

Ritornelos poéticos:
Voz, escucha y territorios multimediales
en la poesía argentina contemporánea

Matías Moscardi

...leer con los oídos...
Marshall McLuhan

El cementerio de la voz

Desesperación

Mientras visitábamos la tumba de David
vi a corta distancia
una mujer precipitándose hacia otra tumba
las manos extendidas, tropezando
del apuro; que luego
se derrumbó ante la piedra concebida para eso
y se abatió en sollozos sobre ella
llorando y suspirando ante la tumba.
Estaba cuidadosamente vestida con un tapado claro
y no parecía ni vieja ni joven.
No pude ver su cara, y mis amigos
parecían no advertir su presencia.

Por no inquietarlos, no dije nada.

Pero ella no era un fantasma.

Y cuando caminamos en silencio

de regreso al auto

miré discretamente hacia atrás y la vi levantarse

y contenerse y comenzar con lentitud

a alejarse de la tumba.

A diferencia de David, que vive

en nuestras vidas, parecía que

sea quien fuera el difunto moraba

ahí, en la tierra, bajo la piedra.

Como si la mujer

creyera que el ser amado la escuchaba,

escuchaba su lamento, observaba

la desnudez de su angustia,

y no hablaría.¹

(Levertov, 1987, pp. 12-13; mi traducción).

Algo en este poema de Denise Levertov (1987) permite pensar un grado cero del anudamiento entre poesía, voz, escucha y territorio.

¹ **Despair.** While we were visiting David's grave/ I saw at a little distance// a woman hurrying towards another grave/ hands outstretched, stumbling// in her haste; who then/ fell at the stone she made for// and lay sprawled upon it, sobbing,/ sobbing and crying out to it.// She was neatly dressed in a pale coat/ and seemed neither old nor young.// I couldn't see her face, and my friends/ seemed not to know she was there.// Not to distress them, I said nothing./ But she was not an apparition.// And when we walked/ back to the car in silence// I looked stealthily back and saw she rose/ and quieted herself and began slowly// to back away from the grave./ Unlike David, who lives// in our lives, it seemed/whoever she mourned dwelt// there, in the field, under stone./ It seemed the woman// believed whom she loved heard her,/ heard her wailing, observed// the nakedness of her anguish,/ and would not speak.

En principio, no estamos ante cualquier escenario sino ante uno muy particular, cuya característica primaria parece ser, precisamente, la clausura de toda voz. En efecto, el cementerio como territorio podría leerse bajo el signo de una rotunda negatividad vocal: los muertos no hablan. Sin embargo, la naturaleza del pronunciamiento de los vivos, de ese llamado humano –incluso ante el mutismo implacable de la tumba– parece exigir una respuesta, un último acto de habla, por imposible que este sea. El punto de vista desde donde se construye el poema de Denise Levertov deja en claro que toda escucha *humana* incluye una consecuente instancia de réplica: escuchar es, en algún momento dado, responder. Por el contrario, la muerte desnuda esta lógica complementaria de la voz y de la escucha, invalidando la posibilidad de un diálogo.²

En el poema de Levertov (1987), el silencio fúnebre viene a subrayar, en su reverso, una posición *inhumana*: ¿cómo *no* responder ante el dolor de los demás? El lugar de la humanidad es, por el contrario, el lugar de encuentro de una voz y una escucha capaz de doblar esa voz, de darle respuesta. En otras palabras: la humanidad es dialógica. No obstante, lo que efectivamente sucede en el poema es atroz: el territorio le devuelve a la viuda creyente un rotundo y desgarrador silencio que no logra compensar “la desnudez de su angustia” (Levertov, 1987, pp. 12-13). El cementerio es refractario a la voz, pero no a la escucha: aloja *escuchas sin habla*, restos de un otro que imaginariamente es

² Mijail Bajtin recuerda, oportunamente, que “todo enunciado es contestatario” (2002, p. 257). En otras palabras: hasta el más solipsista y alienado de los monólogos está dirigido a un otro. El ejemplo de esta imposibilidad aparece cristalizado en la película *El naufrago* (Robert Zemeckis, 2000), donde Tom Hanks dibuja con su propia sangre una cara sobre una pelota de vóley, que bautiza con el nombre de “Wilson” y que será su interlocutor durante el resto de la película. En el gesto demiúrgico de inventar un interlocutor, queda claro, sin embargo, que Tom Hanks *no habla solo*, incluso cuando monologa varado en una isla desierta. La pelota de vóley es la perfecta materialización imaginaria del Gran Otro que hay detrás de todo acto enunciativo.

capaz de ejercer solo una parte de su humanidad –su inhumanidad es una humanidad amputada–. Por eso, hablar ante la tumba no equivale a hablar a las paredes: la pared no es inhumana por no responder, es inanimada por no escuchar.

Esa participación cercenada de los muertos en el lenguaje de los vivos desde la disposición de un mutismo fúnebre capaz de escuchar pero no de responder permite pensar, como decía, algunas características generales de las relaciones entre el territorio y la voz: porque si el cementerio sería el grado cero de esa relación –un territorio desde el cual solo es posible hablar de un lado y escuchar del otro, sin conexión alguna entre las partes– esto permitiría, a su vez, pensar que cada territorio suscita sus propios ordenamientos, sus articulaciones singulares de la voz y de la escucha, de los pronunciamientos y las respuestas.

¿Cuáles serían, entonces, los territorios para escuchar las voces de la poesía argentina contemporánea? ¿Qué suena en el campo poético actual? ¿La poesía circula y funciona de la misma manera en territorios distintos? ¿Cuáles son las incidencias mutuas entre poesía y territorio? ¿Y qué lugar ocupan la voz y la escucha en estas transformaciones?

Voces en vivo: festivales y lecturas de poesía

Sin duda, uno de los territorios privilegiados del presente para la poesía argentina está conformado por los festivales y lecturas en vivo de poesía. En su artículo “La poesía como festival”, Cristian Molina advierte que, en los últimos años, muchos eventos de este tipo comenzaron no solo a proliferar sino también a incidir de manera notable en las dinámicas internas de la práctica poética y de las ciudades en las que se insertan, generando efectos tanto en términos turísticos y económicos, como culturales, políticos y sociales (2015, p. 1).⁵ Escri-

⁵ Cristian Molina consigna varios de ellos: “Pienso en el *Festival Sumergible*, de San Salvador de Jujuy, que desde el año 2012 se lleva a cabo con una dinámica parti-

be Molina: “los festivales se han convertido en eventos con mayor o idéntico peso cultural, incluso, que las tradicionales revistas de poesía o las antologías, en tanto dispositivos de generación de valor de lo poético pero restringidos a la lectura escrita” (p.14). Para Molina, en efecto, el festival como dispositivo “genera una operación crítica porque hay organizadores que offician operaciones de corte bajo diferentes figuras, como la de curadores, coordinadores, antologadores o convocantes, a partir de las cuales se efectúa el armado de un repertorio de invitados” (p. 6). Molina se refiere, por esta razón, a la “festivalización de la poesía argentina” (p. 1) como una estrategia de supervivencia, en el presente, de la poesía contemporánea. De acuerdo con el planteo de Molina, la poesía *se festivaliza* dado que, en este tipo de contextos, la producción textual no se encontraría orientada simplemente desde y hacia la escritura “sino a múltiples relaciones con su puesta en voz y performatividad” (p. 1). Agrega más adelante:

En los poetas jóvenes y emergentes de todos los festivales se tiende cada vez más hacia una poesía escrita en relación con su puesta en voz, con su posibilidad de ser cantada, actuada y exhibida, no ya solo leída en formato libro, sino también oída y vista, y estas parecen ser las condiciones en las que circula la poesía en un momento de festivalización de la cultura. Estas formas de lo poético escritas para ser leídas y exhibidas aparecen en Mariano Blatt, en Federico Leguizamón, en Rocío Muñoz, o en Ceci Litoral o Ceci Mil; pero también en la poesía performática de Luciana Caamaño (2015, p. 12).

cipación de escritores y artistas visuales emergentes, en *La Juntada. Festival de poesía joven de Buenos Aires*, que desde 2009 se ha convertido en el principal muestrario de la escritura poética de autores entre 20 y 30 años con alcance federal, en el también reciente *Festival Internacional de poesía de Córdoba* que irrumpe en 2012, y a su vez, en los históricos *FIP* de Buenos Aires, que aparece en 2006, y en el *Festival Internacional de poesía de Rosario*, que, desde 1993, se convirtió no solo en el más antiguo sino en el referente pionero dentro de este mapa creciente y en expansión del presente” (p. 2).

La hipótesis central del artículo es que estamos ante formas poéticas escritas que exceden el formato del libro como dispositivo privilegiado, para intervenir más allá de él, en sus desafueros, a partir de diferentes soportes y medios. Para Molina, el auge de los festivales de poesía permite interrogar, por sus características estructurales, “las formas de circulación y de puesta en común de lo poético: ¿qué sería lo que se pone en juego en un Festival en relación con la poesía? (...) ¿Cómo pensar la relación y las redefiniciones de lo poético/ el poema/ la poesía que se producen en esta inflexión del presente en Argentina?” (p. 2).

En este sentido, Molina subraya que los festivales de poesía argentina se enuncian desde un formato marcadamente transdisciplinario y, por lo tanto, transterritorial:

Si analizamos los programas, es notorio cómo las mesas de poesía alternan con shows musicales, performances, sesiones de video poesía, films, talleres abiertos a la comunidad, charlas, intervenciones urbanas con los invitados y con otros poetas, paseos guiados por la ciudad, trasnoches de poesía en los bares, participaciones en programas de televisión y en radio, visitas a cárceles, geriátricos, colegios, clubes, centros culturales (2015, p. 11).

De este modo, el estado de la cuestión que se recorta hasta acá permite pensar algunos modos de circulación y producción de las prácticas poéticas que no se encuentran centrados en la letra impresa y que, por lo tanto, no parecen responder estrictamente a categorías escriturarias como las de autor, texto y lectura. En su lugar, encontramos voces articuladas en distintos *territorios multimediales* –del recital en vivo al video de Youtube– en donde la condición de legibilidad del texto aparece desplazada y subsumida por otro tipo de reorganización sensible centrada en el accionar simultáneo de lo auditivo y lo visual como coordenadas de significación: “Por ende, en los festivales, la poesía entra y sale de sí, mediante una permanente circulación en-

tre formatos, espacios y prácticas que la dotan de una plasticidad que permea y se contamina entre sí” (p. 10).

Ezequiel Alemian, en una cobertura periodística para el XVIII Festival Internacional de Poesía de Rosario en Argentina, se pregunta:

Quando uno escucha leer a un poeta, ¿dónde busca la poesía? ¿En el texto escrito que se escucha pronunciar, o en la pronunciación de ese texto? ¿En la relación dinámica que hay entre el texto escrito y la manera en que se lo pronuncia, o en algo incorpóreo en lo cual texto escrito y manera en que se lo pronuncia se funden por completo? (2012, p. 1).

En este sentido, Alemian percibe que no se trata tanto de un tipo de poesía que se lee en voz alta, “sino de poesía que se escribe para ser leída en voz alta” (p. 1). Esta reorganización de la palabra poética y sus modos de circulación modula un objeto que ya no remitiría exclusiva o estrictamente a lo textual sino a otro tipo de *locus* donde se aloja lo poético como acontecimiento. El lugar activo de la escucha, luego, permitiría pensar una morada dislocada de la poesía en la lengua, cuya residencia no estaría tanto en los signos de la escritura como en su posibilidad de ser vocalizados y procesados por una sensibilidad audiovisual. Como sea, es innegable que otros modos de circulación se adosan a la letra impresa para generar diálogos, tensiones, yuxtaposiciones y mixturas en las que quisiera detenerme. ¿Cómo se escucha la poesía argentina? ¿Qué relaciones hay entre texto y voz, entre escritura y escucha? Y luego: ¿cuáles son los *efectos auditivos* que resuenan en la escritura?

Una primera dificultad se impone: la dificultad de escribir alrededor del acontecimiento, lo que podríamos llamar la *teatralidad estructuralmente irreductible* de toda lectura de poesía. En *Rapsodia para el teatro*, Alain Badiou (2015) establece, precisamente, distintos estatus ontológicos entre los órdenes de la textualidad y la teatralidad. Para Badiou, el autor del teatro se enfrenta siempre a la restitución de una ausencia: quisiera fijar en la escritura ya no una obra, sino

también su modo de representación. Sin embargo, el texto es para Badiou “el filtro de una adivinación” (2015, p. 52), apenas un resto, algo incompleto, en suspenso. Una pieza escrita no es, para Badiou, más que un proyecto, una línea, una orientación. La estructura del texto teatral, nos dice Badiou, es la “estructura del no todo” (p. 85). Ahora bien, si el texto teatral es solo un garante, una existencia virtual, nos preguntamos: ¿hay una inmanencia del texto poético? ¿Es el poema escrito idéntico al poema leído en voz alta? ¿O estamos ante una relación entre texto y voz semejante a la que plantea Badiou entre dramaturgia y representación? La experiencia de asistir a una lectura de poesía tiene, en efecto, un sustrato elusivo: a pesar de ser registradas y archivadas en video, verlas en la pantalla no equivale, por supuesto, a estar presente en el momento de su pronunciación. Las lecturas en vivo de poesía parecerían exigir una posición diferencial de la crítica centrada inéditamente en lo auditivo; una crítica capaz de estar *a la escucha*, como propone Jean-Luc Nancy:

¿Qué sería un ser entregado a la escucha, formado por ella o en ella, que escucha con todo su ser? ¿Qué es existir según la escucha, por ella y para ella, y qué elementos de la experiencia y la verdad se ponen en juego allí? Estar a la escucha es siempre estar a orillas del sentido o en un sentido de borde y extremidad, y como si el sonido no fuese justamente otra cosa que ese borde, esa franja o ese margen (2007, p. 20).

Precisamente, en las lecturas de poesía, muchas veces, además de escuchar y reponer en términos de sentido lo que un poeta dice, se escuchan también sus *modos de decir*: entonaciones, ritmos, cortes, cadencias. Charles Olson adelantaba algo de esto en su ensayo sobre el verso proyectivo, donde hacía hincapié en el *aspecto kinético* de la poesía: el movimiento de energía que implica. Por eso, propone incorporar ciertas leyes y posibilidades de la respiración a la escritura. El verso es, para Olson, un *efecto respiratorio*: “De lo que hemos

padecido es del manuscrito, de la prensa, del alejamiento del verso, de su productor y de su reproductor, la voz” (1959, p. 10). Un ensayo de Denise Levertov cristaliza la cuestión de la voz y de la escucha en la composición del poema: me refiero a “Technique and Tune-Up” (1992). Frecuentemente traducido como “Técnica y entonación”, la expresión “tune-up” posee un marcado sentido musical, dado que remite, además, a la “afinación” y al ajuste de las clavijas que requiere un instrumento de cuerda. De acuerdo con Levertov, el oído del poeta, su capacidad de escucha, es la herramienta de ajuste privilegiado del verso libre. De este modo, el oído puede detectar una forma de organización del discurso que no se corresponde estrictamente con las pautas rígidas de la puntuación gramatical. La capacidad auditiva se transforma, así, en un elemento expresivo. Como sostiene Roland Barthes: “la escucha habla” (1986, p. 256), en el sentido de que toda escucha humana implica la posibilidad de *doblar la voz escuchada*, replicarla, contestar, parodiarla, reafirmarla, hacerla entrar en variación o contradecirla. Estamos, entonces, frente a un tipo de escucha que fluctúa de manera constante con un *tomar la palabra*. Para Barthes, la escucha intercede e interviene activamente en el devenir de la lengua: porque la capta, la puntúa, la hilvana y participa activamente en la producción de sentido, una escucha “que circula, permuta, que destroza, por su movilidad, el esquema fijo de los papeles del habla” (p. 256). “¿Es posible *hacer escuchar una escucha*?” se pregunta, de la misma manera, Peter Szendy en su libro *Escucha. Una historia del oído melómano* (2003, p. 22). Szendy sostiene que las escuchas quedan escritas en algún lado: la escucha es un modo de apropiación tonal que se ejerce sobre la materia sonora. Convoca, por definición, a un otro que es escuchado. “No escuchamos *como un solo cuerpo*: somos *dos* y (en consecuencia) siempre uno más” (p. 172).

Los recitales de poesía podrían pensarse, entonces, no solo en su dimensión vocal sino también como audífonos: espacios de registros

auditivos para la voz, de líneas guía para la confección de tonos, plataformas donde las voces ensayan, desde la escucha, sus líneas tonales de afinidad, descartando otras. Las lecturas en vivo de poesía podrían pensarse, a partir de lo anterior, como un tipo de territorio en constante expropiación, donde se suceden múltiples actos de localización y extracción auditiva de alguna propiedad vocal determinada que luego se reinscribirá en su correspondiente instancia de vocalización poética. En estos contextos, la voz y el oído operan de forma pregnante, a partir de una *propagación por contagio*, como la entienden Deleuze y Guattari: “El vampiro no filia, contagia. La diferencia [con la filiación por herencia] es que el contagio pone en juego términos completamente heterogéneos (...) combinaciones que no son ni genéticas ni estructurales” (2002, p. 248). Voces que, entonces, entran en una relación de impregnación y filtración mutua. Sucede que, en las lecturas en vivo de poesía, muchas veces reconocemos semejanzas entre las puestas en voz, modos afines de decir el poema, inflexiones melódicas parecidas, formas del corte de verso que retornan, constelaciones de ritmos, conjuntos de dicción que, en definitiva, permitirían trazar relaciones y correspondencias no necesariamente atribuibles a similitudes literarias. “Hay territorio desde el momento en que hay expresividad de ritmo (...) El territorio sería el efecto del arte” (Deleuze y Guattari, 2002, pp. 321-322). Son esos ritmos detectables en las lecturas en vivo y festivales de poesía los que permiten pensar estos espacios como transterritorios relativamente autónomos con respecto a la territorialidad geográfica. Ese acervo sonoro que se cultiva y caldea en estos contextos llega a difuminar, incluso, las tonadas características del interior del país, que aparecen suplantadas por formas deslocalizadas y desterritorializantes, tonos propios de la lectura de poesía como transterritorialidad. Por ejemplo: Julián Miana (1991), poeta joven de Santiago del Estero que vive en Tucumán, apenas acentúa un sonido distintivo en la pronunciación de la erre.

Por el contrario, llama la atención la disipación parcial de la tonada y la emergencia de un modo en común de decir el poema, que afina con cierto medio tono, con ligeras subidas al final de cada verso, en el que también leen Daiana Henderson (Paraná, 1988) y Milton López (Bahía Blanca, 1987).

Esas *hablas de la escucha* –lo contrario a aquellas *escuchas sin habla* del cementerio– responderían a un fenómeno que podríamos denominar la tónica de las voces: una participación en ordenamientos vocales que funcionarían como referencias para el *tune-up*, para la afinación de las voces en la lectura de poesía entendida como un transterritorio sonoro. En efecto, en los festivales suelen escucharse como *continuum* ciertos modos consensuados de leer poesía en voz alta, que se producen por retroalimentación –en tanto los poetas se escuchan leer entre sí en estos contextos–, escalas u organizaciones tonales dentro de las cuales producir –como sucede con cualquier escala– *variaciones* singulares. Las distintas tónicas podrían, incluso, pensarse en términos históricos: si repasamos las lecturas en vivo de poetas pertenecientes a una misma generación, pero tan distintos entre sí como Fabián Casas, Fernanda Laguna, Martín Gambarotta y Laura Wittner, puede observarse que, a pesar de las diferencias poéticas entre ellos, los modos de puesta en voz del poema se parecen. La tónica de los noventa es, por decirlo de alguna manera, mucho más monocorde que las poéticas contemporáneas, tendientes a eso que Pound llama *melopoeia*: “inducir un correlato emocional por medio del sonido y del ritmo de lo dicho” (2000, p. 69). Los noventa, por el contrario, parecerían más asentados sobre el aspecto de la *fanopoeia*: “proyectar una imagen visual en la mente del lector” (p. 49)⁴.

⁴ Un punto de partida posible para pensar un viraje de poéticas cuyo centro de preocupación es la imagen hacia poéticas de la voz y de la escucha sería *Odio la poesía objetivista*, de Francisco Garamona. El libro comienza con estos versos de Martín Prieto que funcionan como epígrafe: “No te olvides de la música/ pero no te olvides tampoco de

La tónica de las voces, sin embargo, no responde a una categoría autoral: no se reduce a la imitación del modo de leer en voz alta de tal o cual poeta. Se trata más bien de agenciamientos colectivos de enunciación, momentos de síntesis o de relativa estabilidad de formas comunes de vocalizar textos poéticos, zonas de condensación de voces preexistentes: Luciana Caamaño recupera, por ejemplo, un resto de la tonalidad afectada que Perlongher (2016) emplea para su puesta en voz de “Cadáveres”. Mariano Blatt suele leer varios poemas suyos bajo la cadencia de un cuento infantil mezclado con un doblaje neutro de película oriental de artes marciales –con ese tono de “maestro chino de karate” se puede escuchar el comienzo del poema “Papelitos de locura”. Daiana Henderson baja la entonación hacia el medio y luego sube hacia el final de cada verso generando una especie de melodía suave a modo de vaivén fluvial. Mariela Gouiric retoma gestos vocales asociados a la arenga, pero también formas enunciativas del reggae-tón y de la cumbia. Santiago Pontoni articula un tono absolutamente declamatorio y solemne apoyado en los movimientos paródicos de sus manos, con un contenido que funciona de manera anticlimática.

que la música cambia”. Ese acento en las mutaciones musicales podría leerse como una posición auditiva diferida, alternada, con respecto al sonido poético y su producción: Garamona –como explica en el epílogo– dicta los poemas personalmente o por teléfono. Estamos, entonces, ante poemas contruidos desde la escucha: en su condición intersticial, incluso descompuesta –lo que se escucha mal, por fuera de los parámetros de un *dictum* correcto–, minada de malos entendidos, con su deriva, su condición flotante. En este sentido, el poema “Tal cual lo escuché” marca la diferencia en relación a la fidelidad a la que puede aspirar la imagen poética: como si la escritura pudiera captar con mayor precisión lo audible que lo visible, como si la escucha poética fuera la respuesta ante un malestar visual. Otro libro que podría leerse como bisagra de este desplazamiento es *Veriles*, de Cristhian Monti, donde aparece, justamente, la enfermedad del ojo y su intervención quirúrgica: los versos fluctúan entre las imágenes de una mirada defectuosa y su consecuente apoyatura en lo audible casi como tercera dimensión de las composiciones visuales que arman los poemas. En *El camino de la liebre*, esta impronta aparece condensada en la figura de un animal atravesado por la escucha: “La liebre ya sabía todo al escucharlo” (Monti, 2014^a, p.19). La poesía, luego, como el ejercicio de esa sensibilidad auditiva en constante interacción con el movimiento y el territorio.

Leamos unos versos concretos de Pontoni, para detenernos en un caso particular: “Las crenchas de musgo balanceándose polirrítmicas/ como si les hubiesen rallado un remanso encima,/ engominadas por el continuum semiótico del meo”. El léxico exógeno –“polirrítmicas”, “continuum semiótico”– opera como referencia tónica de contraste con la escena que describe: se produce, de este modo, una fricción entre tono y sentido, entre lo que el poeta vuelve audible y lo que dice. Al final, incluso, la reescritura de un famoso poema de William Carlos Williams –cuyas lecturas registradas en audio solían ser neutrales, monocordes– se somete, primero, a una reformulación auditiva que afina ese modo bajo otras coordenadas de pronunciamiento, como si lo dicho fuera estrictamente solemne:

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

“Me manduqué
los hongos
que había
en la conservadora
y que probablemente
los muchachos
reservaban para merendar
Perdónenme,
estaban deliciosos
tan rubios y tan frescos”
(2016).

El poema recurre, ahora de manera inversa, por elecciones léxicas informales o contrastantes –“manducar” en lugar de “comer”, “hongos” en lugar de “ciruelas”– que se vuelven risibles al oído bajo el tono grandilocuente con el que la voz recalibra la dicción del poema. Y si bien la operatoria de reescritura del poema de Williams puede leerse más allá de su escucha, en términos netamente textuales, es el oído

el sensorio que termina de definir la clave fundamental de la parodia: Pontoni no reescribe a Williams sino que retoma la poética monocorde del objetivismo norteamericano para remixar su ecualización clásica, para buscar, ya no otro poema, ni otra versión, sino una forma nueva de hacer escuchar ese texto; leer “La carretilla roja”, de William Carlos Williams, como se leería, imaginariamente, un poema de Gustavo Adolfo Bécquer: hacer escuchar un poema objetivista en otra escala, decididamente afectada por la declamación, estilizada, incluso exagerada. La escucha opera, acá, entonces, como un elemento que no puede suprimirse a la hora de pensar la operatoria de reescritura.

Quiero decir: por supuesto, no es lo mismo *leer* un poema de cualquiera de los poetas mencionados que *escucharlos en vivo*. La escucha viene a acoplarse al poema ya no como exterioridad o como suplemento sino como un mecanismo que define la direccionalidad fundamental de su sentido, una clave sin la cual sería *insuficiente* leerlo. Dicho de otra manera: la lectura textualista nos dicta que Pontoni reescribe a Williams, pero no nos deja oír en qué escala se encuentra afinada dicha operación. Distinto sería, por ejemplo, si Pontoni reescribiera a Williams y leyera el poema de un modo monocorde, imitando el mismo estilo Williams. En la versión que escuchamos en vivo, por el contrario, la reescritura convoca, necesariamente, una *revocalización*: como si no existiera la posibilidad de una intertextualidad sin su correspondiente correlato vocal. Creo que a partir de acá se podría releer esa idea en la que Bajtin insiste en “El problema de los géneros discursivos” según la cual “la entonación expresiva es un rasgo constitutivo del enunciado” (2002, p. 275). Por otro lado, Pontoni, en efecto, no lee sus poemas sino que los recita⁵: en el recitado clásico

⁵ Es importante señalar que el recitado de memoria es muy frecuente en las lecturas en vivo de poesía en Argentina: Daiana Henderson, Mariano Blatt, Milton López, Tálata Rodríguez, Alejandra Saguí, Bernardo Orge, entre muchos otros poetas jóvenes, en un momento de la lectura en vivo –o incluso a lo largo de la lectura entera– recitan de memoria uno o más poemas.

–incluso en los movimientos de la mano de Pontoni– podemos ver el gesto de independizarse de la preponderancia de la letra impresa. Algo en la irrupción excéntrica del viejo recitado genera el efecto de la improvisación: la idea de que el texto o bien no existe como elemento determinante de lo que escuchamos o existe de un modo flexible, franqueable.

Sin embargo, no quisiera que las voces tónicas fueran entendidas como una homología estructural de aquellos *fundadores de discurso* a los que se refiere Michel Foucault (2010) en *¿Qué es un autor?* Por el contrario, quisiera pensar esas voces como plataformas singulares de sampleo, de mezcla, parecidas a la actividad del DJ que describe Nicolas Bourriaud: Durante su *set*, un DJ toca discos, es decir, productos. Su trabajo consiste a la vez en proponer un recorrido personal por el universo musical (su *playlist*) y enlaza dichos elementos en un determinado orden, cuidando sus enlaces al igual que la construcción de un ambiente (actúa en caliente sobre la multitud de bailarines y puede reaccionar ante sus movimientos). Además, puede intervenir físicamente el objeto que utiliza, practicando *scratching* o por medio de toda una serie de acciones (filtros, regulación de los parámetros de la consola de mezcla, ajustes sonoros, etc.) (...) Así se percibiría el estilo de un DJ por su capacidad para habitar una red abierta (la historia del sonido) (2009^a, p. 43).

La tónica de las voces podría pensarse, luego, desde la idea de estilo pero no en términos literarios sino en términos estrictamente musicales: formas sonoras reconocibles, *ritornelos poéticos*, en el sentido de sonoridades asociadas a las lecturas en vivo y los festivales de poesía entendidos, a su vez, como territorios de asentamiento de esos ritornelos. No es casual que la descripción del DJ que efectúa Bourriaud coincida con la definición de ritornelo desarrollada por Deleuze y Guattari (2002): “¿Qué es un ritornelo? *Glass harmonica*: el ritornelo es un prisma, un cristal de espacio-tiempo. Actúa sobre lo

que lo rodea, sonido o luz, para extraer de ello vibraciones variadas, descomposiciones, proyecciones y transformaciones. El ritornelo también tiene una función catalítica: no sólo aumentar la velocidad de los intercambios y reacciones en lo que lo rodea, sino asegurar interacciones indirectas entre elementos desprovistos de afinidad llamada natural, y formar así masas organizadas” (2002, p. 351). Ritornelo es una palabra italiana que significa “pequeña repetición”, “pequeño retorno”. Pienso la repetición del ritornelo como un estado de sensibilidad auditiva que predispone el eco de las voces tónicas entre sí, el reenvío de unas a otras, una repetición/retorno de unas en otras, movimiento a partir del cual se delimita la lectura de poesía como un territorio vocal determinado: una *harmónica de cristal*, instrumento cuyo sonido se produce por medio de un mecanismo parecido al de la máquina de coser, un tejido no-textual, un tejido de cuerdas sonoro, en la misma medida vocal y auditivo.

En definitiva, lo que se escucha en las lecturas de poesía –no siempre, pero con acentuada frecuencia– es precisamente esas masas vocales organizadas de asociaciones indirectas, la tónica de esas voces, su escala de fondo, su sonido colectivo reconocible, relativamente estable, un consenso sonoro, eso que vuelve –como variación, pero vuelve– en cada una de las puestas en voz: la música del territorio. Jean-Luc Nancy recuerda, en este sentido, que “lo sonoro es tendencialmente *metéxico*: del orden de la participación y el contagio” (2007, p. 54). A su vez, Byung-Chul Han sostiene que “la escucha tiene una dimensión política. Es una acción, una participación activa en la existencia de otros” (2017, p. 49). Esto no quiere decir, por supuesto, que todos los poetas lean igual: eso sería reducir el acontecimiento. En cambio, la idea de las voces tónicas permitiría volver sensible, me parece, algunas recurrencias comunes: la artificialidad y la impostación paródica como tonos dominantes; la brevedad de las lecturas, su tendencia a la intensidad antes que a la extensión; el recitado de

memoria como declaración de independencia de la letra impresa; la entonación melodiosa que busca un sonido diferencial con respecto a formatos coloquialistas o relacionados con los usos de la voz en el habla comunicativa diaria, a la vez que implica una resistencia –por no decir un rechazo casi total– de tonalidades neutras o monocordes; la apelación, por medio de la voz, a ciertas reacciones afectivas claras del público –en donde me atrevería a decir que la comedia prima sobre la tragedia–; la arenga, la declaración condensada al estilo Twitter y las cadencias sentenciosas que, a su vez, conviven con tonalidades light, casuales, despreocupadas; la filiación con géneros musicales populares como el reggaetón, la cumbia, el trap y el hip-hop. En definitiva: lo que se escucha en las lecturas de poesía, como recurrencia, son tramas de ritmos, tipos de escansiones de los versos, pliegues del tiempo y duraciones de los cortes, formas de dicción, ecos y timbres que forman parte de las voces tónicas entendidas como aquellas que participan de un acervo auditivo de herramientas dispuestas en común.

La posproducción de la voz: videopoemas en la red

Las lecturas de poesía tienen, entonces, sus singularidades moleculares: la experiencia de la duración de una lectura; la diferencia entre escuchar a un poeta, luego comprar su libro y leerlo en silencio; las reacciones del público –que oscilan entre la risa estrepitosa, una imperturbable atención flotante y su deriva final en los distintos tipos de aplausos–; los registros genéricos del tono del poema, que van –en una especie de arco maníaco depresivo– desde un humor standupero, *self confident*, pasando por cierto tono de seriedad clásica menos frecuente, hasta el poema-trágico-bajón. Como sea, lo cierto es que las voces tónicas, en el territorio de los festivales y lecturas en vivo, muchas veces se calibran sobre la marcha. Recuerdo una vez que leí junto a Luciana Caamaño y podía espiar su texto impreso. En un momento, pude ver un verso que decía “miralos, se ríen”; pero el público

de esa ocasión no parecía haber entrado en sintonía con el humor de Caamaño. Entonces, en todas las veces que ese verso se repetía, ella lo salteaba. En definitiva, ese verso existe solo cuando el público efectivamente se ríe: lo que genera un efecto en el reidor determinado, porque su risa pierde espontaneidad en la predicción calculada del poema. Por eso, habitualmente, cuando Caamaño lee ese verso, el público que ríe deja instantáneamente de reír.

Esto es lo que ocurre *en vivo*: forma parte del acontecimiento singular de las lecturas de poesía, junto con los ruidos de máquinas de café, la interrupción de mozos y mozas, el trastabilleo o errata vocal en algún verso por parte del que lee, el ruido de un vaso que se rompe, toses, estornudos, murmullos, bebés que lloran, puertas que chirrían, bocinazos de autos en la calle y numerosos etcéteras.

Algo muy distinto ocurre cuando cambiamos de territorio y pasamos de cierta “frescura” del sonido en vivo a la rigidez de un estudio de grabación. Quisiera detenerme, ahora, en los efectos vocales que se dan en el contexto de algunos videos que circulan por las redes, sitios de internet específicos o que se encuentran subidos en YouTube y en donde observamos lo que podríamos denominar *la posproducción de la voz*: voces grabadas en formato digital hilvanadas con imágenes de video.

El video “Como una rolinga”, de Tálata Rodríguez, empieza con estos versos: “Lo que va es la lengua afuera, dijo/ y tiró el libro sobre la mesa”. Vemos a Tálata con unos lentes ostentosos. Atrás, un pequeño santuario con la virgen de Luján, amurada a la pared. Estos primeros versos son pronunciados en tiempo real por Tálata, que mira la cámara de frente; pero luego ella gira su cabeza hacia la izquierda y, a pesar de que su boca está cerrada y su cabeza empieza a encarar el fuera de campo –aunque todavía podemos verla,– su voz sigue de largo, se independiza de su boca con los siguientes versos: “me quedé pensando/ en esa boca rolinga”. Habría, entonces, tres bocas: la boca de Tálata que vemos recitar esos primeros versos; la segunda boca de Tálata,

cuya voz en off dice los versos siguientes mientras la primera boca se mantiene cerrada; y la boca rolinga. Esta tríada de bocas y sus disgregaciones sucede en distintos momentos a lo largo del video: momentos en donde vemos a Tálata recitar de memoria el poema, momentos en donde la voz en off y la boca de Tálata se superponen pero no coinciden, y momentos en donde vuelve, en el poema, el tema de la boca y la lengua. Además, el escenario principal es nada más y nada menos que la cancha de Boca. Bocas, entonces, que se multiplican por cuatro y proliferan, que se superponen y se desplazan, que coinciden y no (en otro video, de nombre “Tanta ansiedad”, directamente vemos un primerísimo primer plano de la boca, la lengua y los dientes, y alrededor un fundido en negro, durante todo el recitado del poema). Esas bocas se pronuncian siempre en la cancha como territorio, con su sonido ambiente, a la vez que se distinguen de ella por efecto de la edición de video: la cámara llega a captar planos detalle de la mano de Tálata, que marca los cortes de verso con su movimiento, en un gesto parecido al del rap, pero suavizado. Tálata nunca desaparece y la multitud o las personas de fondo no llegan en ningún momento a fundir su imagen en la masa. Esto produce un *efecto protagónico*: el video, de hecho, se parece mucho a un videoclip musical, y Tálata, consecuente, tiene algo de estrella de rock. Si en una lectura en vivo la boca del poeta es siempre una y la misma, la posproducción de la voz, en cambio, produce una plusvalía estética que hace que la voz territorialice en otras bocas que se pronuncian como desplazamiento alrededor de contextos y objetos que no son los de las lecturas en vivo.

En otro de sus videos, titulado “Bob”, que esta vez tiene como escenario el subte, se registran aproximadamente cinco comienzos fallidos del primer verso, en los que Tálata se confunde y vuelve a comenzar. El gesto de dejar los fallidos imprime cierta idea de “naturalidad” que, como efecto rebote, acentúa la artificialidad de la escena: esa búsqueda del tono para el video está excluida del tipo de erratas que

sucedan en vivo, en una lectura de poesía. Ningún lector comienza su poema cinco o seis veces, como ante una prueba de cámara. Como mucho, en vivo podemos llegar a escuchar un comienzo fallido –dos o tres ya suena exagerado– y el poema se precipita como viene. En la posproducción de la voz, entonces, la naturalidad se transforma en artificio. Y si bien no hay voz en off –salvo en un segundo del comienzo en donde se escucha un adelanto del primer verso muy bajito–, por momentos la voz de Tálata aparece en *reverb*, con *delay*, la voz doblada en forma de eco, a modo de breve canon –parte contrapuntística de una composición musical que se da entre dos o más voces dispuestas de manera separada por un intervalo temporal.

En “Autopista al infierno”, la voz se pronuncia en un taller mecánico y, directamente, su modulación es actoral: hay extras a los que se dirige el poema, hay una escenografía elaborada, hay un vestuario razonado –Tálata aparece con unas antiparras de seguridad y un traje de mecánico– y hay acciones como el pulido de piezas y el ajuste de tuercas que suceden en paralelo al recitado del poema. El video termina con el tarareo de un tema de AC/DC que empalma con la canción original, como si se tratara del final de una película. El carácter cinematográfico del conjunto –que incluye los créditos al final– acentúa el pulso de guión que tiene el poema, pero también la posibilidad de un tipo de espectacularidad difícil de generar en una lectura en vivo. Fan de Boca, chica rockera que escucha Bob Dylan, mujer que trabaja en taller mecánico, las pieles de la voz se vuelven camaleónicas en la sucesión dinámica de los personajes y el poema se carga ya no de un halo performático sino estrictamente actoral y espectacular.

Algo muy distinto sucede cuando miramos algunos videos de Luciana Caamaño: “Cuando te golpeás”, “Por un borde” y “Acá debería haber el título de un poema”, todos realizados de la misma manera, a partir de un plano fijo de celular que apunta a distintas estatuitas de cerámica en miniatura contra una pared naranja. La posproducción de

la voz, en el caso de Caamaño, apunta a otro lado: el poema es leído en vivo en paralelo al armado de la escena en miniatura, estática, y la atención, en un momento dado, pasa de la imagen a la voz. La voz que escuchamos es lo que Mladen Dólar (2007), retomando a Michel Chion, llama “voz acusmática”: la voz cuya fuente no vemos, voz sin cuerpo, o con un cuerpo fuera de campo, que puede tener efectos divinos y siniestros. Ahora bien, en este caso, los videos de Caamaño parecen pequeñas declaraciones de principios: la idea de la imagen como adorno, como estatuita, como un decorado kitsch casi sin incidencia sobre el poema que se lee, como si algo en esa posproducción de la voz impugnara la posproducción reduciéndola a sus mínimos atributos: fantasías luminosas sobre un mantel floreado que parecerían parodiar, desde su declarada rusticidad, las grandes producciones de la poesía.

Por fuera de los dos arcos que marcarían respectivamente los videos de Tálata Rodríguez y Luciana Caamaño, en algunos intermedios encontramos puntos en común: los videos de Mariano Blatt de los poemas “No existís” y “Papelitos de locura”; el video “Correría”, de Deni Rodríguez Ballejo; los dos videos de “Idas y vueltas”, título que llevan las intervenciones de Daiana Henderson en el ciclo de Literatura Expandida del Fondo Nacional de las Artes, donde se invitó a seis poetas a escribir acerca de las relaciones existentes entre su poesía y el territorio, bajo el título general *La obsesión del espacio* –videos que se encuentran en el sitio Nau Poesía, administrado por Marcelo Díaz; e incluso la “Llegada a Santiago de Chuco”, de Diego Vdovichenko, o el “Suárez tour”, de Carolina Rack, ambos videos sin poema; todos ellos, decía, tienen algo en común: el desplazamiento por un territorio, en tren, en bicicleta, en auto o a pie.

Desde Walter Benjamin (2002), pasando por Guy Debord (1999) hasta Michel De Certeau (2010), se ha teorizado el lugar del desplazamiento en la ciudad y sus relaciones con el arte y la literatura. Nicolas

Bourriaud se refiere, directamente, a una *estética radicante* que tiene al errante urbano como figura central de la cultura contemporánea (2009b, p. 56). El radicante, dice Bourriaud, es que aquel que...

se desarrolla en función del suelo que lo recibe, sigue sus circunvoluciones, se adapta a su superficie y a sus componentes geológicos: se *traduce* en términos del espacio que se encuentra. Por su significado a la vez dinámico y dialógico, el adjetivo *radicante* califica a ese sujeto contemporáneo atormentado entre la necesidad de un vínculo con su entorno y las fuerzas del desarraigo, entre la globalización y la singularidad, entre la identidad y el aprendizaje del Otro (p. 57).

Otra vez, si las lecturas de poesía exhiben un coeficiente de territorialización alto, en tanto están situadas y emplazadas en un espacio físico, la posproducción de la voz permite desterritorializar las voces y ponerlas en movimiento, para reterritorializarlas en espacios concretos pero dinámicos, atravesados por imágenes de recorridos, rutas, calles, barrios. En los videos de Blatt y Rodríguez Ballejo, reaparecen las canchas de fútbol, las vías del tren, las paredes grafitadas; en los videos de Henderson es la entrada a Rosario, las rutas, las circunvalaciones, las estaciones de servicio; en Vdovichenko y Rack, las imágenes se suceden desde la ventanilla de un auto, sin poema, como si el desplazamiento y el punto de vista adoptado ejercieran, por sí mismos, el efecto de lo poético.

Punctum auricular

Volvamos al poema de Denise Levertov (1987), al cementerio de la voz: el territorio clausuraba, por sus características estructurales, toda posibilidad de respuesta pero, a la vez, por interdicto de la creencia, abría, sin embargo, la posibilidad de una escucha inhumana, muda, silenciada. La escucha poética, como vimos, es una escucha que opera por contagio, por *pregnancia*, por relaciones ya no intertextuales sino *intervocales*. La escucha poética opera, en el marco de las

lecturas de poesía pero también en las instancias de posproducción de la voz, como registro, como archivo sonoro, al captar fenómenos auditivos singulares del lenguaje; por otro lado, asimismo, intercede como audífono: vuelve audible una tónica común, un sistema de afinación relativamente estable, que admite replicas, contrapuntos y variaciones. En su libro *La interferencia* (1972), Michel Serres define a la escucha como “la detección de una señal entre el ruido de fondo” (Serres, 2000, p. 188). Habría algo apuntalado, entonces, en toda escucha poética: una recolección de acentos auditivos que el oído capta, aprehende, como en un pellizco sonoro.

La escucha poética, entonces, como parecen encontrarse en la búsqueda de lo que podríamos llamar un *punctum auricular*. Roland Barthes define al *punctum*, precisamente, como un fenómeno carente de organicidad: “ese azar que [en la foto] me despunta” (Barthes, 2004, p. 59). Si el *studium* está organizado como un saber determinado y establecido, en tanto “emoción impulsada racionalmente por una cultura” (p. 57), el *punctum* en cambio no tiene una dimensión y una escala muy diferentes: “pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad” (p. 59). Si desplazamos el centro visual que organiza la metáfora para pensar en términos de escucha, el *studium auricular* sería, luego, el equivalente de un saber de la medida: la métrica; mientras que el *punctum auricular*, en cambio, sería la percepción punzante de ritmos en común, de cadencias que advienen al oído sin premeditación pero de manera recurrente, que se vuelven audibles más allá de una racionalidad. Por otro lado, el *punctum auricular* también permitiría recuperar una instancia aurática: la del carácter *irrepetible* de toda lectura en vivo.

No habría, entonces, un *legible*, en las poéticas contemporáneas, sin su correspondiente *audible*. Esto quiere decir que el sentido de un poema parece abrirse a su tonalidad, a su ritmo, a su dicción y a su timbre: la escucha como aquello que pasa de definir una instancia de

producción del poema como el dispositivo clave de su recepción. De este modo, la voz y la escucha, como objetos específicos de la crítica, parecen imponer nuevos desafíos para la circulación, la recepción y el abordaje de los textos poéticos: si los textos impresos ya no resultan la apoyatura exclusiva y privilegiada de la letra, si los soportes audiovisuales y las lecturas en vivo irrumpen en el campo poético con una preponderancia significativa, entonces la crítica habrá de aguzar su oído para leer a estos poetas.

Referencias bibliográficas

- Alemian, E. (2012). El nacimiento de la poesía. Revista Clarín. Recuperado de https://www.clarin.com/resenas/fernanda-laguna-el-nacimiento-de-la-poesia_0_BjMba7Mnv7e.html
- Badiou, A. (2015). *Rapsodia para el teatro: tratado filosófico breve*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Bajtín, M. (2002). *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barthes, R. (1986). El acto de escuchar en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Blatt, M. (2012). *Poemas recitados. No existís*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=Mp9IGROfz4g>.
- Blatt, M. (2020). *Poemas recitados. Papelitos de locura*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=xRPDq8m3dgA>.
- Benjamin, W. (2002). “El flâneur” en *Ensayos* (Traducción de J. Aguirre, R. Blatt y A. Mancini). Tomo II. Madrid: Editora Nacional.
- Bourriaud, N. (2009a). *Postproducción* (Traducción de Silvio Mattoni). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bourriaud, N. (2009b). *Radicante* (Traducción de Michèle Guillemont). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Caamaño, L. (2015). *Poemas recitados. Por un borde*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=suGsF3oZsRo>

- Caamaño, L. (2016). *Poemas recitados. Acá debería haber un título de un poema*. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=OiZHwve_GoC
- Caamaño, L. (2019). *Poemas recitados. Cuando te golpeás*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=MVRcoB6tUCA>
- Casas, F. (2017). *Recital poético: El pequeño mecanismo de los acontecimientos*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=xjY6xcXkKE8>
- Chion, M. (1999). *El sonido. Música, cine, literatura*. Barcelona: Paidós.
- De Certeau, M. (2010). *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer* (Traducción de Alejandro Pescador). México: Universidad Iberoamericana.
- Debord, G. (1999). “La teoría de la deriva” en la *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*. Madrid: Literatura Gris.
- Deleuze y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (Traducción de José Vázquez Pérez). Valencia: Pre-Textos.
- Dolar, Mladen (2007). *Una voz y nada más*. Manantial: Buenos Aires.
- Foucault, M. (2010). *¿Qué es un autor?* (Traducción de Silvio Mattoni). Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Gambarotta, M. (2018). *Poemas recitados. Martin Gambarotta virco poético*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=BIvob0kHEJE>
- Garamona, F. (2016). *Odio la poesía objetivista*. Rosario: Iván Rosado.
- Han, Byung-Chul (2017). *La expulsión de lo distinto*. Buenos Aires: Herder.
- Henderson, D. (2018). *Poemas recitados I. Ciclo de Literatura Expandida del Fondo Nacional de las Artes*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=AXL8zMuHxAQ>
- Henderson, D. (2018). *Poemas recitados II. Ciclo de Literatura Expandida del Fondo Nacional de las Artes*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=PcDuEjcVY3Q>
- Laguna, F. (2011). *Lectura de la Poeta Fernanda Laguna*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=Ujdgip2Yz9o>

- Levertov, D. (1987). *Poems 1967-1972*. New York: New Directions.
- Levertov, D. (1992). Technique and Tune-Up. En *New and Selected Essays* (pp. 93-102). New York: New Direction.
- Miana, J. (1991). *Poemas recitados. 25 Festival Internacional de Poesía de Rosario*. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=Kx_Ayq7XguE
- Molina, C. (2015). La poesía como festival. *El jardín de los poetas, 1*, (1), 223-242. Recuperado de <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/eljardindelospoetas/article/view/3458>
- Monti, C. (2014a). *El camino de la liebre*. Rosario: Iván Rosado.
- Monti, C. (2014b) *Veriles*. Bahía Blanca: Vox.
- Nancy, J-L. (2007). *A la escucha*. Amorrortu: Buenos Aires.
- Olson, Ch. (1959). *Projective Verse*. New York: Totem Press.
- Perlongher, N. (2016). *Cadáveres*. Buenos Aires: Ediciones Kalos.
- Pontoni, S. (2016). *Poemas recitados. Festín mutante*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=xs1GdTqHiUO>
- Pound, E. (2000). *El ABC de la lectura*. Madrid: Fuentetaja.
- Rack, C. (2019). Poemas recitados. Suárez tour. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=vrWDRRveaUQ>
- Rodríguez Ballejo, D. (2015). Poemas recitados. Correría. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=dWo8ZiKcqhg>.
- Rodríguez, T. (2012). *Poemas recitados. Tanta Ansiedad - So much anxiety*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=i2cF1fyZOFc>
- Rodríguez, T. (2013). *Poemas recitados. Como una rolinga*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=3bPsXkFqR2Q>
- Rodríguez, T. (2013). *Poemas recitados. Bob*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=N6nfrize3mA>
- Rodríguez, T. (2013). *Poemas recitados. Autopista al infierno*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=FVS4c1FL1JA>
- Serres, M. (1972). *La interferencia*. Buenos Aires: Editorial Almagesto.
- Szendy, P. (2003). *Escucha. Una historia del oído melómano*. Barcelona: Paidós.

Vdovichenko, D. (2019). *Poemas recitados. Llegada a Santiago de Chuco.*

Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=vjK7Y15no7w>

Wittner, L. (2017). *Poemas recitados. El origen.* Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=L7tBV9X3yjQ>

Williams, C. W. (1993). *Poemas recitados en Ubuweb Sound.* [https://](https://www.ubu.com/sound/wcw.html)

www.ubu.com/sound/wcw.html