

Festivales de poesía en Argentina: territorios sonoros y producción de deseo

Poetry festivals in Argentina: sound territories and desiring production

 Flavia Garione

garioneflavia@gmail.com

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

Recepción: 31 Marzo 2022

Aprobación: 04 Agosto 2022

Publicación: 01 Noviembre 2022

Cita sugerida: Garione, F. (2022). Festivales de poesía en Argentina: territorios sonoros y producción de deseo. *Orbis Tertius*, 27(36), e246. <https://doi.org/10.24215/18517811e246>

Resumen: Este artículo se propone como un acercamiento preliminar a la dimensión sonora de la poesía argentina contemporánea y a los espacios en los que circula. Comenzar a pensar en el sonido de la poesía, en las preguntas sustanciales de cómo suena un poeta o un festival, invita inmediatamente a preguntarse por los *territorios* que las voces construyen. En este sentido, para Brandon LaBelle (2010), el sonido genera un conocimiento auditivo que se despliega como un evento espacio-temporal. Al mismo tiempo, abre un campo de interacción, para convertirse en un canal, un fluido, un flujo de voz que puede forjar una micro-geografía del momento. El paradigma auditivo podría ser, de esta manera, un modelo significativo para pensar y experimentar la condición artística y las puestas en voz poéticas en el marco de los festivales de poesía argentinos

Palabras clave: Festivales, Poesía, Sonido, Voz, Territorios, Archivos.

Abstract: This article is proposed as a preliminary approach to the sound dimension of contemporary Argentine poetry and the spaces in which it circulates. Starting to think about the sound of poetry, about the substantial questions of how a poet or a festival sounds, immediately invites one to wonder about the territories that voices construct. In this sense, for Brandon LaBelle (2010), sound generates auditory knowledge that unfolds as a space-time event. At the same time, it opens a field of interaction, to become a channel, a fluid, a flow of voice that can forge a micro-geography of the moment. The auditory paradigm could be, in this way, a significant model to think and experience the artistic condition and poetic performances in the framework of Argentine poetry festivals

Keywords: Festivals, Poetry, Sound, Voice, Territories, Archives.

Este artículo se propone como un acercamiento preliminar a la dimensión sonora de la poesía argentina contemporánea y a los espacios en los que circula, aspectos que, por su abstracción o amplitud, prácticamente no han sido abordados, con contadas excepciones,¹ por la crítica de poesía en los últimos veinte años. Desde una perspectiva cultural, se han relevado editoriales independientes, revistas de poesía (modos de

circulación, campos intelectuales y discusiones estéticas como el neobarroco y el objetivismo).² Se ha pensado el funcionamiento de ciertos soportes: plaquetas y fanzines -sus orígenes entre la literatura de cordel brasileña, los situacionistas y el punk-. Cobró importancia, en este sentido, cierta irradiación política que tuvieron estos formatos alrededor de la crisis del 2001 en la Argentina. Al mismo tiempo, se han analizado experiencias poéticas vinculadas al arte contemporáneo, más precisamente al arte conceptual de finales de los noventa, como el caso de Belleza y Felicidad y sus múltiples vectores de irradiación política y poética -que llegan al día de hoy-. Espacios que funcionaron como usinas de producción artística, editorial, musical, festiva, colectiva y de acción e intervención social en contextos desfavorables.³

Incluso, se ha pensado la dimensión performática (Garbatzky, 2013) que adquirieron las puestas en voz poéticas a partir de la década del ochenta -atravesadas por una gestualidad dramática y declamatoria-; o más recientemente, ciertas expansiones tecnopoéticas como la poesía digital, en las que el sonido es uno de los tantos componentes de estos objetos multimediales que se pretenden analizar (Mugica, 2020). Sin embargo, resulta interesante que el sonido en sí mismo, la poesía como fenómeno eminentemente sonoro y los espacios que construye a partir de esta característica que le es propia, en un sentido histórico, haya sido marginada de los estudios por evanescente, dependiente del testimonio de quienes escucharon ciertas puestas en voz poéticas y se encuentran en condiciones de caracterizar un acontecimiento de escucha, un tono o cierta puntuación musical. A lo largo de la historia crítica de la poesía, como dice Craig Dworkin en *The sound of Poetry* (2009), se han establecido ciertas antinomias que alejan al sonido de un posible sentido.

The relation of sound to poetry has always been triangulated, implicitly or explicitly, by an equally nebulous third term: sense. The relation is ambiguous and shifting, because “sound” — especially in the context of poetry — belongs to that species of homographs which produce their own antonyms. On the one hand, sound —defined by *The Oxford English Dictionary* (OED) as “the audible articulation corresponding to a letter or word” — has been understood as distinct from linguistic meaning: “the sound must seem an echo to the sense,” as Pope famously put it.¹⁷ Furthermore, that distinction is oft enpushed to a full-fledged antonymy, so that sound is understood as being, by definition, diametrically opposed to meaning: a “mere audible effect without significance or real importance” as the *OED puts it*. (2009, p. 9)

Del mismo modo, las lecturas públicas o los festivales de poesía también han sido pensados como fenómenos disociados a las puestas en voz poéticas, como si el sonido que allí se produce -la poesía es voz y la voz es sonido- no fuera partícipe y constructor de cierto tipo territorios (por supuesto, móviles). Precisamente, hay territorio desde el momento en que los componentes de los medios dejan de ser direccionales para devenir dimensionales; es decir, dejan de ser funcionales para devenir expresivos. Para Deleuze y Guattari (2006) en “Del Ritornelo” (1988), habría territorio desde el momento en que hay expresividad de un ritmo. La emergencia de materias de expresión es la que va a definir ese territorio. Una voz deviene expresiva, entonces, cuando adquiere una constancia temporal y un alcance espacial que la convierte en una marca territorial, o más bien territorializante, como si se tratara de una firma. El territorio como efecto del arte deriva directamente de las materias de expresión; y la distancia crítica que produce no sería ya una medida, sino la materia y constitución de un ritmo.

Por supuesto, también me pregunto qué sucede en esa instancia rítmica, crítica, de vocalidad o intervención sonora, con el texto escrito, su base, contraparte o partitura en algunas ocasiones. El poema escrito resulta en sí un soporte particular, porque muchas veces cierta dimensión sonora que, posteriormente es transmitida en la puesta en voz no se encuentra completamente ausente en él. La poesía contemporánea es atravesada por formas del sonido como el ruido y la música, que se encuentran, en primer lugar, tematizados, forman parte de los textos como experiencias perceptivas: discotecas, fiestas, bandas, puntos geográficos, experiencias urbanas, canciones, géneros musicales, transcripción de ruidos y sonido ambiente de determinados espacios.⁴ Por otro lado, pueden advertirse, en un sentido procedimental (niveles semánticos y sintácticos), repeticiones, interjecciones, mayúsculas o ciertas marcas gráficas como borramientos, distintos tipos de rimas pautadas históricamente, entre otros recursos. Es posible pensar que la puesta en voz, o como me interesa llamarla, *prueba de sonido* de un texto sirva muchas veces para reescribirlo, corregirlo, borrarlo, moldearlo, tacharlo.⁵

En ocasiones, el texto forma parte de la *escena poética*, ya está ahí para ser leído, arrojado con violencia al piso o para recordar algún corte de verso o marca de la voz, aunque algunos poetas optan por obliterarlo y repetir el poema de memoria (modo más emparentado con la declamación). Si antes mencioné que la materia del ritmo de una voz crea un territorio, habría que pensar arriesgadamente qué territorios se transforman, con el tiempo, en ciertos escenarios/ escenas para la poesía. Es decir, territorios en los que se cristalizan modos de percepción, afecto y formas de interpretación (Rancière, 2013). *En este sentido, ciertos festivales podrían pensarse como máquinas ópticas, pero también sonoras, que muestran esos lazos y constituyen, con el tiempo, comunidades sensibles.*

Recapitulando, un primer abordaje al sonido en la poesía plantea una serie de problemas críticos iniciales: confundir de manera frecuente la dimensión textual con la puesta en voz del poema; dilucidar ciertos límites en las impresiones de escucha de esas lecturas en vivo o sus registros; cómo trabajar las distintas apariciones de esa dimensión sonora y musical, más concretamente, cómo abordar los géneros musicales en la poesía, ya que pueden revestir varias aristas, abordajes y aspectos disímiles entre sí o demasiado amplios. Es necesario pensar, en este sentido, las relaciones entre texto poético y sonido (voz, canción, música, ruido) en tanto operaciones de superposición, solapamiento, intervención, separación e indistinción que involucran contextos culturales, prácticas performáticas, espacios de circulación (festivales de poesía, recitales o lecturas públicas) y soportes heterogéneos pautados históricamente, como leer desde una pantalla o un papel.

Al mismo tiempo, pensar en el sonido de la poesía, en las preguntas sustanciales de cómo suena un poeta o un festival, invitan inmediatamente a preguntarse por esos *territorios* en los que la poesía suena. En este sentido, los festivales de poesía en Argentina (termómetro de cierto estado de la misma) funcionaron, en los últimos veinte años, como escenas de experimentación⁶ para los poetas. Las tradicionales “mesas de lectura” conformadas por personas que leían junto a una jarra de agua en mesitas con mantel (similar a los eventos académicos) fueron migrando hacia lecturas que involucran cada vez más a los cuerpos, las voces y, en ocasiones, ciertos dispositivos electrónicos en una tendencia creciente por espectacularizar ese acontecimiento en sí: lecturas intercaladas con bandas indie-pop; poetas leyendo al ritmo de música electrónica o en colaboración con artistas sonoros; poesía atravesada por samplers, looperas y distintos softwares; poetas que leen sus poemas a partir de ritmos como el reggaeton, el trap, el rap, la canción pop o el folklore. Justamente se impone un tipo de movimiento concreto, el de pararse para leer, tomar el pie de micrófono y abandonar la silla. Si bien el abanico de propuestas puede abrirse aún más, estas son algunas de las experiencias artísticas recientes que involucran, en una primera instancia a la poesía, pero también a la música y al sonido como referencia inmediata, modulación o puntuación de lo poético. Es decir, mientras que la modulación se asocia a una variación de la frecuencia de las ondas con fines armónicos, la puntuación para Szendy (2016) es la estructura que permite hacer o inscribir una experiencia: “Del equivalente del latín *punctum* que son *stigma* o *stigmé*, derivados del verbo *stizein*. Pero también porque se debe igualmente prestar oído a todos los otros alcances de este verbo, que quiere decir picar, tatuar, marcar una impresión (...)” (2016, p. 12).

Algunas puestas en voz recientes atravesadas por esta puntuación musical -como la del jujeño Federico Leguizamón- podría vincularse con la cultura del Remix -que disecciona materiales para mezclarlos y repetirlos-. Se trata de procedimientos compositivos como el loop o el mashup que son inherentes a ciertos dispositivos de grabación y reproducción masivos, que, durante el siglo XX, atravesaron todas las artes. En *The aesthetics of sampling* (2012), Eduardo Navas analiza que el origen, la primera etapa de esta cultura reside en una idea de música que intenta domesticar al ruido hacia finales del siglo XIX. La segunda etapa habría tenido lugar durante los años setenta y ochenta cuando se definen los principios de la remezcla en la ciudad de Nueva York. La tercera se encuentra entre mediados y finales de los años noventa, cuando la cultura Remix se convierte en un estilo y, por lo tanto, se mercantiliza como una forma popular utilizada para aumentar las ventas de música en los Estados Unidos, momento en el que una nueva generación de productores de música comienza a utilizar estas técnicas en Inglaterra, así como en otras partes de Europa y el mundo. La cuarta

tiene lugar cuando el acto de remezclar se convierte en un concepto apropiado para obras que no siempre se consideran “remezclas”. Remezclar, en este momento, se transforma en una estética para validar actividades basadas en la apropiación y el reciclaje de materiales. Podría pensarse que Leguizamón trabaja con distintos materiales, “sobras musicales”: partes de letras de canciones de rock nacional, rap, reggaetón, canciones populares folklóricas; aunque no las lee con sus ritmos de procedencia, sino que, les aplica variaciones a partir de la voz, las cambia, de modo que se vuelven casi irreconocibles: “los tengo en mi cabeza y tengo miles de formas de leerlo (monje benedictino, punk, tipo bolero)” (Leguizamón, 2021, s/n).

De este modo, recuperando al compositor y ensayista Jacques Attali (1985, p.6), Navas propone que, desde el comienzo de la reproducción mecánica, la música se transforma en un medio político de intercambio cultural. Al mismo tiempo que se construye cierto conocimiento auditivo que, para Brandon LaBelle en *Acoustic territories* (2010), se despliega como un evento espacio-temporal en sí mismo. Es decir, abre un campo de interacción, para convertirse en un canal, un fluido, un flujo de voz que puede forjar una micro-geografía del momento; incide en los modos de leer y de escribir, las marcas sonoras propias de un lugar, la escucha del público. El paradigma auditivo podría ser un modelo significativo para pensar y experimentar la condición contemporánea y las puestas en voz poéticas; ya que, proporciona una oportunidad para moverse a través de ciertos espacios compartidos que son públicos y, sin embargo, transmiten un sentimiento de intimidad: el sonido no se puede retener por mucho tiempo, su energía es itinerante. Se basa en la divergencia, en una implicación con el presente de escucha: mediación, desplazamiento y virtualidad. En este sentido, el ruido de fondo o el silencio podrían también ser escuchados no meramente como un síntoma de vulnerabilidad simbólica o teórica; sino que, ese desorden o su abrupto corte son la evidencia y los catalizadores de dinámicas de cambio cultural.

To develop an analysis of acoustic territories, I have chosen to focus on specific locations and sites within the everyday. From the underground to the sky, these sites act to knot together multiple forces and trajectories found within daily conditions (2010, p. XXIV).

Si las puestas en voz poéticas son, fundamentalmente voces que construyen una serie de espacios en donde circular y ser oídas. No sería inadecuado pensar a los festivales de poesía como territorios sonoros, dispositivos de escucha y de lectura que intervienen en una ecología cultural particular. En “Parques, caminatas, festivales” (2010), Reinaldo Laddaga relata el itinerario de un festival que se realiza en la ciudad de Vyborg, en el extremo oeste de Rusia. Si bien no se trata estrictamente de un festival de poesía, comenta algunas particularidades que resultan afines. En primer lugar, un festival hace uso de la ficción del descubrimiento, porque genera encuentros improbables en el espacio urbano en el que se realiza. Esto puede pensarse en ciertos festivales y jornadas de poesía en Argentina que proponen, por ejemplo, recitales de poesía en terrenos fiscales del ferrocarril recuperados por los vecinos (Bahía Blanca); pulperías en pequeños poblados rurales (Lobos); con megáfono y que invita a los transeúntes a participar en el puerto de la ciudad junto a lobos marinos y barcos de pesca (Mar del Plata); una declamadora que recita poemas de Rubén Darío, saliendo de un taller mecánico o bajando de un colectivo en medio de la plaza principal (Coronel Pringles);⁷ almuerzo y lecturas en un centro de día para personas en situación de calle (Rosario). Se trata de intervenciones que invitan a ver, pero también a oír espacios más bien relegados, o habitar algunos pueblos nuevamente; incluso a escuchar voces que generalmente no son oídas (las de los trabajadores rurales, las personas que residen en el centro de día, los transeúntes, los vecinos de determinado barrio).

Voces que leen, declaman un poema de memoria o sencillamente habitan territorios que devienen poéticos a partir de esos sonidos, de la ocupación de esos espacios. Las lecturas de poesía producen acontecimientos rituales en las que el público se transforma en escucha: las voces suenan en contraste con cierto silencio (susurros, respiraciones), imponen una marca. A estos momentos podríamos denominarlos como *acontecimientos de escucha* y analizar la alternancia del silencio y del ruido, que refuerza ciertas sensaciones producidas por los poemas: voces graves y vehementes, voces tímidas que leen susurrando, voces

que modulan melodías o incluso cantan. La singularidad de ese acontecimiento en sí (de la que participan el espacio y los cuerpos reunidos) trasgrede, como dice Shklovski, el ritmo prosaico de una ciudad, un pueblo, una institución, con efectos concretos que no se pueden prever.

Laddaga piensa esta práctica como una producción de vínculos que depende de cierta ficción que se construye colectivamente, y que funciona como el marco dentro del cual puede emerger una realidad que ella incorpora y le excede. No todo está previsto en un festival de poesía. En la primera edición del Festival rural de poesía de Lobos (2016), por ejemplo, gran parte de los poetas que debían leer se perdieron por los caminos rurales, no tenían señal en sus teléfonos celulares y no encontraron la pulpería en la que tenían que encontrarse. El festival terminó convirtiéndose en una expedición por los campos de la provincia de Buenos Aires, una aventura inesperada que provocó que muchos entablaran relación o se conocieran a causa de ese contexto. En Coronel Pringles (2008), por ejemplo, un grupo de asistentes filmó, de manera improvisada, un cortometraje en el camping del pueblo.

De este modo, un festival funciona como una usina productora de novedad y de deseo. Es decir, una producción deseante paralela a la producción social que: “[...] desborda todas las categorías ideales y forma un ciclo que remite al deseo en tanto que principio inmanente. Por ello, la producción deseante es la categoría efectiva de una psiquiatría materialista que enuncia y trata al esquizo como *Homonatura*” (Deleuze y Guattari, 2010 [1972], 14). Desde esta perspectiva que intento demostrar, el conjunto de voces que se encuentran ahí (la poeta Daiana Henderson, organizadora histórica del Festival Internacional de poesía de Rosario las denominó «orquesta»); permite reactualizar ciertas definiciones de qué es lo poético en una época determinada, ponerlas en movimiento, problematizarlas y tensarlas, a partir de la incorporación de distintos tonos y ritmos que provienen de extracciones variadas: sociales, culturales, geográficas, etarias.

DOCUMENTOS Y REGISTROS DISPERSOS

Los festivales de poesía en la Argentina impusieron una especie de orden de los materiales poéticos existentes. No sólo se dedican a realizar una selección en la que recortan, curan y difunden un grupo determinado de poetas y experiencias artísticas; también, y aunque sin una conciencia estricta de ello, generan sus propios e inabarcables archivos textuales, sonoros y audiovisuales a lo largo de sus ediciones. Al mismo tiempo, también establecen redes, préstamos e intercambios entre ellos. Quedará para un próximo trabajo describir la distancia entre el *acontecimiento de escucha* que describía anteriormente y el documento que se produce a través de una fuente de captación (dispositivos). Algunos de estos eventos tienen una procedencia institucional - su organización depende de municipios, provincias, universidades públicas y otras instituciones culturales - como el Festival Internacional de Poesía de Rosario (FIPR) y el Festival de Poesía Latinoamericana de Bahía Blanca. Otros se organizan con aportes “privados” o están vinculados a editoriales y a librerías como el Festival Internacional de Literatura de Buenos Aires (FILBA) cuyo espectro es más amplio (ya que incluye a poetas y a narradores por igual). En un sentido estrictamente económico, los festivales que cuentan con un presupuesto fijo poseen más herramientas para registrar y generar espacios que archiven las experiencias que se desarrollan en sus eventos. En algunos casos, por ejemplo, cuentan con equipos de producción y personas que se encargan del manejo de la página web y las redes sociales. Por el contrario, los festivales que se gestionan de manera independiente (como el Festival de Poesía de Acá y el Festival Rural de Poesía de Lobos) generan contenidos dispersos que se pierden con más facilidad en la virtualidad.

El Festival Internacional de Poesía de Rosario FIPR (1993 hasta la fecha) es uno de los eventos más antiguos y acreditados de Latinoamérica junto con el Festival Internacional de Poesía de Medellín. Se trata de un evento anual de carácter institucional coorganizado por el Ministerio de Innovación y Cultura de la Provincia de Santa Fe, la Secretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad de Rosario y el Centro Cultural Parque de España. Por él han pasado más de mil cuatrocientos poetas y muchas de las figuras más influyentes de la poesía de la segunda mitad del siglo XX y la primera del siglo XXI. En su edición (2019),

por ejemplo, la consigna fue “poesía expansiva”; es decir, se presentaron manifestaciones poéticas que van más allá del verso escrito: poesía sonora, performance, videopoesía, arte visual y digital, narrativa . canción. Es interesante porque plantea corrimientos y vicisitudes en relación a la especificidad en la poesía, expansiones que se acrecentaron, justamente, en los últimos veinte años. Si bien se trata de un festival histórico que tiene una página web oficial, no posee un archivo completo de todas sus ediciones. En el canal de Youtube oficial, sólo se guardan y difunden algunas de las lecturas; es decir, se generan, de esta manera, ciertos vacíos de registro.

El Festival de Poesía Latinoamericana de Bahía Blanca se realiza cada año con el auspicio de la Universidad Nacional del Sur y la subsecretaría de cultura de la municipalidad, su primera edición fue en el año 2010. En este sentido, la curaduría -término que habría que repensar en el marco de este tipo de eventos- se circunscribe al espectro regional y el equipo de trabajo es más reducido. A diferencia del FIPR, este evento no posee página web oficial pero sí difunden su contenido mediante las redes sociales habituales (Facebook, Instagram, Youtube). El manejo de los registros es similar al resto de los festivales. Poseen un canal de Youtube en el que seleccionan algunas lecturas por sobre otras. Tampoco contiene un muestrario completo de sus ediciones. Los videos, que son pocos, registran a poetas leyendo en distintas partes de la ciudad de Bahía Blanca y el Museo Taller Ferrowhite en la localidad cercana de Ingeniero White.

El caso del Festival Internacional de Literatura de Buenos Aires (FILBA) que se realiza desde el año 2008 y que es organizado por una Fundación que lleva el mismo nombre es un tanto diferente a los casos descriptos; resulta funcional para pensar la asociación que se está exponiendo: festival-generación de archivo. Si bien el evento posee un canal de Youtube, también gestionan una página web que archiva contenidos y memorias. Lo interesante es que, en este caso, figura específicamente la palabra “Archivo”; a su vez, este se divide en una serie de filtros de búsqueda: por categoría, autores y año. Podría decirse que, a diferencia de los otros eventos, se manifiesta una puesta en valor de los materiales y una preocupación evidente por el problema, ofreciendo de manera gratuita una serie de materiales disponibles.

Sin embargo, no es un hecho menor que este festival esté organizado por una Fundación, cuyos auspiciantes son: Mecenazgo Cultural, Buenos Aires Ciudad; Consejo Nacional de la Cultural y las Artes, Gobierno de Chile; Eterna Cadencia Libros; Malba Literatura; Escuela de Literatura Creativa, Facultad de Comunicación y Letras, Universidad Diego Portales; Criatura Editora; Gobierno Municipal de Azul; Fundación Osde; Banco Itaú; Metlife. Se advierte así que la realización del archivo depende exclusivamente de la “alianza” de instituciones públicas y privadas que intentan saldar lo que Calimari llama: “[...] deuda institucional, normativa, presupuestaria, cultural” (Calimari 2017, p. 17) que ocasiona poder de acceso a ciertos archivos y no a otros. Es notable que este trabajo se pueda hacer a partir de la aparición de recursos y herramientas de producción, que, por otro lado, también deben imponer sus condiciones en cuanto a la realización de esos mismos eventos que auspician. Se pueden advertir, entonces, ciertas tensiones y conflictos de intereses a partir de salvaguardar el patrimonio cultural reciente.

Por el contrario, los festivales más independientes y con menos recursos económicos como -El Festival de Poesía, de Acá (desde el 2007 en adelante) y el Festival Rural de Poesía de Lobos (2016)- se configuran como espacios que generan un mayor margen para la experimentalidad en su desarrollo. Realizan los eventos en lugares no convencionales y periféricos, como la costa atlántica y los pueblos rurales que rodean al municipio de Lobos; además de plantear una lógica alternativa y por fuera de lo institucional. Las lecturas se desarrollan en espacios peculiares ajenos al ámbito poético: pulperías, hoteles abandonados, el puerto de la ciudad de Mar del Plata, plazas públicas. Al no poseer fondos fijos, sus capacidades para registrar y archivar los acontecimientos que allí acontecen se reducen a la buena voluntad de los colaboradores. De este modo, impera una lógica autogestiva pero también comunitaria. Poseen redes sociales de difusión, aunque generan un archivo disperso que no es fácil de hallar ni tampoco posee un orden determinado.

CONCLUSIONES: PARA UN ARCHIVO SONORO DE LA POESÍA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA

A partir de la revolución digital, hacia finales del siglo XX la proliferación de internet y el acceso a los dispositivos acrecentaron los registros y la circulación de materiales textuales, audiovisuales y sonoros de la poesía argentina. Como sucedió con todas las disciplinas artísticas, una parte importante de esta producción comenzó a alojarse en los servidores de internet y sus plataformas. Es decir, en páginas como YouTube o Vimeo pueden encontrarse, con facilidad, archivos poéticos *transmediales*:⁸ un registro sonoro de la voz de Alejandra Pizarnik que lee “Escrito con un nictógrafo” de Arturo Carrera (no figura el año de la grabación ni la procedencia) pero sí se advierte la intervención de algún usuario que creyó que era pertinente la incorporación de una melodía al poema; videos de performances que ocurrieron a mediados de los ochenta en el Parakultural con un sonido inaudible; una cámara en mano de principios de los noventa que registra a miembros de la revista *18 Whiskys* mientras realizan un Rally Paris Dakar de poesía y alcohol (parece ser que el video ya fue “dado de baja” en la plataforma); el proyecto «Poesía espectacular» de Daniel García Helder, Oscar Taborda y Martín Prieto en 1995; por no decir que casi todos los poetas publicados en los últimos años tienen su propio canal de Youtube o videos en los que aparecen leyendo sus textos. La conformación de un archivo de la poesía argentina contemporánea que contemple estas experiencias transmediales tan dispares que circulan en la web representa un problema que no está exento de variables metodológicas: instancias tecnológicas y mediaciones socio-técnicas de obras intelectuales (Vercelli 2009, p. 22).

Los materiales que encontramos diseminados en Internet pertenecen a momentos históricos distintos y en algunos casos sus procedencias son difíciles de descifrar. Sin embargo, los archivos que acabamos de describir comparten una misma característica: están o estaban exhibidos en una plataforma de videos que los serializa. Del mismo modo, algunos sostienen la evidencia de sus soportes⁹ de origen, lo que supone no solo una idea de transmedialidad, sino una yuxtaposición de soportes. Si las obras y sus soportes mantienen una relación continua e interdependiente, es necesario advertir esta complejidad al momento de relevar qué materiales conformarán un archivo poético determinado.

Está claro que los dispositivos que registraron estos acontecimientos fueron cambiando con el paso del tiempo -desde las filmadoras hogareñas, las grabadoras de sonido, las cámaras digitales, los primeros celulares con cámaras, el *smartphone*-. Del mismo modo, los reservorios y los espacios de circulación de los materiales también variaron vertiginosamente a medida que los dispositivos de registro eran reemplazados por lo que, un archivo poético armado a partir de estos materiales podría ser transitorio, incluso desaparecer en cualquier momento.

En este sentido, la poesía como género en expansión es particular por estar relacionada, en una primera instancia y en algunas ocasiones, a un soporte material como la hoja, el libro o el fanzine. Está claro que el estudio de los festivales en la Argentina expone el problema sobre cómo y qué tipos de archivos poéticos y culturales contemporáneos se quieren construir. Cuáles serían las implicancias institucionales, presupuestarias, legales y metodológicas que conlleva esta tarea, más allá de la procedencia evanescente que tengan. En este trabajo se seleccionaron algunas experiencias de las muchas e inabarcables que acontecen a lo largo del territorio nacional.

En este sentido, experiencias como *Caja de resonancia* (*archivo de puestas en voz y performance y observatorio de intervenciones teóricas*) intentan saldar algunos aspectos de este problema. La página web <https://caja.deresonancia.com/> fue realizada en el 2015 gracias a una convocatoria PIP (Proyectos de investigación plurianuales) de CONICET (Consejo Nacional de investigaciones Científicas y Técnicas). El nombre completo del proyecto es: “Figuras de la voz en la poesía latinoamericana contemporánea. Archivo y observatorio de poesía y performance” y se propone: indagar las relaciones entre poesía, voz, escucha y visibilidad en un corpus de poesía latinoamericana contemporánea armado a partir de figuraciones territoriales y figuras de la voz y el cuerpo en la experiencia poética, tendiente a conformar un archivo que funcione a la vez como observatorio del fenómeno. Por otro lado, la intención también es contribuir

a la conceptualización e historización de algunas prácticas performáticas o de puesta en voz de la poesía latinoamericana contemporánea; en este sentido, los objetos que se abordan en la página se consideran como inscripciones en una tradición artística, en un contexto cultural a reconstruir, o en diálogo con prácticas de mayor o menor estabilidad temporal (declamación, teatro, performance), teniendo en cuenta procesos de simetría y asimetría, así como también sus cualidades críticas sobre distintas ideologías de lo poético.

A tal fin, el proyecto se propone *evaluar* escenas relevantes de la visibilización y puesta en voz de lo poético latinoamericano en torno a: la construcción y persistencia de un universo melódico y sus desplazamientos o rupturas y la práctica performática como gestión del espacio del poema. Es decir, el criterio metodológico central de este archivo virtual es la necesidad de integrar los textos escritos con registros sonoros y visuales. Los objetos que se investigan exploran los límites del soporte libro y requieren para su estudio la elaboración de registros fotográficos, audiovisuales, testimoniales y/o el relevamiento de los existentes. De este modo, la página se divide en: “Archivo/ materiales” (sección en la que se reproducen poemas en sus diferentes formatos y soportes tales como textos, voces, videos, performances); “Archivo/ crítica” (en la que se reproducen textos críticos dedicados a la poesía); “Intervenciones” (artículos de los integrantes del proyecto y las actas de los congresos, encuentros y jornadas organizadas por el grupo de investigación que solicita el PIP); “El jardín de los poetas (Revista de Teoría y crítica de poesía latinoamericana)”; “Quiénes somos (integrantes del proyecto)”; y por último, la sección de “Sitios amigos”, en la que figuran otros archivos web tales como “Archivo de Arte Correo y Poesía Visual Internacional Keyla Holmquist”.

Finalmente, me interesa indagar, específicamente, en la sección “Archivos/ Materiales” en la que se reproducen poemas en sus diferentes formatos y soportes. Se trata de un archivo de textos, voces, videos, performances de autores entre los que se encuentran: Mariano Blatt; Fabián Casas; Rocío Cerón; Federico Leguizamón; Néstor Perlongher; José Lezama Lima; junto con trabajos finales sobre videopoesía de un seminario de grado de la carrera de Letras en la UNMDP. El acceso a este archivo es sencillo, ya que al tocar el nombre del autor (el link) aparece el material junto con una breve descripción crítica de los materiales y la biografía del autor. Por ejemplo, al seleccionar “Néstor Perlongher” se despliegan una serie de grabaciones de sus poemas cuyo soporte original era un casete. Si bien el audio con los poemas del poeta circula por varias páginas web incluyendo la plataforma de YouTube, su soporte primigenio era otro.

Néstor Perlongher realizó esas grabaciones en 1989, en un pequeño estudio de grabación de Buenos Aires para la editorial Último Reino (que dejó de existir hace muchos años). Se suscitan, entonces, una serie de preguntas evidentes: ¿Quién realizó el trabajo de digitalizar ese material? Podría decirse que el objetivo de *Caja de Resonancia* es generar un archivo a partir del recurso crítico de la cita. Es decir, referir y anotar otros textos. Sin embargo, la circulación de los materiales en Internet y sus plataformas borran las procedencias y las “cadenas de montaje” de los objetos artísticos. En conclusión, un archivo textual, audiovisual y sonoro de la poesía argentina reciente se encuentra en plena construcción.

REFERENCIAS

- Adorno, T. (1984). *Teoría estética*. Barcelona: Ediciones Orbis.
- Attali, J. (1985). *Noise The Political Economy of Music*. Minneapolis: Minnesota Press.
- Caimari, L. (2017). *La vida en el archivo: goces, tedios y desvíos en el oficio de la historia*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Caja de Resonancia (<https://cajaderesonancia.com/>)
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2010 [1972]). *El antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2006 [1988]). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. España: Pre-textos.
- Engstrom, A. y Stjerna, A. (2009). Sound Art or Klangkunst? A reading of the English and German literature on sound art. *Organised Sound*, 14(1), 11-18. <https://doi.org/10.1017/S135577180900003X>
- FILBA (<http://www.fipr.com.ar/>)

- FIPR Rosario (<http://www.fipr.com.ar/>)
- FLPBB Bahía Blanca. (<https://www.bahia.gob.ar/agenda-old/80-festival-de-poesia-latinoamericana-de-bahia-blanca>)
- Garbatzky, I. (2015). *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- 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. Recuperado de <https://revistalanda.ufsc.br/wp-content/uploads/2021/12/14.-Flavia-Garione-Inmediatez-potencias-del-sonido.pdf>
- Garione, F. —Entrevista personal a Bernardo Orge y Daiana Henderson. Buenos Aires: 2021 (Inédita).
- Garione, F. —Entrevista personal a Federico Leguizamón. Buenos Aires: 2021 (Inédita).
- Kamenszain, T. (2020). *Libros chiquitos*. Buenos Aires: Ampersand.
- Kozak, C. (ed.). (2015). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra.
- LaBelle, B. (2010). *Acoustic territories*. New York: Bloomsbury Academic.
- Laddaga, R. (2006). Parque, caminatas, festivales. En *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Lemus, F. (2020). Belleza y felicidad florito. En *Orgullo y prejuicio: arte en Argentina en los noventa y después*. Disponible en: <https://norafisch.com.ar/belleza-florito/>
- Molina, C. (2016). La poesía como festival. *El jardín de los poetas*, (1), 223-242.
- Moscardi, M. (2019). *La máquina de hacer libritos*. Villa María: EDUVIM.
- Mugica, F. (2020). Entre big data y poéticas de incontinencia: reflexiones sobre el saber en el medio digital. *Confabulaciones*, (3), 33-45. Recuperado de: <http://ojs.filo.unt.edu.ar/index.php/confabulaciones/article/view/395>
- Navas, E. (2012). *Remix Theory. The aesthetics of remix*. Nueva York: Springer.
- Palmeiro, C. (2011). *Desbunde y felicidad. De la Cartonera a Perlongher*. Buenos Aires: Título.
- Perloff, M. y Dworkin, C. (2009). *The sound of poetry*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Porrúa, A. (2011). *Caligrafía tonal*. Buenos Aires: Entropía.
- Ranciére, J. (2013). *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Manantial.
- Rolle, C. (2017). *Buenos Aires transmedial*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Shklovski, V. (2008). El arte como artificio. En T. Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Siglo XXI ediciones.
- Szendy, P. (2016). *A fuerza de puntos, la experiencia como puntuación*. Chile: Metales pesados.
- Toop, D. (2000). Sonic Boom. En *Sonic Boom: the Art of Sound*. London: Hayward Gallery Publishing.
- Vercelli, A. (2009). *Repensando los bienes intelectuales comunes: análisis socio-técnico sobre el proceso de co-construcción entre las regulaciones de derecho de autor y derecho de copia y las tecnologías digitales para su gestión* (Tesis doctoral). Universidad Nacional de Quilmes. Disponible en <http://www.arielvercelli.org/rlbic.pdf>
- Yuszczuk, M. (2011). *Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa* (Tesis de posgrado). Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en línea: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.742/te.742.pdf>

NOTAS

- 1 Ana Porrúa trabaja la puesta en voz poética en el libro *Caligrafía tonal* (2011). Allí aborda la voz en la poesía a partir de un corpus de vanguardia, neobarrocos y “clásicos” haciendo hincapié en la idea de versión vocal como lectura “bífida” (Szendy). Al mismo tiempo, revisa la cuestión de la escucha entendida como territorio familiar que se constituye a partir de índices de alerta y como desciframiento de un código (Barthes); analiza específicamente la cuestión de la “vocalidad” (aquello que hay de histórico en una voz, como dice Zumthor), o la función crítica de una voz. La cuestión caligráfica la aborda como ausencia de (escritura) respuesta en la voz (2011, p. 17). Recientemente, Tamara Kamenszain reflexionó sobre lecturas de poesía actuales en *Libros chiquitos* (2020). Propone que algunos poetas argentinos como

Mariano Blatt utilizan los poemas como partituras: “Por eso es que les performers –ya no vates ni antivates– no leen, sino que usan su propio texto como los músicos la partitura. Es que parece ser que leer para ellos es justamente no aceptar la textualidad, sino saber perderla” (2020, p. 26). Esta idea de textualidad perdida o aplazada puede leerse también en el artículo de Cristian Molina “La festivalización de la poesía argentina contemporánea”. Es uno de uno de los pocos trabajos que intenta pensar este tipo de eventos en la Argentina. Molina reúne una serie de definiciones de festivales para describir sus particularidades: se trataría de “un formato transdisciplinario en el que convergen distintas artes y prácticas (sociales, políticas, mediáticas) que instauran zonas de inespecificidad” generando “expansiones y elasticidades” entre sí (Molina, 2016, p. 234). Subraya que los festivales tienden a proliferar y a incidir en las dinámicas internas de la práctica y de las ciudades en las que se insertan y en la que generan efectos no solo turísticos y económicos, sino culturales, políticos y sociales, a partir de una eventualidad regulada por el calendario anual pero que, al mismo tiempo, lo excede mediante ciclos y recitales, o encuentros, a lo largo del año. Es curioso, piensa el autor, que, salvo ciertas notas generales, periodísticas, o integradas como problema inespecífico a capítulos de algunos libros, como *Estéticas de la emergencia*, de Reinaldo Laddaga, no haya ensayos ni investigaciones sobre los festivales de literatura y mucho menos sobre su relación directa con la generación y tratamiento de los archivos: “En esa zona ciega de incertidumbre, pobreza bibliográfica” (2016, p. 3).

- 2 Matías Moscardi analiza la proliferación de editoriales independientes (Vox, Siesta, Del Diego, Belleza y Felicidad, entre otras) en *La máquina de hacer libritos: Poesía argentina y editoriales interdependientes en la década de los noventa* (2019).
- 3 Cecilia Palmeiro recorre un itinerario poético desde Néstor Perlongher hasta Eloísa cartonera, pasando por Belleza y Felicidad en *Desbunde y felicidad* (2010). En consonancia, Marina Yuszczuk analiza las escrituras ingenuas y la poesía como arte de lo efímero en *Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa* (2011). En relación a la práctica poética como intervención social, Belleza y felicidad Fiorito surgió en el año 2003. Fernanda Laguna tomó contacto con Isolina Silva, una vecina del Barrio “La Lonja” de Villa Fiorito que gestionaba un comedor popular junto a Mara Ramos. Villa Fiorito es una ciudad, ubicada en el partido de Lomas de Zamora al sudoeste del Gran Buenos Aires, conformada por diferentes barrios de viviendas precarias aledañas al Riachuelo, una zona fabril y el autódromo de la Ciudad de Buenos Aires. Entre estas fuentes de contaminación, ruido y desechos, viven miles de personas de nacionalidad argentina y provenientes de países limítrofes. Fernanda comenzó a colaborar con el comedor trabajando en la producción y el abastecimiento del mismo a través de donaciones. Al poco tiempo, creó una sucursal de Belleza y Felicidad en una de las habitaciones de la casa de Isolina. Al principio, solo se dictaban talleres de arte, luego comenzaron a desarrollarse actividades que generan herramientas para la vida. El comedor cerró en 2006, pero todos los sábados se continuaron sirviendo meriendas para el taller de niños y adolescentes. Belleza y felicidad Fiorito se transformó en una iniciativa colectiva que involucra a la comunidad de Fiorito y artistas (texto completo disponible en <https://norafisch.com.ar/belleza-fiorito/>).
- 4 Un análisis más expandido de esta cuestión puede encontrarse en mi artículo “Inmediatez, potencias del sonido y puntuación musical en puestas en voz de Mariano Blatt y Federico Leguizamón” (Recuperado de <https://revistaland.a.ufsc.br/wp-content/uploads/2021/12/14.-Flavia-Garione-Inmediatez-potencias-del-sonido.pdf>). En este artículo de reciente aparición, propongo de manera preliminar la idea de puesta en voz como prueba de sonido: “Antes de brindar un concierto, las bandas realizan una o varias pruebas de sonido. En ellas, se verifica que los instrumentos y la voz suenen adecuadamente (por ejemplo, la afinación), que los parlantes no saturen y el tipo de reverberación del espacio en el cual se va a tocar. Si trasladamos esta idea al ámbito poético, habría que pensar qué efectos de escucha se prueban en las puestas en voz de los textos, qué se tacha, qué se borra y qué se enfatiza en relación al texto original” (2021: 290).
- 5 Federico Leguizamón (Jujuy, 1983) reparte al público en cada una de sus lecturas una partitura distinta que se encuentra en proceso, como si se tratara de un borrador. Contiene tachaduras y reescrituras del texto que va a leer en vivo. Puede verse un registro de estas lecturas en https://www.youtube.com/watch?v=o-r2-JUCFd8&t=11s&ab_channel=AnaPorr%C3%BAa
- 6 En este trabajo pienso la idea de experimentación a partir de Adorno (1970) como la necesidad de correr riesgos y de explorar de posibilidades que se actualizan permanentemente en el arte. La experimentación poética a través de la materia sonora posee una historia de larga data que se imbrica con la del arte sonoro y la imaginación técnica que se desarrolló durante el siglo XX. En este sentido, Andreas Engström y Åsa Stjerna recuperan el catálogo de la exhibición Sonic Boom realizada en el 2000 en Londres. Allí Toop realiza una revisión histórica a partir de los movimientos futuristas, la *musique ameublement* de Erik Satie, John Cage, el paisaje sonoro– y, también, el desarrollo tecnológico desde los instrumentos automáticos y mecánicos hasta el impacto de la información digital en nuestro ambiente sonoro y hábitos de escucha: ‘la absorción de la música dentro de un entorno sonoro (y el entorno sonoro dentro de la música)’ (Toop 2000, p. 107).
- 7 Me refiero a las Jornadas de Poesía y Memoria organizadas por el poeta Arturo Carrera que se celebraron en Estación Pringles (cuyos fundadores fueron Carrera y César Aira) entre los años 2007-2009.
- 8 La conformación de un archivo de poesía contemporánea supone lidiar con prácticas *transmediales*. Carolina Rolle propone en *Buenos Aires transmedial* (2017) una categoría de análisis que permite pensar este tipo de fenómenos, la *transmedialidad*. Lo trans enfatizaría la idea de transferencia, de transformación; lo que, a su vez, va de la mano

de la transgresión de los límites y de los medios. La *transmedialidad* se definiría, entonces, por la multiplicidad de combinaciones mediales. A su vez, los materiales se encuentran distribuidos en Internet y desde ese lugar son reproducidos y compartidos; queda entonces visible la problemática de armar un archivo poético actual a partir de estas particularidades.

- 9 “Por soporte se entiende un bien de calidad material [físico, tangible] en cuya superficie o interior se registran datos, información, o bien, se expresan bienes de calidad intelectual que alcanzan una protección jurídica por considerarse obras intelectuales [obras del intelecto humano]. Los soportes pueden ser, entre otros, una 'hoja de papel' donde se expresa una obra literaria, un 'lienzo' donde se expresa la obra pictórica, una 'cinta magnética', un 'disco compacto' [DC], un 'disco digital versátil' [DVD], un 'disco rígido' [DR] de una computadora personal, una 'memoria electrónica de almacenamiento portátil, o bien, los miles de servidores distribuidos que forman Internet»”(Vercelli 2009, p. 48).