

## **El poema de la voz: reflexiones en torno a los enfoques metodológicos en el estudio de la poesía del siglo XXI en Argentina**

Fernando Bogado  
Instituto de Filología Dr. Amado Alonso, UBA-CONICET  
Argentina

### **Resumen:**

A partir de la lectura de eventos poéticos puntuales dentro del panorama de la poesía argentina del siglo XXI, el presente trabajo se propone realizar una reflexión acerca de los posibles usos del término “voz” en el momento del análisis. Indagando sobre categorías relacionadas, como la de “extimidad” en Tamara Kamenszain o “archivo” en Irina Garbatzky, el objetivo de este artículo es plantear algunos problemas metodológicos que arrastrarían el uso de esas categorías y su relación con diferentes aspectos de lo que, en términos semánticos y también operativos, se piensa como patrimonio de lo vocal.

**Palabras claves:** Voz – Redes sociales – Firma – Archivo – Extimidad

### **Abstract:**

Reading specific poetic events within the panorama of the Argentine poetry of the 21<sup>st</sup> century, the present article intends to make a reflection about the possible uses of the term "voice" at the moment of the analysis. Inquiring about related categories, such as "extimidad" ("*extimacy*") in Tamara Kamenszain or "archive" in Irina Garbatzky, the objective of this work is to highlight some methodological problems that would drag the use of these categories and their relationship with different aspects of what, in semantic and operative terms, it is thought as part of the vocal.

**Key Words:** Voice – Social Network – Signature – Archive - Extimacy

### **1.**

Este artículo surge a partir de un problema. Un problema que, como la mayoría de los problemas, es de naturaleza doble. Y ese problema de naturaleza doble se sintetiza en un término utilizado en el análisis de poesía: el problema de la voz. Una de las definiciones en torno a este problema podemos encontrarla en el trabajo de Tamara Kamenszain, *Una intimidad inofensiva*. Recorto de allí una cita larga:

El término *extimidad*, tal como lo concibe Lacan, representa lo más próximo (“en ti más que tú”) que al mismo tiempo hace su aparición en el exterior. Se trata de una formulación paradójica que da cuenta del modo de ser del sujeto: lo más íntimo habita afuera, como de un cuerpo extraño, produciendo una “fractura constitutiva de la intimidad” difícil de aceptar para el mismo sujeto ya que se trata de “un real que habita en lo simbólico”. (Las heces y la voz serían, para Lacan, ejemplos paradigmáticos de ese real éxtimo). Ahora bien, frente a la irrupción de las redes sociales, se comenzó a utilizar el término *extimidad* para dar cuenta de la novedad que significa exponer la propia intimidad en las vitrinas globales de la Web. [...] en lugar de velarlo, en el arte de hoy se está intentando exponer ese real, podremos suponer que esa exposición ya propone un nuevo uso de lo que antes se velaba. (2016: 57-58)

Si ubicamos a la voz, desde las definiciones psicoanalíticas lacanianas, como parte de aquello que funciona como lo “éxtimo”, Kamenszain nos ofrece la ventaja de relacionar esa instancia con el tipo de exposición de lo íntimo que identificamos comúnmente como parte de la lógica de producción de las redes sociales. Hay un territorio de cruce en ese tipo de planteos que hace que la “voz” refuerce su capacidad de ubicarse en el cruce a partir de su presentación en Facebook, Instagram, YouTube, Twitter, etc. En cierto sentido, la estructura de la voz comparte con la estructura de las redes sociales, y con las heces, el carácter de *extimidad*. Y pone en duda así la presunción de que lo simbólico se estira, envuelve o trata de cautivar a lo real: muy por el contrario, lo real sería lo que habita malamente en lo simbólico, porque se convierte en aquello que, para lo simbólico, es un peligroso excedente, una excrecencia. Ese lugar complejo, *éxtimo*, esa ubicación estructural entre el adentro y el afuera, es el de la voz en el análisis de poesía. Es aquello que parecería fácilmente captable, pero, a partir de la acostumbrada mediación de lo escrito que suponemos como patrimonio de todo discurso poético, se termina por convertir en lo más difícil de pensar, en lo más lejano, en lo que es a la vez totalmente propio y totalmente ajeno. Y no sirven los subterfugios historicistas para señalar que, en el origen, la práctica poética era dueña de una oralidad plena, sujeta al mecanismo de la memoria popular, tal como señala Walter J. Ong en el clásico trabajo *Oralidad y escritura*. Por más que detectemos una convivencia no excluyente del texto escrito con la voz en el día a día, todo el tiempo se articula lo oral con modos del archivo que suponen lo escrito: desde la grabación hasta las derivas de la escritura de intención espontaneísta que priman en las conversaciones por redes sociales, en las comunicaciones por WhatsApp, etc. El destino de toda producción discursiva, el horizonte hacia el cual tienden, tiene que ver con lo escrito: casi una forma espuria del sueño *à la* Mallarmé del Libro como destino final de todo lo que sucede. Parece parte de una doxa derrideana el afirmarlo, pero no hay más allá de la escritura. En el apartado “De la gramatología como ciencia positiva” de *De la gramatología*, Derrida afirma: “[...] el problema de la lectura ocupa hoy la vanguardia de la ciencia, es en razón de ese suspenso entre dos épocas de la escritura. Puesto que comenzamos a escribir, a escribir de otra manera, debemos leer de otra manera” (Derrida 2003: 116). Ya a finales de los '60, el filósofo argelino pone en evidencia que el cambio en las prácticas de escritura incumben un cambio en los modos de lectura, modos entre los que se encuentra la crítica como institucionalización de operaciones de lecturas individuales. En este sentido, la reflexión en torno al concepto de “voz” se hace imprescindible, en la medida en que es un cambio tecnológico el que impulsa estos modos del archivo, que mencionaremos más adelante.

En definitiva, la voz, en lugar de ser presunto origen —a veces popular, a veces fenoménico— de cualquier práctica poética, termina siendo una compleja construcción escrita con dos usos identificables. ¿Cuáles son esos usos en el análisis de poesía?

## 2.

Tomemos un caso. El de Vicente Luy. Gran parte de su producción circuló y sigue circulando a través de registros orales grabados, en su mayoría, videos que han capturado tanto la voz como la imagen del poeta. Si bien su producción comienza a ser reeditada, si bien ya hay proyectos destinados a armar la biografía del poeta (la vida escrita de Luy), el tipo de circulación de sus trabajos ha tenido esta suerte de dimensión relativamente audiovisual que después se vuelca en texto. El caso más significativo sería la versión del libro, ahora incunable, *La vida en Córdoba* (1999), publicación que ha tenido una representación estrictamente oral llevada adelante por varios poetas en el proyecto “Libro Completo #1”, coordinado por Casa (Sic). Proyecto inmediato anterior de la actual editorial Años Luz, responsables de la reedición del primer libro del poeta, *Caricatura de un enfermo de amor* (1991). El audiolibro, segmentado en tracks que siguen el criterio cruzado de “poeta” y “poema” (un track para cada poema, mientras que cada poeta es responsable de la lectura de cinco “tracks” o poemas), puede encontrarse en bandcamp, con la fecha de la lectura, como parte de una suerte de ritual pagano, establecida el 21 de noviembre de 2014. Casi a modo de un funcionamiento previsto por Ray Bradbury en *Fahrenheit 451*, la ausencia del libro marca la presencia de las voces que lo reconstruyen. Ya pasamos de la deriva audiovisual de algunos registros sueltos, presentes en YouTube, a la organización, vía redes sociales, de un evento en donde un grupo de poetas (Frey Chinelli, Damián Lamanna Guiñazu, Carla Sagulo, Walter Godoy, Melina Alexia Varnavoglou, Juan Crasci, entre otros) leen y/o recitan de memoria cada poema del libro en el orden en que se encuentran en la edición original. Diferentes voces que reconstruyen una voz, voces que se organizan y disponen un registro ordenado de un libro que ya no se puede conseguir (o se consigue a precios abusivos, basta ver la lista infame de los vendedores del texto por Mercado Libre).

Parecería que hay algo en las voces grabadas que rompe con la primacía de la voz usada como categoría de análisis poético. Siguiendo a Mladen Dolar en *Una voz y nada más*, el tono (categoría de análisis que incumbe a lo prosódico pero, sobre todo, a algo que podemos llamar, de una manera un poco desesperada, “musical”), el “tono”, entonces, es un modo de marcar lo propio del sujeto al mismo tiempo que de realzar la naturaleza ajena de la voz, ese carácter de ventriloquismo fantasmal que habita en cada cosa dicha. El

recitado aquí parece darle nombre propio al fantasma. La voz, mejor, el tono de cada poeta busca dejar su impronta sobre el tono de un poeta que no está: Luy falleció en 2012, un poeta conocido por algunos de los poetas, pero recuperado, también, por el recuerdo y ese otro modo del recuerdo que es la grabación y reproducción aparentemente infinita. Dos tonos aunados en una grabación que rompen esa primacía metafórica de “la voz” como sello identitario del poeta. ¿Cómo hablar de la “voz” de un poema si, en su modo de apropiación por parte de alguien que no conoce su obra, hay otras voces? No estamos hablando, entonces, de un ejercicio de rarefacción de la voz, como sucede en narrativa (invito a la recuperación de los experimentos de Walsh y Puig que María Moreno, en *Oración*, identifica como la primacía de la voz grabada en la producción narrativa de los '60-'70); sino de la presencia primera de varias voces que evocan un libro. La tarea de “evocar” un libro es por demás interesante a los fines de esta investigación. Proviendo del latín *evocāre*, el infinitivo está compuesto por el prefijo *ex*, que significa “hacia afuera”; y *vox*, voz. Poner por fuera una voz puede implicar sacar hacia afuera la voz de dentro o, también, “llamar a un muerto o espíritu”, según la tercera acepción que registra la RAE. Reconstruir un objeto mediante la imaginación o darle voz a quien ya no tiene voz: estos dos sentidos del término “evocar” se ponen en juego aquí. Al mismo tiempo, complica el lugar que la “voz” tiene dentro de las proposiciones filosóficas que fuimos recuperando. Derrida, en *De la gramatología*, anota en referencia al sujeto cartesiano, a la *res cogitans*:

Ahora bien, el logos no puede ser infinito y presente consigo, *no puede producirse como auto-afección*, sino a través de la voz: orden del significante por medio del cual el sujeto sale de sí hacia sí, no toma fuera de él el significante que emite y lo afecta al mismo tiempo. Tal es al menos la experiencia –o conciencia– de la voz: el oírse-hablar. Ella se vive y se dice como exclusión de la escritura, o sea, la exclusión de un significante “externo”, “sensible”, “espacial” que interrumpe la presencia consigo. (Derrida 2003, 130)

La “voz” es la instancia articuladora que la *res cogitans* precisa para auto-constituirse, conformarse sin instancia sensible aparente. Derrida pone en evidencia que esa misma “voz” sigue la estructura del significante, básicamente, escrituraria: por más que se quiere evitar, la “voz” es un significante que pone en juego en la auto-constitución la llegada del “otro”, bajo la forma de lo que es ajeno a eso que se auto-afecta. ¿No hay, en el acto de “evocar” un libro “fuera de circulación”, fuera del circuito económico, un intento de poner en evidencia la estructura significativa de la voz y la capacidad de ser afectado por “lo otro” en esta grabación del libro de Luy? Cada poeta se auto-constituye a través de la apropiación de la voz del otro, muerto y ausente, siguiendo el perfil de la doble firma que mencionamos. Esto tiene consecuencias en determinadas coyunturas políticas que han

sido puestas en evidencia por otras autoras, como Judith Butler, en *El grito de Antígona*: Antígona usa la voz del otro, su ley, para auto-constituirse, al mismo tiempo que la desobedece. Doble firma o, mejor, contra-firma de la voz, operación que volvemos hallar en la “evocación” analizada<sup>1</sup>.

“El estilo”, que es otra de las metáforas que operan a la hora de hablar de la “voz” poética, es ahora “los estilos”, en cierto modo, los “tonos”, para seguir con la metafórica del nombre propio y sus modos de inscripción<sup>2</sup>. Una serie de voces ordenadas, trackeadas, cortadas: menos coral que intermitente, el ejercicio de estas voces memoriosas abren la puerta de un nuevo modo del archivo fuertemente vinculado a la circulación en redes, donde el posteo opera siempre como aquello que puede ser replicado y comentado. Un poema puede ser leído, recitado, sí, pero alberga siempre la posibilidad de poder ser recitado nuevamente. Lo que no es patrimonio de cualquier otro momento es la mediación de un modo de captura y organización que desplaza a la escritura como momento central del archivo, o, al menos, al modo de escritura alfabética, rectora, que Derrida critica en *De la gramatología*. Voces que se ordenan circunstancialmente, y que pueden ser desordenadas por un click aleatorio en un poema u otro, desatendiendo la posible primacía del orden del índice de un libro, por más “recuperado” que parezca.

La metáfora de la voz como estilo, como marca propia de un poeta en el poema, queda suspendida. Sólo puede recuperarse, deductivamente, ese estilo, a partir de un ejercicio de distancia, de suspensión, de imaginación, con respecto a la multiplicidad presente. Digamos: si la multiplicidad en la producción literaria desde el romanticismo y sus derivas nacionales y coloniales hasta la crisis abierta por las vanguardias históricas y su aún contemporáneo impacto en los modos de producción estéticos (o modos de producción, me atrevería a decir, *tout court*); si esa multiplicidad, entonces, debía ser reconstituida a partir del “monolingüismo” de la obra impresa, ahora la obra es plurilingüe en su primera presentación, es el ejercicio lingüístico de varias voces, y lo que debe ser reconstruido es la unidad.

---

<sup>1</sup> cfr. Butler 2001: 26-27.

<sup>2</sup> Definir el concepto de “estilo” y su historia llevaría, en sí mismo, un trabajo aparte. A los fines del presente artículo, lo pensaremos en su sentido de “firma”, de inscripción relativamente subjetiva de la figura del autor. Vale como cita la definición de Barthes en *El grado cero de la escritura*. El estilo:

Es la voz [subrayado propio] decorativa de una carne desconocida y secreta; funciona al modo de una Necesidad, como si, en una suerte de empuje floral, el estilo sólo fuera el término de una metamorfosis ciega y obstinada, salida de un infralenguaje que se elabora en el límite de la carne y el mundo. (1999: 19)

3.

¿Unidad de qué? ¿De una melodía? ¿De un esquema de ejecución? El segundo uso analítico de la voz podría servir como puerta de entrada a un modelo de análisis más o menos musical, que aparece en los estudios de Ana Porrúa (pienso en *Caligrafía tonal*) o incluso en los de Delfina Muschietti (con la idea de “mapa rítmico” o “partitura flotante” en *Traducir poesía*<sup>3</sup>). La “voz” sirve para meter al complejo universo de lo musical, de lo estrictamente sonoro, a la hora de entablar relaciones con una producción poética particular y llevar adelante su análisis. El trabajo que mejor avanza sobre la posibilidad de relacionar modos de la sonoridad y el recitado que se acercan a una idea de musicalidad controlada a partir de un dispositivo sociohistórico es *Los ochenta recién vivos* de Irina Garbatzky, en donde, a partir de la recuperación de los manuales de recitado y de las prácticas escolares de recitación, avanza sobre la producción de diferentes poetas, entre los que se encuentran Batato Barea y Marosa Di Giorgio. La recuperación de los manuales y el uso de conceptos como “performance” o “voz”, o incluso de “teatralidad”, le permite articular a Garbatzky la producción estética con el todo social, un modo bastante interesante de usar la noción de voz como unidad de articulación. Si en Muschietti encontrábamos la voz como parte de una compleja máquina abstracta que redundaba en cierto léxico musical a partir de la idea de “partitura” (esto es, una máquina de ejecución que se actualiza en cada recitado), Garbatzky reemplaza “musicalidad” por “teatralidad” para poder ver el funcionamiento y control de un cuerpo como parte de trayectorias poéticas individuales, trayectorias que ponen en relación el cuerpo y la voz como parte del entramado poético. La “voz” es tanto un término que remite a lo performático como a lo social, dos caras de la misma moneda, ya que la performance es parte de un modo de hacer que está determinado por la relación establecida entre los diferentes extremos de ciertos dispositivos (cuerpo y postura, voz y tono, teatralidad como desborde o puesta en evidencia de ese tipo de relaciones y, finalmente, ventriloquía, palabra recuperada del análisis de Dolar).

Las ventajas del estudio de Garbatzky son evidentes: puede desentenderse de la discusión en torno al funcionamiento autónomo o posautónomo de la producción literaria (terminología que subsiste en la deflación simbólica de la poesía estudiada por Kamenzain), leyendo de una manera no autónoma: la voz es articuladora de la palabra escrita y la palabra dicha, y el complejo cruce de relaciones en cada poema incluye aristas que tienen que ver con lo que podemos reconocer como un modo de relación circunstancial, histórico, contingente. Pero, debido a este carácter contingente, a los fines

---

<sup>3</sup> cfr. Muschietti, 2013: 339 y ss.

de poder analizar la producción contemporánea, el estudio sólo puede tomarse como un mojón, como un antecedente del tipo de producción actual, y sólo a través de la contrastación y la deducción podríamos poner en relación sus avances con el estudio de la poesía argentina del siglo XXI. También, hay preguntas pertinentes en términos a usos específicos: ¿“Performance” en los ‘80 es un término totalmente diferente a la “performance” de la actualidad? Por otro lado, la “voz” ¿es o no parte de una puesta en escena? Quizás podríamos pensarla como material de nuevas tecnologías de archivo. Si bien la autora reconoce que los “vacíos en el archivo” fueron constitutivos para su estudio, habría que ver hasta qué punto se repiten en términos de la producción literaria de estos días. ¿Qué otros problemas de archivo aparecen en relación al presente?

#### 4.

No hay presente sin archivo. La idea que aparece en términos casi espontaneístas en torno a lo que sería guardar y organizar algo, clasificarlo, preservar un pasado para el futuro, tienen menos que ver con el pasado que con un modo de construir lo presente. Si bien Derrida (*Mal de archivo*) y Foucault (*La arqueología del saber*) se ocuparon largamente del problema del archivo, bien podemos coincidir con la lectura deconstructiva y con la arqueológica en que la manera en la que se construye y recupera un “archivo” son parte de un modo de construcción del presente. “Voz”, en términos metodológicos, esto es, en los usos particulares de un conjunto de términos en función de análisis específicos, es también un término que implica el almacenamiento. Algo de esto vimos con el libro “archivado” de Luy, pero algo también percibimos en la manera en que YouTube o las redes sociales, en general, funcionan como nuevas herramientas de archivo. Archivos que, a veces, son totalmente perecederos: adensan el presente, para luego desvanecerse, frente a esta primacía de lo que sucede en un determinado momento y no puede, no podrá ser nunca, volver a ser recuperado. Por ejemplo, diferentes recitales de poesía, intervenciones o recitados solitarios por parte de un gran número de poetas jóvenes pasan por la publicación de historias en Instagram, diferentes eventos tienen una transmisión online por la misma red social o, incluso, por Facebook: si YouTube implicaba una lógica de almacenamiento que tiene la pretensión de constituir un archivo, en donde la imagen y la voz grabada se convertían en instancias susceptibles a ser almacenadas por años, el formato “historias” o “live” de otras redes implica un tipo de circulación mucho más pasajero y contemporáneo al hecho a registrar: “transmitir” en vivo implica el asumir el carácter efímero de lo archivado. Porque transmitir no es archivar, básicamente, y por más que la “historia” se almacene y replique un día, no arma un archivo en sentido estricto,

sino un almacenamiento circunstancial donde rige el único principio clasificatorio potable de esa producción: el etiquetado.

En ese archivo efímero, plástico, blando (si recordamos los términos de Claudia Kozak para hablar de ciertos modos del archivo tecnológico), ¿en qué lugar se coloca la voz? Precisamente, en una dimensión sonora, circunstancial, que juega con la potencia del archivo. La voz ocupa el mismo lugar que la imagen, no habría prioridad específica, y por eso el término “dimensión”, proveniente de la física, pero también del léxico musical, podría servir para distinguir estos momentos de una producción en flujo. Hablar de “dimensión sonora” incumbe la posibilidad de la eventual audición, pero no se apega a la necesidad de lo archivable. “Dimensión” implica también un funcionamiento cuantitativo en la medida en que nos permite hablar de la medición de una magnitud: susurro, grito, variaciones tonales, son todas variables modales determinadas por cantidades específicas de volúmenes que pueden organizarse a partir de conceptos relativamente cualitativos. Y esa “dimensión” puede cruzarse con la “visual”, y también con lo “semántico”, un recorte de apariencia lingüística, pero que puede ser posiblemente transformado para poder poner en relación el análisis de poesía y no limitarlo al horizonte escrito considerado al principio. La producción de poesía contemporánea incumbe estos modos de la transmisión, del archivo blando y de la puesta en relación de dimensiones que responde a ese nuevo tipo de producción inaugurado por las vanguardias: el flujo material que sólo puede ser recortado por una mirada analítica, quizás con una tradición filológica, pero volcada ahora al análisis de lo que se mueve, ya no en términos metafóricos, sino literales. El “archivo blando” de las redes hace que la crítica asuma también la recuperación de lo que ya se plantea como efímero, entendiendo que las prácticas culturales del presente se encuentran sujetas a una concepción del archivo móvil, haciendo de lo irreparable una parte consustancial de un mundo que busca experiencias únicas e irrepetibles. Lo irrepetible es, entonces, algo pensado de antemano: los productos culturales que nos rodean muestran el carácter efímero como adrede, no como un accidente sino como un rasgo determinante. El registro de esa experiencia única es capturado por la imagen o el sonido, o incluso el sentido circunstancial (¿el comentario?) en las diversas redes sociales, pero no para otra cosa que constituir un modo de almacenamiento que asume productivamente la posibilidad de no estar. La poesía entra en esta misma dinámica. Bien podemos decir que los diferentes análisis provenientes del marxismo, en líneas muy generales, han dispuesto que la forma mercancía es la determinante de cualquier producción humana, y la poesía, con sus modos específicos, mediadores, no es ajena a esa suerte de *dictum*. Toda mercancía tiende a producir experiencias, toda experiencia es

potencialmente almacenable, pero no archivable de manera sostenida en el tiempo, todo poema es, también, mercancía y cosa almacenable. Y la “voz” puede servirnos como eje para poder pensar esa capacidad de almacenamiento. Quizás sería útil plantear esa oposición: almacenamiento contra archivo. Guardar con un carácter efímero asumido frente a guardar y preservar de la destrucción. Acierta, Kamenzsain, cuando comienza su caracterización de la poesía contemporánea a partir del reconocimiento de su carácter “inofensivo”, como parte de una serie que incumbe también lo “efímero”, lo “frágil”, lo falto de sustancia, todos términos que nos remiten a una posible caracterización en este sentido.

Boris Groys, en *Arte en flujo*, rescata precisamente ese nivel material de la producción artística, su compleja relación con el archivo y, también, la necesidad de pensar la presentación misma de la obra bajo la lógica de la instalación. Allí, todo elemento parecería dar un plus de significado que sería el tipo de experiencia artística del presente: algo que dice, que parece que dice y habla, pero cuya voz (en el sentido más metafórico posible) no puede ser del todo entendida. ¿No hay también en este tipo de presentación algo que nos recuerda la idea del carácter enigmático de la obra de arte que Adorno rescata en *Teoría estética*? El enigma de la obra de arte supone el concepto que señala la obra en su lógica inmanente, en el momento de su “ser cerrado”, opaco a la inmediata relación con lo social, en tanto externo a la obra. “Ese concepto es la determinación de lo indeterminado”, apunta Adorno. Leemos en *Teoría estética*:

Las obras de arte comparten con los enigmas la ambigüedad tensa entre determinación e indeterminación. Son signos de interrogación que no se hacen unívocos por síntesis [...] Lo mismo que en el enigma se calla la respuesta, forzada por la estructura misma. (1984: 167)

La determinación puntual del archivo frente a lo indeterminado de la dimensión vocal, en tanto flujo, podría entenderse en este sentido. El archivo “captura” un momento y le da una estabilidad aparente que puede ser abierta, reintegrada a la lectura crítica-dialéctica (si seguimos la metodología de Adorno) y relacionada a partir de su especificidad con lo social. El funcionamiento de las redes sociales, como parte del actual entramado social, tiene y no tiene para sí, “alberga”, “almacena”, circunstancialmente. La actividad crítica, con sus categorías (entre las que se encuentran la “voz” como categoría analítica) es sólo un camino más para habilitar la relación siempre mediada de la obra con lo social. Este “ida y vuelta” es, como bien destaca Adorno, no sintético. Hay paradas circunstanciales, no definitivas, momentos de detención que deben asumir su carácter de circunstancial,

pasajero, datado. ¿Se mantiene esta misma lógica en la “instalación” como modo de producción artística contemporánea?

Podemos suponer lo siguiente. Si la instalación es el ingreso al mundo cerrado y cada vez más amplio de la obra de arte contemporánea, todo es elocuente, y el murmullo o la estridencia de esa multiplicidad de voces circunstancialmente reunidas (como sucedía con el libro de Luy recitado y grabado y presentado en ese “ritual”, en esa instalación) se convertirían en el primer asunto a considerar al estudiar poesía contemporánea. Quizás por eso estemos entregados a una revisión de la memoria vocal, aún no archivada, de la producción de poesía en Argentina, como mínimo. Allí habría que ubicar la “Revista oral” de Alberto Hidalgo<sup>4</sup>, como mínimo ejemplo, quien en el corazón del grupo vanguardista argentino, el martinfierrismo, organizaba veladas en donde los poetas invitados (entre ellos, Borges) recitaban poemas o leían artículos escuetos en un encuentro en donde se emulaba el espíritu de una radio, con sus respectivas interrupciones comerciales. Lo cual prueba que considerar a la “voz” no como garante de una forma de subjetividad, sino como un nombre posible de la dimensión sonora de un poema, es también hablar de una dimensión experimental, variable, contingente.

Del martinfierrismo hasta una historia en Instagram, lo único que parece quedar en evidencia es que, con el paso del tiempo, todavía queda por avanzar y reconstruir el problema de lo éxtimo, de lo archivable frente a lo almacenable, de lo estilístico, de lo múltiple: el problema del poema de la voz.

## **Bibliografía**

- Adorno, Theodor (1984). *Teoría estética*, Madrid, Hyspamérica. Traducción Fernando Riaza y Francisco Pérez Gutiérrez,
- Barthes, Roland (1999). *El grado cero de la escritura seguido de nuevos ensayos críticos*, México, Siglo XXI. Traducción Nicolás Rosa.
- Butler, Judith (2001). *El grito de Antígona*, Barcelona, El Roure. Traducción Esther Oliver.
- Derrida, Jacques (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Trotta. Traducción Paco Vidarte.
- . (2003). *De la gramatología*, México, Siglo XXI. Traducción Oscar del Barco y Conrado Ceretti, Revisión de Ricardo Potschart.
- Dolar, Mladen (2007). *Una voz y nada más*, Buenos Aires, Manantial. Traducción Daniela Gutierrez y Beatriz Vignoli.

---

<sup>4</sup> Para una investigación más pormenorizada del funcionamiento de la revista, ver Villanueva 2008.

Foucault, Michel (1990). *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI. Traducción Alejo Garzón del Camino.

Garbatzky, Irina (2013). *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata. Buenos Aires, 1984 – Montevideo, 1993*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Groys, Boris (2016). *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*, Buenos Aires, Caja Negra. Traducción Paola Cortés Rocca.

Kamenszain, Tamara (2016). *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Kozak, Claudia (ed.) (2012). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*, Buenos Aires, Caja Negra.

Luy, Vicente (2014). *Libro completo #1: La vida en Córdoba*. Disponible en: <https://librocompleto.bandcamp.com/album/libro-completo-1-la-vida-en-c-rdoba-de-vice-luy>. Última consulta el 16 de octubre de 2018.

---. (2014b). *Plan de operaciones / La única manera de vivir a gusto es estando poseído*, Buenos Aires, Crack-Up.

Muschiatti, Delfina (ed. y comp.) (2013). *Traducir poesía. La tarea de repetir en otra lengua*, Buenos Aires, Bajo la luna.

Muschiatti, Delfina (ed.) (2014). *Traducir poesía. Mapa rítmico, partitura y plataforma flotante*, Buenos Aires, Paradiso.

Ong, Walter J. (2011). *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, tr. Angélica Schero, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Porrúa, Ana (2011). *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*, Buenos Aires, Entropía.

Villanueva, María (2008). "La 'Revista Oral', ¿un gesto conservador en las vanguardias porteñas?". *Lis. Letra. Imagen. Sonido. Ciudad mediatizada*. Número 1: 151-160. Disponible en:

<http://www.revistalis.com.ar/index.php/lis/article/view/16>. Última consulta el 12 de noviembre de 2018.