplificación de la voz y sus proyecciones escénicas. Incluso, algunos poetas, como Blatt y Leguizamón, no necesitan utilizar ningún instrumento electrónico para tensionar la condición musical en sus propuestas poéticas. Este hecho puntual releva una pregunta sustancial para este artículo: ¿Resulta pertinente pensar a estos poetas desde una singularidad expansiva? O, por el contrario, es una característica propia de la poesía abrirse paso, fuera de sí, hacia una problematización y tensión constante de los materiales con los que trabaja (la escritura, la música y la voz).

En relación a este interrogante y de manera conclusiva, nos interesa retomar el planteo de Claudia Kozak (2012) que, a partir de una idea de tecnología asociada a una forma de control, piensa distintas experiencias artísticas que resisten, reciclan, celebran y denostan el desarrollo de la modernidad tecnológica. Tenemos en claro que, en los casos precisos que intentamos pensar, no existiría una revisión crítica de estos usos, sino que la función de la tecnología es intervenir como herramienta compositiva del lenguaje poético de diferentes maneras. Es por eso que –estos objetos sonoros y poéticos– no podrían pensarse a través de la “expansión” ni tampoco dentro las “tecnopoéticas” de acuerdo al planteo de Kozak en una entrevista reciente. No se trataría, entonces, de fugas experimentales “que se vuelca(n) fuera de sí, fuera del papel, del libro, del recitado habitual; y va(n) hacia la visualidad, la sonoridad, la performance, la objetualidad” (Kozak, 2019, párr. 13) sino que exploran, a través de las herramientas disponibles en este momento histórico, las particularidades sonoras y las modulaciones musicales que la poesía ya posee *per se*.

La expansión sí podría explicar, como señala Alberto Giordano en “Alan Pauls y la ‘literatura expandida’” (2019), piezas de literatura digital, que se presentan efectivamente “fuera de sí” dado que aluden a un desplazamiento hacia otros lenguajes más allá del verbal, como los códigos binarios de programación. Es decir, para Kozak, arte y tecnología comparten mundo porque ambos pueden entenderse como regímenes de experimentación de lo sensible, aunque: “(...) no todas las zonas del arte ponen de relieve esa confluencia. Tecnopoéticas, arte tecnológico, poéticas tecnológicas son algunos de los nombres para las zonas del arte que sí lo hacen” (2012, p. 8). Quizás, dentro de estos regímenes, podría pensarse otro espacio de “confluencia” alternativo a este, cuyo foco no esté puesto en lo digital ni en las artes visuales –aunque en ocasiones se sirva de sus herramientas– que involucra a la poesía (la lengua) y al sonido como centros de indagación formal. Si como plantea Ana María Ochoa Gautier (2011), la transformación de la ecología sonora que nos rodea es una señal clara del surgimiento de la ciudad posindustrial, donde la proliferación del ruido y el sonido en el ambiente urbano permite un nuevo modo de estar en el mundo, habría que preguntarse qué experimentaciones técnicas –entre la escritura y el sonido de la palabra– intervienen en el arte y puntualmente en la poesía contemporánea.

David Toop (2016) intenta pensar, desde la historiografía musical, que cierta idea de “expansión” en el arte tiene que ver con la aceleración de las comunicaciones y los choques culturales de la expresión musical. El sonido, señala, históricamente fue usado para “encontrar sentido en circunstancias cambiantes” (Toop, 2016, p. 14). La música se encontraría en un estado de desborde, porque se trata de un “medio predominantemente fluido, no verbal y no lineal” (p. 15) que acrecentaría esta ilusión de “trascender el cuerpo” a partir de la experimentación tecnológica. Nos interesa pensar que ciertas puestas en voz de poesía del presente intentan, del mismo modo que la música, “trascender el cuerpo”, a partir de colocar el foco de experimentación en la



voz<sup>7</sup> y las posibles modulaciones escénicas de su materialidad. A modo de conclusión final, si bien el cuerpo es un elemento esencial como caja de resonancia y portavoz, el objeto que intentamos delinear aquí, a partir de estas derivas teóricas que problematizan el concepto de expansión, no buscaría una *performance*<sup>8</sup> direccionada hacia el cuerpo. Sino que, por el contrario, sus centros de indagación son la voz y el sonido como fenómenos que forman parte de la poesía en un sentido histórico.

Es preciso aclarar qué es lo que entendemos por sonido, ya que se abre un espectro demasiado amplio que presenta ciertas dificultades al momento de su conceptualización. El objeto sonoro-poético que caracterizamos, de manera incipiente, se encuentra atravesado por lo sonoro, desde un punto de vista formal, en los procedimientos retóricos y las secuencias rítmicas de los poemas escritos, y también las reescrituras y modulaciones melódicas –de la música popular– que imponen las voces en las puestas en voz poéticas, en el marco de las lecturas públicas y festivales. Por otro lado, algunos poetas exploran, específicamente, una faceta musical que se traslada directamente a la composición de canciones y discos; otros, en cambio, experimentan con sus textos e instrumentos electrónicos, lo que implica la incorporación de archivos sonoros como fragmentos que se resignifican en el contexto escénico en el que están sonando y siendo manipulados. Es decir, en principio, tendríamos más de una posibilidad de pensar lo sonoro en la poesía, incluyendo una última que implicaría la recepción del poema –en la escucha y en la posproducción de la voz, en algunos casos–. La idea de expansión en el arte, entonces, permite advertir ciertas zonas críticas del presente cuyos límites, fronteras y confluencia de objetos problematizan las identidades que les otorgamos. Sería posible pensar que la poesía –cuya forma se encuentra en permanente cambio y transformación– no es un objeto apartado y equidistante del discurso crítico; sino que es, fundamentalmente, materia e instrumento de pensamiento en sí misma. Interrogar las categorías que utilizamos permite, como dice Foucault, restituir al discurso su carácter de acontecimiento, para borrar, quizás y finalmente, la soberanía del significante.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barthes, R. (2005). *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Cisneros, J.; Courtis, A. y Lamilla, J. (2022). *Vigo y el arte (in) sonoro*. Buenos Aires, Rara Avis.
- Chiani, M. (comp.) (2014). *Escrituras compuestas: letras/ciencia/artes*. Buenos Aires, Katatay.
- Del Gizzo, L. (2019). *Volver a la vanguardia: el invencionismo y su deriva en el movimiento poesía buenos aires [1944-1963]*. Buenos Aires, Ediciones en danza.
- Dolar, M. (2007). *Una voz y nada más*. Buenos Aires, Manantial.
- Foucault, M. (2005). *El orden del discurso*. Buenos Aires, La piqueta.
- Garione, F. (2021). Inmediatez, potencias del sonido y puntuación musical en puestas en voz de Mariano Blatt y Federico Leguizamón. *Revista Landa*, 10 (1), 285-313. <https://bit.ly/3NDYl2t>
- Garramuño, F. (2015). *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires, FCE.
- Giordano, A. (2019). Alan Pauls y la “literatura expandida”. *Orbis Tertius*, 24 (29), e110, 1-9. <https://bit.ly/3nrLg1L>
- Jacoby, R. (junio de 2022). El secuestro de la performance. *Revista Segunda Época*, 7.
- Kozak, C. (ed.) (2012). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires, Caja Negra.
- Kozak, C. (2019). Entrevista a Claudia Kozak: en la poesía digital la expansión se da en el cruce de lenguajes. Entrevistada por Milena Bertolino. *Revista el cocodrilo*. <https://bit.ly/3BuHfGb>
- Krauss, R. E. (2002). La escultura en el campo expandido. En Foster, H. (coord.), *La posmodernidad* (pp. 59-74). Barcelona, Kairós.
- Masotta, O. (2010). *Conciencia y estructura*. Buenos Aires, Eterna cadencia.
- Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

- Lippard, L. (2004). *Seis años. La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid, Akal/Arte Contemporáneo.
- Ludmer, J. (2010). *Aquí América latina. Una especulación*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Ochoa Gautier, A. M. (2011). Sobre el sonido y el siglo XX. *Revista Número*, 21 (85-40), 1-8. <https://bit.ly/44x3kIz>
- Siscar, M. (2019). *Poesía y crisis: ensayos sobre la crisis de la poesía como topos de la modernidad*. Buenos Aires, Corregidor.
- Toop, D. (2016). *Océano de sonido*. Buenos Aires, Caja Negra.
- Taylor, D. (2015). *Performance*. Buenos Aires, Asunto Impreso.

## NOTAS

- 1 Mi proyecto de investigación propone estudiar un corpus que articula textos escritos, registros audiovisuales y sonoros de poetas argentinas y argentinos, cuya producción comienza en el año 2000 y se extiende hasta la actualidad. Su peculiaridad puede describirse, en principio, como las variantes de un contacto entre poesía y música, así como también una preeminencia, puesta en primer plano o revalorización de lo sonoro. Este corpus se encuentra integrado por textos, registros de puestas en voz poéticas y canciones de Rosario Bléfari (Mar del Plata, 1965 - Santa Rosa, 2020), Mariano Blatt (Buenos Aires, 1983), Federico Leguizamón (San Salvador de Jujuy, 1982), Antolín (Salta, 1983), Paula Trama (Temperley, 1982), Luciana Caamaño (Mar del Plata, 1984), Sergio Antonio Megaterio (Punta Alta, 1976), Francisco Garamona (Buenos Aires, 1976), Mercedes Azpilicueta (La Plata, 1981), Alejandra Sagú (Bahía Blanca, 1987) y el dúo Kostureras (Roberta Iannamico, Bahía Blanca, 1972; y Celeste Caporossi, La Plata, 1974). Presenta, como característica común, figuras de la voz intervenidas por ritmos de la música popular como el rock, el indie, la música electrónica, la cumbia, el rap, entre otros. Al mismo tiempo, indaga sobre la dimensión sonora y territorial de la poesía argentina contemporánea y algunos de los espacios en los que ha circulado. En este sentido, se abordan una serie de festivales de poesía que, con el paso de sus ediciones, fueron abriendo las posibilidades de las puestas en voz poéticas hacia otras prácticas.
- 2 Recientes investigaciones exploran los vínculos entre la poesía y el arte en nuestro país. En *Volver a la vanguardia: el invencionismo y su deriva en el movimiento poesía buenos aires [1944-1963]* (2019), Luciana Del Gizzo analiza la edición de poesía argentina publicada en 1963 por el Instituto Di Tella. Allí rastrea las relaciones que este evento tuvo con el periodo siguiente (la década de 1960 y sus manifestaciones culturales) evidenciando las conexiones discursivas que propiciaron la apertura hacia una época con conciencia propia. Al mismo tiempo, encuentra otros orígenes en la revista *Arturo*, que es estudiada como el hito fundador de la abstracción y la instalación definitiva de ese lenguaje en la Argentina, que derivaría luego en tres importantes expresiones: madí y la Asociación Arte Concreto-Invención y, posteriormente, el perceptismo, un desprendimiento de esta última. En esta misma línea se encuentra el libro *Vigo y el arte (in) sonoro* (2022) de Julia Cisneros, Alan Courtis y Julio Lamilla, que investiga la obra inclasificable de Edgardo Vigo entre el lenguaje poético, el sonido y las artes visuales.
- 3 Algo similar sucede con la proliferación de la categoría de *performance*. En un texto reciente llamado “El secuestro de la performance” (2022), Roberto Jacoby propone que la popularidad de este concepto “lo lleva a su desnaturalización” (p. 58). El secuestro se asimila a la idea de que los cuerpos han sido matizados, moldeados por una gramática de la dominación que elude el elemento sorpresivo.
- 4 Me refiero puntualmente al Festival Internacional de Poesía de Rosario (1993-hasta el presente) y el festival organizado en el Centro Cultural Kirchner “Poesía ya” (2023) pero también podría pensarse en otros festivales de aparición más dispersa o menos institucional en otros puntos del país. Sería oportuno pensar si la idea misma de “festival” involucra inmediatamente otras disciplinas artísticas que colisionan con la poesía necesariamente en ese contexto festivo.
- 5 Resulta interesante que, en varias ocasiones del ensayo, Masotta no se refiera estrictamente a “obra” sino a “área de actividad estética”. En 1979, Roland Barthes impartía su último seminario en el College de France y observaba claros “(...) ‘signos de obsolescencia’ en la idea de obra que se debilitaba ‘como monumento personal, objeto loco de investimento total, cosmos personal: piedra construida por el escritor a lo largo de la historia’ y que manifestaba de manera evidente que el universo moderno de las letras se encontraba en vías de disipación” (Barthes, 2005, p. 353).
- 6 En ese mismo contexto, pero en Estados Unidos, Lucy Lippard explica en *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972* (2004) que la desmaterialización puede ser entendida como una retirada del énfasis sobre los aspectos materiales, tales como la singularidad, la permanencia, el atractivo y lo decorativo, respectivamente.
- 7 Como señala Mladen Dolar en *Una voz y nada más* (2007): “El objeto voz que no se esfuma en tanto vehículo del significado, y no se solidifica en un objeto de reverencia fetichista, sino que funciona como punto ciego en la invocación y como alteración de la percepción estética” (p. 15). Este “punto ciego” abre la dimensión del Otro. Por lo que, la voz resulta en Dolar un punto de pivote que, como una promesa, una declaración, un regalo, una súplica, pero surgida

mecánicamente, impersonal y por lo tanto causante de perplejidad, hace inmediatamente surgir el vínculo sumamente central entre la subjetividad y la voz. Es decir, surgen una serie de problemas que interpelan directamente a la poesía como objeto a trabajar (asunto del que Dolar no se ocupa explícitamente). El primero consiste en que, ante la voz, las palabras fallan de manera estructural y la línea divisoria entre la voz y el ruido, o entre la naturaleza y la cultura resulta elusiva e incierta. El segundo problema tiene que ver estrictamente con el hecho de que la voz es el soporte material para producir significado, y a pesar de eso no contribuye a él. Es, dice Dolar retomando a Jameson, un mediador evanescente: “hace posible el enunciado, pero desaparece en él, se disuelve en el significado que se produce” (2007, p. 27).

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