

Prestar oídos al poema Escucha y afectividad en la poesía argentina reciente

Matías Moscardi

Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina.

moscardimatias@gmail.com.

ORCID: 0000-0002-0355-942X

Recibido 23/05/2022 Aceptado 17/10/2022

Resumen

En el presente artículo, propongo un recorrido a partir de cuatro escenas en las que se articulan distintas relaciones entre escucha y afectividad: el odio, el amor, la política y la alteridad. Cada apartado pone en foco distintos libros de la última década: *Odio a la poesía objetivista*, de Francisco Garamona; *Vos ahora voz*, de Franco Rivero; *Sequía* y *Una bomba nos está matando a todos*, de Gabriel Reches; y *Martes dedo*, de Alfonsina Brión. Mi objetivo es analizar el funcionamiento solidario entre escucha y afectividad a través de los efectos formales y compositivos sobre los textos. Como hipótesis, parto de la idea de que la escucha marca en los poemas una forma de relación con el otro. Metodológicamente, retomo los trabajos de Florencia Garramuño y Luciana di Leone sobre poesía y afectividad. A su vez, me remito a las teorías de la escucha esbozadas por Jean-Luc Nancy y Peter Szendy. A modo de aporte al campo específico de la crítica de poesía argentina, si bien el artículo propone un recorrido por libros puntuales, la problemática planteada podría pensarse de manera transversal como una línea de composición posible para la poesía del presente.

Palabras clave: *poesía argentina contemporánea; afectividad; escucha; voz; alteridad*



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

The ear to the poem

Listening and affectivity in recent Argentine poetry

Abstract

In this paper, I present an itinerary based on four scenes that explore different relationships between listening and affectivity: hate, love, politics, and otherness. Each section focuses on various books of contemporary Argentine poetry from the past decade: *Odio a la poesía objetivista*, by Francisco Garamona; *Vos ahora voz*, by Franco Rivero; *Sequía* and *Una bomba nos está matando a todos*, by Gabriel Reches; and *Martes dedo*, by Alfonsina Brión. My objective is to how listening and affectivity interact in a mutually supportive manner, examining the formal and compositional effects in these texts. As a working hypothesis, I propose that listening establishes a form of connection with the other within the poems. Methodologically, I draw on the studies of Florencia Garramuño and Luciana di Leone on poetry and affectivity. Additionally, I refer to ~~the~~ theories on listening, primarily from Jean-Luc Nancy and Peter Szendy. This article contributes to the field of Argentine poetry criticism by presenting an itinerary through specific books, while also suggesting that the issue raised can be considered transversally as a potential compositional approach in contemporary poetry.

Keywords: *contemporary Argentine poetry; affectivity; listening; voice; otherness*

Los oídos del odio

Odio la poesía objetivista: así se llama el libro que Francisco Garamona publica, en 2016, por la editorial rosarina Iván Rosado. Resulta prácticamente imposible no empezar a leer en busca de las razones de ese odio declarado. En paralelo, existe otra expectativa: la de ir al encuentro de un texto virulento, polémico, en contra del objetivismo. Todos los elementos paratextuales están dispuestos para reforzar ese efecto. La tapa es una obra del artista plástico Mondongo, que emula una naturaleza muerta con pescados. Para un lector familiarizado con el objetivismo, la imagen podría evocar el poema de Daniel García Helder “Sobre la corrupción”, que termina con el “hedor de los pescados exangües/ pudriéndose al sol sobre los mostradores/ de venta, en la costa” (García Helder, 1990, p. 43). El epígrafe está tomado del libro *La música antes*, de Martín Prieto: “No te olvides de la música./ Pero no te olvides tampoco que la música cambia” (Prieto, en Garamona, 2016, p. 7). Y, sin embargo, a medida que el libro avanza, ese odio parecería no tener lugar, no estar expresado en ninguna parte. Esto señala Cristian Molina en una de las dos únicas reseñas:



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

El énfasis en las ‘cosas simples’ es lo que aún une, a pesar del odio aparente, en un verdadero gesto de amor la poesía del presente con el objetivismo, para el cual la simplicidad de un objeto era el motivo de distanciamiento de la oscuridad lingüística de otras poéticas, al tiempo que el motivo de su escritura. (2017).

En este aspecto, la lectura de Juan Laxagueborde coincide con la de Molina:

Si [Garamona] tituló su libro *Odio la poesía objetivista* es un poco para radicarse en el homenaje activo a los propios objetivistas ... El objetivismo es una tradición extensa en la poesía argentina y aún se está reescribiendo —como en Garamona, que tiene de objetivista el desparpajo de decir sin más las cosas, y de subjetivista la pasión por reírse de ellas—. Entonces el odio es, en Francisco, risa. Es tomar todas sus lecturas de escuela objetivista —Cantón, Gianuzzi, Bignozzi, Helder, Prieto, Cucurto...— para pasar del entendimiento a la comicidad. (2016).

Aunque estoy de acuerdo con las lecturas de Molina y Laxagueborde, hay algo de ese odio que queda desligado en ellas, sin objeto: al traducirlo como amor o humor, su potencia es explicada y anulada. En lugar de clausurar el odio del título quisiera pensar su funcionamiento silencioso. En *Las vueltas del odio. Gestos, escrituras, políticas*, Gabriel Giorgi sostiene que “el odio es una disputa por lo decible, por los pactos de dicción que definen la posibilidad de la vida democrática —los lugares de enunciación, de interpelación, de lectura—” (2020, p. 20). Lo que Giorgi denomina “escrituras performáticas del odio” (2020, p. 21) implica “una redistribución de voces, objetos, tonos y sentidos” (p. 34). La cuestión, en definitiva, es “*qué le hace el odio a la escritura*, qué potencias activa en ella, cómo transforma sus circuitos, sus escribas y lectorxs, sus interpelaciones y puntos ciegos” (pp. 35-36).

Bajo estas premisas, el odio vuelve ostensibles dos desplazamientos centrales. Para empezar, la *visión* del objetivismo es suplantada por la *pasión*. Una vez que pasamos por el epígrafe de Prieto sobre la música y sus cambios, el *odio* se transforma en *oído*. Si bien no se trata de un palíndromo, “oído” aparece en la palabra “odio” cuando es leída en sentido inverso, de atrás hacia adelante. Quizás así también haya que leer el libro de Garamona. En efecto, el arco se cierra y recomienza cuando llegamos a la “Nota del autor” incluida al final:

Todos los poemas que integran *Odio a la poesía objetivista* fueron dictados personalmente o por teléfono a las siguientes personas: Fernanda Laguna, Javier Barilaro, Nicolás Moguilevsky, Tálata Rodríguez, Javier Fernández Paupy, Guillermo Iuso y Fabio Kacero. Agradezco a todos ellos su amistad y colaboración. El proyecto surgió de la idea de hacer poemas sin inspiración



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

alguna, dejándome llevar por la corriente propia que generaban las palabras. Fue una especie de experimento que hice con mis amigos desde octubre de 2015 a febrero de 2016, guiándome bajo la premisa de que la poesía debe ser un acto experimental y colectivo. (2016, p. 73).

Hay una *pronunciación* del odio: se dice en voz alta, pero no se escribe. La escritura es el otro, el que escucha. Aunque Garamona solo declara una parte del circuito compositivo en el cual la voz se pronuncia como dictado y los otros escuchan el poema. Ahora bien, todo *dictum* comporta una transcripción que, en este caso, queda relegada a los amigos. De completar imaginariamente el círculo del cual esta nota esboza solo su mitad, se supone que los que escuchan transcriben *fielmente* el poema y reenvían el texto al autor. En este movimiento, la autoría misma aparece interrogada: porque el poeta no es el que escribe, sino el que dicta, el que se hace escuchar. La voz y la escucha componen el arco del proceso poético que desemboca en la escritura solo como instancia final, como decantación. Sin esa intervención del otro como oyente no habría odio posible: sin oído no hay odio. Si el objetivismo es oculo-centrista¹, entonces ese odio viene a reivindicar el oído como centro del poema: del poema como puesta en foco de cierto espectro visual, al poema como deriva improvisada de la voz. La escritura ocupa un lugar meramente instrumental en los procesos que describe Garamona. Por eso, el odio deberá pensarse como una metodología, como un modo de hacer. Escuchemos:

Deploré siempre por ser padre
a los escritores que en sus libros
mataban a un niño
(igual hay grandes excepciones)
me parecía cobarde, sensiblero,
incluso cursi, además de ser una imagen chota.
La muerte de un niño
siempre es la muerte de un niño.
Pero no sé por qué hablo de esto...
La primera vez que fui padre sentía terror
de que algo así le pasara al fruto de mi descendencia.
Pero pensaba: si yo estoy vivo
y también todos mis amigos
¿por qué no van a estar vivos
los hijos que yo engendré?
Estoy cansado, la inspiración es un mito
que se inventaron los vagos.
El herrero del cementerio
hace cruces de siete de la mañana



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

a cinco de la tarde,
quisiera comprarle una
para clavarla en el aire.
— Dame un pucho, querida amiga...
Odio la poesía objetivista.
Porque siempre pinta una escena
que está predeterminada,
para eso están los pintores hiperrealistas
que además, si tienen suerte,
pueden vivir de su obra.
Yo en vez de vivir escribí que vivía.
(Lo dije en otro libro igual.)
Aunque me divertí bastante,
cogí, fumé, viajé además conocí
a mucha gente interesante
y también me drogué un poco.
¿Un lápiz que no dibuja sigue siendo igual un lápiz?
La belleza es relativa ...
Chau amigos, nos vemos en la próxima.
Y a vos te digo: estás solo muchacho,
la demanda es infinita. (2016, pp. 65-67).

¿Qué sucede en el poema? ¿Dónde aparece enmarcado el odio? O, mejor dicho: ¿cuándo aparece, antes de qué? No se trata de un poema conversacional. Parece más bien una deriva de tintes psicoanalíticos, propia de la asociación libre: ¿cómo pasar de las reflexiones de un padre sobre la muerte de un hijo a la poesía objetivista si no es por medio de un salto abrupto? Ese movimiento está justificado por la idea de parricidio que hilvana de manera latente el poema. A su vez, las reflexiones sobre la muerte decantan en una especie de “repasso” de la vida y en una despedida final. No estoy diciendo que el poema no tenga algo de premeditado: digo que asume la forma de la improvisación, de un decir en voz alta. Deriva, salto y desajuste son la marca general del libro: abandonar la escena, el marco, el foco. Ahí está puesto el odio como oído: en el funcionamiento del poema como dispositivo vocal-auditivo que solo en una segunda instancia — ni siquiera contemplada ni mencionada en la nota final— deviene escritura.

En definitiva, el odio tiene sus razones: por medio del conector causal, se despeja su motivación. Y ese principio es exclusivamente procedimental: se circunscribe a un modo específico de escribir poesía basado en el armado de una escena y construido en la relación “predeterminada” entre lo visible y lo decible como coordenadas compositivas privilegiadas del poema. Se trata, podríamos decir, de un *odio técnico*: es esa predeterminación como punto de partida lo que aparece como odiado, una forma de organización sensible del poema. Por su parte, el libro propone la suya: los poemas fueron dictados, de manera improvisada, siguiendo “la



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

corriente propia que generaban las palabras”. Ese carácter espontáneo del poema contrasta a su vez con el fuerte grado de previsión, calibración y ajuste de los poemas objetivistas, muchas veces programáticos. Por otro lado, es ostensible que el ojo y la mirada ya no son los centros gravitatorios del poema. La reconfiguración sensible se da, en el libro de Garamona, principalmente a través del oído. Pasamos del territorio visual como punto de partida del poema al territorio sonoro, con todo lo que esto implica: impacto en la materialidad del poema, en su organización, en su lógica sensible.

La escucha amorosa: desafección y sordera

En el libro *Poesía y elecciones afectivas. Edición y escritura en la poesía contemporánea*, Luciana di Leone sostiene que los afectos ocupan un lugar preponderante en la poesía de las últimas décadas. De acuerdo con di Leone:

Se entenderá la noción de afecto en su doble referencia: como afecto y como sentimiento, para referirse e insistir en su dinámica relacional, por la cual los sujetos y discursos involucrados son vulnerados, desfigurados y reconfigurados por esta fuerza que varía continuamente. Por tanto, nos encontramos dentro de un paradigma en el que la idea de afecto se aleja de cualquier asociación con la expresión de una interioridad inalcanzable, que marcará la definición romántica y erudita de la lírica. Por el contrario, el afecto se produce como resultado de una relación en la que el límite entre el interior y el exterior ya no es determinable. Consecuencia de efectos del paso de un cuerpo –que bien puede ser una voz, un texto, un fantasma– sobre otro, de una mutua modificación, no la expresión unidireccional de un sentimiento más o menos puro. (2014, pp. 31-32). [Mi traducción].

Para di Leone, la condición de posibilidad del afecto es su potencia de problematización. En este sentido quise desplegar el odio que aparece en el libro de Garamona, no como la expresión de una interioridad, sino como un afecto que permite interrogar los modos de escribir poesía en el presente. Escuchar desde el odio era abrir el poema a otra metodología para así deconstruir el oculoctrismo objetivista. Desde el odio se escuchaba el motor del poema: el oído del odio implicaba inconformismo técnico, la impugnación de un hacer determinado y la sustitución por otro tipo de organización sensible.

Ahora bien, en *vos ahora voz*, de Franco Rivero, pasamos de los oídos del odio a la escucha amorosa. ¿Qué permitiría escuchar el amor y cuál es su diferencia con la escucha del odio? Como veremos, el amor implicará una crisis de la relación misma entre escucha y afectividad. Precisamente, será por medio de la relación amorosa, de la retención del conflicto, que la



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

imposibilidad de escuchar coincidirá con la desafección. Dicho de otro modo, sin afecto, parecería no haber escucha sino puro aturdimiento:

un plato
cae

una palabra
también

y se rompe

ruido seco
a herida

entre nosotros

aturde

(2018, p. 17)

En el libro de Rivero, el amor aparece como la imposibilidad de escuchar, un tipo de escucha atrofiada. La voz de la persona amada, que en el título del libro se anuncia como efecto de una transformación pronominal, es más bien un fantasma cuya presencia señala el agujero de una ausencia infranqueable. Si el odio era pura destinación, ese desplazamiento/mutación del *vos* hacia la *voz* habla de lo contrario: la clausura del vocativo, su transformación en una voz espectral, resonante, a la cual es inútil dirigirse porque ya no responde. La escucha amorosa se torna así una escucha cuasi-refleja, una escucha que se repliega sobre sí misma. Antes que escuchar, escucharse:

te gusta
decirme
las cosas

como enseñándome

nunca aprendo
me arrincono



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

no confundas
posición fetal
con
tenés razón

ves
estos ojos
no son
los mismos

ven

voy a cerrar
la puerta
voy a limpiarme
de tu voz
me empecé a escuchar

estoy hablando

(p. 15)

Roland Barthes habla de la escucha amorosa en estos términos: “Tal es el sentido de lo que se llama eufemísticamente el diálogo: no escucharse el uno al otro sino servirse en común de un principio igualitario de repartición de los bienes de palabra” (2002, p. 113). En Rivero, la escucha amorosa viene a señalar, como imposibilidad, ese “principio igualitario” de la palabra: “me hablás de pie/ te escucho/ sentado” (p. 14). Por el contrario, lo que deja constantemente como saldo el aturdimiento, la saturación del oído, es una disimetría elocutiva como signo del amor no correspondido. Hay que entender esto literalmente como una voz que solo puede hacerse oír, pero ante la cual no se puede hablar. La voz del amor que aparece en el libro de Rivero es una voz sorda, una voz sin oídos, la voz del grito:

no sirve hablar

te escucho gritar
e intento
hablar
pero tengo los oídos llenos
de tu voz



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

y me salen las palabras que querés
no las que quisiera decir
es que gritás guiando
como quien da instrucciones
y solo puedo responder
lo que no quiero

este amor es una trampa
de palabras
nadie sale vivo de eso

(p. 18)

El conflicto amoroso problematiza la posibilidad misma de la escucha desconectada del afecto: las palabras son trampas, hablar no sirve, los oídos están solapados con una voz que es puro grito, una voz casi animalizada, refractaria al significado, una voz ruidosa, que no contribuye a producir sentido. En definitiva, una voz que no puede escribirse: en ningún momento sabemos nada de lo que esa voz efectivamente *dice*, porque lo que llega al poema son sus efectos ensordecedores, su carácter inhibitorio de la audición, su interferencia. La voz del otro no es una “voz articulada”: los poemas de Rivero nos ponen frente a la crudeza de una voz, a su espinosa aspereza. Asimismo, el ruido de la voz amorosa modifica la ecualización elemental del amor. El silencio habla, las palabras son mudas como cascotes con oídos:

tirás palabras
como piedras
soy el blanco
hago eco
del golpe
siento
esas palabras
repicando
dentro
aunque
no las tires



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

más
aunque
me ames

oigo
las palabras
que callé
porque igual
están ahí
escuchan

(p. 13)

Dicho de otro modo: la escucha amorosa exige un replanteo acerca del reparto de esos bienes elocutivos a los que se refería Barthes. En efecto, Barthes piensa al enamorado como un “oyente monstruoso, reducido a un inmenso órgano auditivo —como si la escucha misma entrara en estado de enunciación—: en mí, es la oreja la que habla” (2002, p. 216). Se trata del fenómeno de resonancia: una palabra resuena dolorosamente en la consciencia del sujeto, dice Barthes. Por eso, en el libro de Rivero oír —de manera excepcional, cuando se puede— siempre es un acto de recuperación de lo no-dicho: no se oye lo articulado por las palabras sino lo acallado por ellas, lo que no llegó a pronunciarse. El silencio adquiere así su densidad táctil: “A veces escucho una voz/ hago tanto silencio que el aire/ parece una mano/ la siento en el hombro” (Rivero, 2018, p. 54). Este parecería ser el último resquicio de la escucha, una escucha refugiada en sí misma, casi solipsista, replegada, que solo parece posible en esa relación consigo, con su propio adentro, pero que recusa toda posibilidad de contacto con el otro y por eso también “monstruosa”:

hice un adentro
en mí
el amor era un afuera
y hablaba

callé
y callar no fue
hacer silencio

te limpié a palabras
que no oías

te dejé a silencios



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

(p. 39)

La escucha amorosa es, en su reverso, la clausura misma de la escucha como afectividad. Una escucha desafectada sería, por lo tanto, aquella escucha desligada del otro, un oído que solo puede hablar, desconectada de toda alteridad, y aun así determinada fantasmáticamente por los restos de una voz que no contiene ninguna palabra, ningún significante, una voz que es puro impacto sobre el cuerpo:

medís
el impacto
que tus palabras
habrán hecho
en mí

un suspiro

tres segundos

y hablás

de nuevo

cómo será tu amor
por mí
si calculás
hasta eso

(p. 12)

En el libro de Rivero el amor es lo contrario del afecto: un amor que mide el tiempo, calcula las pausas, como una especie de aritmética del daño, una voz sin palabras, inaudible en sus sentidos, cuya recepción solo es posible como piedra, grito, ruido o golpe, al punto de estar sustraída por completo de toda humanidad. Aunque al final, el derecho inexpugnable de la voz, su destino último y su redención, sea el canto: “eso sí/ no me pidan que no cante/ aunque mi voz sea horrible” (p. 47).

La escucha política: médiums y fantasmas



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Byung-Chun Han sostiene que “la escucha tiene una dimensión política. Es una acción, una participación activa en la existencia de otros” (2017, p. 49). Pero ¿qué significa escuchar *políticamente*? ¿La escucha política es una escucha amorosa o una escucha del odio? ¿Es sorda o plena? ¿Involucra al otro o lo excluye? Podríamos releer la definición de “reparto de lo sensible”, de Jacques Rancière, en clave de escucha:

Es una delimitación de tiempos y espacios, de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido, de lo que define a la vez el lugar y el dilema de la política como forma de experiencia. La política se refiere a lo que se ve y a lo que se puede decir, a quién tiene competencia para ver y calidad para decir. (2014, p. 20).

Mladen Dolar coincide con Rancière cuando afirma que

la institución misma de lo político depende de una cierta división, una división en el interior de la voz, su partición. Porque para entender lo político tenemos que discernir entre la mera voz por un lado y el habla, la voz inteligible por el otro. (2007, pp. 129-130).

En este sentido, y para empezar, podríamos decir que la escucha política sería aquella que permite distinguir la palabra del ruido: una escucha selectiva que participa activamente de ese reparto.

En 2019, Gabriel Rechés publicó dos libros en cuya portada no se anuncia como autor de los poemas, sino como “médium poético”. El autor de *Sequía* que figura en la tapa es, por el contrario, Mauricio Macri; mientras que la autora de *Una bomba nos está matando a todos* es María Eugenia Vidal. Las dos ediciones se encuentran antecedidas por el mismo prólogo de Rechés:

Hace unos meses, sin proponérmelo, detecté que el presidente Mauricio Macri y la gobernadora bonaerense María Eugenia Vidal utilizan sus discursos públicos para elevar nuestra experiencia perceptiva a través del tráfico encriptado de poemas. Sus medidas políticas y económicas, sus dislates y declaraciones, no persiguen otra misión que la de conectarnos con lo inconcebible.

Como lxs viejos cabalistxs, desde entonces, a espaldas de mi familia, dedico parte de mi tiempo a descifrar la verdad poética que late bajo el aparente vacío conceptual de sus discursos. Entrecierro los ojos frente a la prosa retórica que



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

obtengo de las páginas oficiales y encuentro aquello que parecía oculto pero, a la vista de todxs, esperaba ser recuperado. La poesía.

Por respeto a las escrituras de Macri y Vidal, el procedimiento utilizado para la captura de sentido, es únicamente de extracción. El texto poético aparece por mera supresión de palabras, sin que agregue una sola letra ni altere el orden de lo escrito en sus discursos originales.

Hoy estoy en condiciones de presentar los poemarios Sequía, de Mauricio Macri; y Una Bomba Nos Está Matando a Todos, de María Eugenia Vidal. Habrá quienes interpreten la publicación como un intento de legitimar a aquellos gobernantes que, con sus medidas, empujan a la industria editorial hacia la quiebra.

Con prístina humildad les digo: no soy quien para ocultar, aquello que el azar me reveló. (2019a, 2019b, p. 5).

Tal y como la entiende Reches, la escucha política procede por extracción y supresión, fundidas en una misma y única operatoria. A su vez, se define a sí misma como la escucha de una “verdad poética” subyacente. En otras palabras, la escucha política no sería, de acuerdo con estos parámetros, la escucha *de* la política, sino la escucha *de* la poesía *en* la política. La marca de la postura política del mismo Reches queda más que clara cuando se refiere al “vacío conceptual” de los discursos macristas y a sus “dislates”.

¿Qué significa, entonces, presentarse como “médium poético” o concebir la escucha política en estos términos? En su libro *Resonancia siniestra. El oyente como médium*, David Toop habla de las cualidades espectrales del sonido: “en todo escrito hay voces que moran”, dice Toop (2016, p. 12). Toda escucha guarda un halo fantasmático que le es propio:

El oído se pone en sintonía con señales distantes, escucha a escondidas a los fantasmas y su parloteo. Sin ser capaz de escribir una historia sólida, el que escucha accede al desfase del tiempo ... el sonido es una resonancia siniestra — una relación con lo racional y lo inexplicable que deseamos y tememos al mismo tiempo—. (2016, pp. 11-12).

Y agrega:

Espero mostrar que el sonido —y por sonido entiendo el continuo total del espectro de lo audible y lo inaudible, incluyendo el silencio, el ruido, el sonido implícito e imaginado— puede ser identificado como un subtexto, algo oculto por la incertidumbre de la historia en el interior de los medios silenciosos. (. 18).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Toop parte de la premisa de que todo sonido tiene algo de *acusmático*, una voz sin cuerpo visible cuya procedencia o fuente no podemos determinar. “Y es por eso que se hace imposible distinguir del todo lo que se escucha y lo que se alucina” (p. 20). En este contexto, un “médium poético” no sería simplemente el que descifra un mensaje encriptado a modo de subtexto: es también aquel que pone el cuerpo en (el) lugar del fantasma, el que ejerce una escucha alucinada, a medio camino entre lo real y lo imaginario. Un “médium poético” escucha el inexplicable parloteo de los fantasmas, su desfasaje. Y, sobre todo: vuelve audible lo inaudible, transforma el ruido en palabras. En el libro *Médiums y fantasmas*, Robert Tocquet define al médium de esta manera:

En la doctrina y en el lenguaje de los espiritistas, el médium es una persona dotada de poderes paranormales que le permiten comunicarse con el más allá, o sea, recibir los mensajes de los espíritus ... Los médiums suelen dividirse en dos grandes categorías: los de efectos intelectuales y los de efectos físicos o materiales. Los primeros poseen, en un alto grado, el don de la videncia, es decir, la posibilidad de llegar a conocer, de un modo no sensorial, ya pensamientos normalmente inaccesibles al espíritu, ya cosas sensibles, ya acontecimientos futuros. (1974, p. 261).

Dice Robert Tocquet:

Cuando se experimenta con un médium extraordinario ... se produce con gran frecuencia ruidos insólitos, que han recibido el nombre de *raps*. Rap es una palabra inglesa que significa ‘golpe’ o ‘choque’. Presentan una gran variedad y van desde el más ligero crujido, hasta el ruido que produce un yunque al ser golpeado por un martillo. Sin embargo, el tipo ordinario de rap es un golpe seco, que recuerda el sonido que da la producción de una chispa eléctrica. (p. 47).

La idea del *rap* es adecuada al tipo de operatoria de Reches en tanto “médium poético”: son los pequeños golpes secos del discurso los que el poema capta, los choques entre enunciados, las chispas que producen al sacarlos de contexto y reubicarlos en el poema, los “ruidos” fantasmales del discurso político transformados en mensajes inteligibles. Pero el “médium poético”, en el caso de Reches, no se comunica con los muertos si no con los vivos. Sin embargo, al presentarse como “médium poético” y no como autor, se asume que el muerto es el discurso político mismo, en su declarado “vacío conceptual”. Si el médium es aquel que pone circunstancialmente el cuerpo para que los muertos hablen, acá el cuerpo es el poema, entendido como dispositivo de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

escucha política, instalada en el lugar de un vacío. Pero ¿no sería el médium, en definitiva, aquel que es hablado por un espíritu? Aquí, en cambio, esas relaciones están invertidas: el “médium poético” parece, al revés, un fantasma alojado en el cuerpo de un discurso vacío. En este sentido, la escucha política no sería ni traducción ni impugnación de lo dicho sino pura expropiación, posesión diabólica: un acto de ventriloquismo del discurso del otro.

¿No decía Zelarayán que no existen los poetas sino “los hablados por la poesía” (2009, p. 71)? Por eso, en el diagrama de Reches, Macri o Vidal son, justamente, poetas: ellos son los hablados por la poesía. Reches no se presenta como un médium, porque ser médium sería ser poeta, ser hablado por la poesía. Si Reches se presenta como “médium poético” es porque ocupa él mismo el lugar del fantasma: un médium y un “médium poético” son cosas completamente distintas. El médium cede su cuerpo para que los fantasmas hablen. El “médium poético” es un fantasma en sí mismo, alojado en el cuerpo discursivo del otro. La escucha política es, entonces, necesariamente, una escucha parlante, una escucha que tacha, sustrae, extrae y dispone en el espacio del poema lo dicho literalmente, pero editado. “¿Es posible *hacer escuchar una escucha?*” se pregunta 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). La escucha, por lo tanto, triangula una instancia adicional, complementaria: *hacerse oír*.

En la escucha política no es el otro el que escucha, como sucedía en la escucha del odio. Tampoco es una escucha desafectada, aturdida, que solo detecta ruido. El “médium poético” es aquel que recibe la voz del otro. Pero no se trata de un receptor pasivo, sino de aquel que, contra el trasfondo ruidoso de esos discursos, aun puede distinguir palabras, captarlas súbitamente en el devenir de la interferencia. Y si bien la operatoria de Reches es netamente textual —trabaja sobre transcripciones publicadas en sitios oficiales— no hay que perder de vista que el discurso político, como género, tiene que ver principalmente con la voz y con la escucha (ver Dolar, 2007). En el caso de Garamona, el otro era el oyente que escuchaba fielmente el odio, transcribía procurando respetar el dictando y, por último, devolvía al autor su voz transformada en texto. En Rivero, la voz del otro era inaudible como palabra: aparecía, por el contrario, como ruido, como interferencia. En Reches, quien escucha el discurso es el “médium poético”, que se mueve entre el ruido y la palabra. Escucha, pero no para respetar un *dictum*. Tampoco se trata exactamente de lo contrario, porque el prólogo enfatiza que los poemas no solo están hechos de las palabras de Macri y Vidal, sino que se ha respetado *su orden*. El trastrocamiento se da por supresión, por los parpadeos del oído². A su vez, el método de Reches remite a géneros asociados con lo que Kenneth Goldsmith llama “escritura no-creativa”: el “blackout poem”, la “erasure poetry” y la “found poetry”, todas formas de trabajo con la edición por extracción, tachadura o borradura de textos previos. Escribe Goldsmith: “La reproducción no-intervencionista de textos permite abordar temas políticos de una manera más clara y profunda de lo que sería posible con una crítica convencional ... La respuesta de la escritura no-creativa sería replicar y recontextualizar, sin alteración alguna” (2015, p. 131). Y agrega:



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

En su empleo autorreflexivo del lenguaje del que se apropia, la escritura no-creativa recibe la política inherente y heredada de las palabras prestadas: no es trabajo de los escritores conceptuales dictar el significado moral o político de las palabras de los demás. Sin embargo, el método o la máquina que crea el poema plantea una agenda política pone en tela de juicio temas morales y políticos. (p. 152).

“Blackout” significa suspensión, pero también apagón, oscurecimiento, desmayo, bloqueo informativo. Y algo de eso sucede en los poemas: como si, en medio de un discurso político de Macri o Vidal, el “médium poético” dormitara y despertara solo en las palabras o frases que levanta al vuelo cada tanto. Por supuesto, nada está librado al azar: hay una búsqueda deliberada y consciente en cuanto a esas extracciones. Veamos cómo se extraen algunos versos concretos del primer poema de *Sequía*:

I
Un sueño de inútiles es excitante
pero no alegra.
Un techo con agua.
Que se multipliquen las fuentes:

(p. 7)

Empecemos con el contexto del primer verso. “Un sueño” está tomado de la siguiente frase de Macri: “Queridos argentinos: hoy se está cumpliendo un sueño”³. La otra parte del verso se extrae de acá: “Todo esto reconozco que puede sonar increíble después de tantos años de enfrentamientos inútiles, pero es un desafío excitante, es lo que pidieron millones de argentinos que estaban cansados de la prepotencia y del enfrentamiento inútil”. Vayamos al verso siguiente: “Vamos a trabajar para que todos puedan tener un techo con agua corriente y cloacas”. Sigue así: “Vamos a cuidar los trabajos que hoy existen, pero sobre todo a producir una transformación para que se multipliquen las fuentes de trabajo”. Los dos puntos con los que termina el poema están tomados del pasaje que sigue, dado que el “médium poético” respeta el orden de aparición de las palabras y los signos de puntuación: “Iba a hacer especial énfasis en otra intención básica del periodo que hoy empieza: este gobierno va combatir la corrupción”. ¿Cómo opera, entonces, el “médium poético”? Un techo con agua corriente son dos cosas, podríamos decir, que se transforman en una: “Un techo con agua”. El “médium poético” condensa, comprime la imagen. Pero para hacer emerger la precariedad: un techo con agua es un techo roto. Lo que el discurso



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

de Macri introduce como activo, como promesa de abundancia, el “médium poético” lo convierte en carencia. En el primer verso sucedía algo parecido. “Un sueño de inútiles es excitante” aparece al tachar la parte “cumplida” de ese sueño, su activo. Al tachar “enfrentamientos inútiles”, sucede lo mismo: lo que es inútil para el discurso de Macri es útil para el poema y viceversa. Por eso todo lo que aparece inscripto como activo es sustraído: el “trabajo” es borrado de la frase “que se multipliquen las fuentes [de trabajo]”. En un contexto de techos con agua, las fuentes parecen casi una amenaza o una frivolidad. Lo más importante, creo, es el detalle final: los dos puntos que dan al blanco de la página, como suspendidos al borde de un precipicio vacío. Dos puntos que no exponen nada, que se diluyen en el final del poema.

Las frases que rearmen los poemas del “médium poético” parecen responder a esa perplejidad con la que Alberto Girri escribe: “Sospechoso. También desconfiaríamos de nuestros argumentos si llegáramos a oírlos en boca de adversarios” (1972, p. 75). El “médium poético” vuelve el discurso macrista contra sí mismo. Por eso insisto en que, más que un médium, estamos ante el diagrama de posesión diabólica discursiva. Leamos, por ejemplo, estos versos: “Todo lo que alguna vez nos haya confundido/ está en nuestras manos” (2019a, p. 10). Están tomados de acá: “Desafiemos todo lo que alguna vez nos haya confundido, está en nuestras manos y en la de todos nosotros superar las situaciones que nos hayan separado”. El “médium poético” es deliberadamente paródico. Por supresión de una sola palabra, la frase tropieza con su sentido contrario: en lugar de *desafiar* la confusión, la confusión pasa a estar en manos del discurso, es su único activo.

Veamos un poema de Vidal:

VI
Empezamos a pelear
por primera vez con nadie
con un punto muy duro.
Pusimos candados donde no había nada.

(2019b, p. 14)

Los primeros tres versos están tomados de acá:

Empezamos a pelear contra la corrupción y la violencia institucional dentro de la fuerza ... Iniciamos la Reforma del Sistema Penitenciario por primera vez en democracia. Un tema con el que nadie se había animado con un punto de partida muy duro.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Y los versos finales, de acá: “Saneamos la Cúpula Penitenciaria, pusimos cámaras y candados donde no había nada”⁴.

En este caso, el “médium poético” cambia directamente lo que el discurso identifica como enemigo: en lugar de la corrupción aparece “nadie”. Los “candados donde la nada” adquieren un halo casi espectral en el poema: la imagen queda reducida al absurdo.

Sin embargo, el saldo final es, como se declara en el prólogo, poético. Pero ¿qué sería “lo poético” para estos poemas? En definitiva, la poesía vuelve audible el vacío, la contradicción, el sinsentido, el absurdo del discurso político. En este punto, escucha política y escucha poética aparecen solapadas: poesía es un modo, entre otros, de escuchar la política.

Pasajera en trance: escucha, desplazamiento y alteridad

Hasta acá, vimos cómo la escucha aparecía modulada en distintos libros como centro gravitatorio del poema: el odio, el amor, la política, no eran temas de la poesía, sino formas de la escucha que, a su vez, remitían a una relación específica con los otros. En su libro *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad del arte*, Florencia Garramuño analiza la construcción del sujeto en la poesía actual para hablar de “post-yoes, esto es, de yoes que se vacían para dejar entrar un exterior” (2015, p. 95). Garramuño se refiere a percepciones y sentimientos no como parte de una subjetividad interior, “sino a partir de un afuera que va penetrando en el sujeto” (p. 96). Por eso, habla también de “sujetos destituidos” y de un tipo de poesía que “muestra modos de relación con el otro ajenos a toda ontología de la individualidad” (p. 104). Dicha destitución implica ya no la ausencia de un sujeto en el poema, sino “cierto ahuecamiento del sujeto que se convierte así en espacio hospitalario para la poesía” (p. 115). En este ahuecamiento del sujeto quisiera pensar la escucha tal y como aparece en estas escrituras: una escucha predispuesta al lazo afectivo, tal y como lo entiende di Leone, en una trama relacional que modula distintas formas de la alteridad. Quedaba claro en el caso de la escucha amorosa: cuando se encuentra desafectada, lo único que recibe es ruido, aturdimiento, grito, la voz deshumanizada del otro, una voz insignificante, en tanto no comporta sentido alguno, ni siquiera permite articular palabra; solo es recibida como impacto sonoro sobre el cuerpo. En los otros casos, en cambio, tanto el odio como la política abrían la dimensión del otro a partir de distintas relaciones con el lugar de la escucha en el dictado de la poesía.

Martes dedo, de Alfonsina Brión, comienza con la siguiente nota:

Algunos apuntes de los que me llevaron a dedo entre 2011 y 2012 desde la escuela a mi casa, desde Mayor Buratovich a Bahía Blanca, desde mi pueblo a la ciudad en la que vivo. Siempre martes. Noventa kilómetros. Distinta gente. (2014, p. 5).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

La asignación de pertenencia o autoría de esos apuntes es ambigua. “Algunos apuntes *de* los que me llevaron a dedo” podría leerse al menos de dos formas: como pertenecientes a los otros o como apuntes “acerca de” los otros. De cualquier manera, el yo queda desplazado de entrada por la alteridad: escucha y apunte armarán, como veremos, un mismo dispositivo de desplazamiento.

Chico del correo
futbolero, escucha Pearl Jam.
Casi alzamos a uno de Olimpo
Frena, lo mira, lo conoce
se hablan en broma
— sacate la camiseta y subí
— ni loco, llevame así, entendeme que no me la puedo sacar
— ponete algo arriba, una campera
— ni loco, me entendés, no?
— sí, pero yo no te puedo llevar así, me entendés?
— te entiendo hermano
— bueno, nos vemos, abrazo a tu esposa
— dale, abrazo.
Dejamos al de Olimpo en la ruta y seguimos sin culpa,
él porque es muy de la Villa
yo porque la camioneta es cabina simple y me ahorré un upa.

(2014, p. 7)

Así como Reches “editaba” los discursos de Macri y de Vidal, acá también la escucha funciona como edición, aunque en un sentido completamente distinto. Porque en el libro de Brión la escucha no busca el trastrocamiento, el traspíe, el tropezón. Por medio de la escucha el poema recompone la experiencia de un vínculo transitorio, que se constituye en el lapso de ese viaje de noventa kilómetros. La escucha es, en este libro, casi una escucha flotante, un estado de trance que predispone el oído al ejercicio de apuntalar lo que queda de la experiencia de esos otros que desfilan por los poemas. En los poemas nunca aparece el discurso directo, solo en el caso anterior, donde la voz del personaje retratado se dirige a otro. De lo contrario, el poema sería pura transcripción de lo dicho. Pero es ostensible que el discurso indirecto busca hacer aparecer la posición del sujeto bajo el diagrama de aquel ahuecamiento del que habla Garramuño: un hacerse a un lado que no pasa como clausura o desaparición de la subjetividad sino como desplazamiento o corrimiento. No es casual que la escucha tenga un contexto móvil, en auto, en ruta, en viaje: ese movimiento habla de una operatoria poética. El viaje circunscribe el poema, su instancia de recolección de materiales. La escucha viene ya con una edición que la



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

precede, dada por el contexto que obliga a ciertos intercambios, asociados a la “presentación” mutua:

Beatriz y Fabián.
Padres de chica que vive
en Capital con mi hermana.
Beatriz habla conmigo
Fabián maneja y se ríe.
Me duermo en la entrada a Bahía.
Me han hablado en ese tramo.
Quedo mal.
Me acercan a Alem aunque
van para Viamonte al 300.
Beatriz de perfil se parece mucho a Mica.

(p. 16)

No parece haber un movimiento periodístico de archivo, de grabación y desgrabación. El género declarado en la nota introductoria es el apunte, pero a la vez no se explicita si esas notas se toman en presente o después. Todo parece indicar que estamos ante restos auditivos, estelas de una conversación, lo que queda del viaje y no ante el producto de una toma de notas en acto: “Me duermo en la entrada a Bahía./ Me han hablado en ese tramo./ Quedo mal”. Hay algo del trance en el tono de los poemas: el registro y toma de apuntes exigen la vigilia, pero la escucha flotante admite la posibilidad del sueño, porque los poemas parecen, más bien, notas mentales, restos diurnos que quedan dando vueltas en la cabeza de la pasajera-poeta. A la vez, nadie se duerme en el medio de un poema, menos si de lo que se trata es de tomar notas: en ese dormirse a la mitad del poema aparece escenificado el desvanecimiento de la subjetividad, la caída en la somnolencia, un estado de trance en donde los otros siguen hablando y eso es, en definitiva, lo que importa, que la voz del otro emerja en el lugar donde el sujeto se disipa. “Un sujeto que en la destitución basa la emergencia de la poesía”, dice Garramuño (2015, p. 115). No hay, por ejemplo, un andamiaje visual fuerte, no hay datos contextuales muy desarrollados, casi no hay escena: el poema parece más bien perseguir con presteza el sendero de migajas de una escucha previa. Es la memoria a corto plazo de esa escucha lo que el poema recompone. Esto tiene que ver con la velocidad, con una estructura mnemotécnica, con su poder de síntesis: nunca es exacerbado el perfil de los personajes, no funciona como un registro minucioso, sino más bien como panorámica, aunque tampoco. El poema es un montaje de retazos hilvanados, el tejido de una escucha:



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Dueño de lonería.
Mucha plata, juega golf.
Auto: mismo el Delorean.
No va a más de 100.
Cree que el que va rápido
morirá más rápido indefectiblemente.
Dice que me vaya a Uruguay
o que Gonzalo venga acá.
Dice que se me está pasando la edad
de tener hijos.
Conoce a mi padre, dice que es buen tipo.
Gritamos para hablar porque lleva un vidrio roto.
No le gusta el mate. Le gusta estar jubilado y los nietos.
Me deja en Don Bosco demasiado lejos.
Transpiro caminando, no encuentro parada.
Se me arruga el guardapolvo para arriba.
Sigo a pie.
No sé a cuál casa ir, tengo mitad de cosas en la vieja
y mitad de otras en Cerrito.

(p. 10)

Hay que notar que los dos comienzos coinciden: “Chico del correo/ futbolero, escucha Pearl Jam.” y “Dueño de lonería./ Mucha plata, juega golf”. La mayor parte de los poemas comienzan así, componen un personaje en dos versos con sus coordenadas básicas. Gustos, trabajos, nombres, a veces alguna mínima marca física: “Yolanda y Nicolás/ Profes de música y educación física.” (p. 12); “Siembra cebolla, se llama Elbio./ Nariz muy extraña.” (p. 13); “Capitán de pesca que viene de San Antonio Oeste./ Pelo largo y blanco” (p. 14); “Beatriz y Fabián./ Padres de chica que vive/ en Capital con mi hermana.” (p. 16). Con estos pocos datos, al poema le alcanza para trazar sus coordenadas: el grado de relación con la pasajera-poeta —si son conocidos o extraños— y sobre todo cuestiones asociadas al trabajo y a la clase social. Al mismo tiempo, es interesante cómo los otros componen, en contrapunto especular, un identikit de la pasajera-poeta: “Dice que me vaya a Uruguay/ o que Gonzalo venga acá./ Dice que se me está pasando la edad/ de tener hijos./ Conoce a mi padre, dice que es buen tipo”. Con esas “devoluciones” ya se arma un relato: hay una relación amorosa “a distancia”, hay una “edad”. Este tipo de construcciones donde el sujeto aparece como efecto del discurso del otro ocurren en varios poemas:

Pepe o Pepín.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Lo conozco.
Me hace acordar a mi abuelo.
Vamos muy despacito y charlando bien.
Me pasa receta de sopa de vegetales.
Perrito cabeceador arriba de la guantera.
Me lleva a casa de favor.

(p. 17)

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

(p. 18)

El sujeto del poema parece un eco del discurso indirecto: es en los acentos, en los subrayados de la palabra del otro, donde emerge o irrumpe la subjetividad como algo derivado de la alteridad. “Me pasa la receta de una sopa de vegetales”: este verso habla más de la pasajera-poeta que del personaje o, en todo caso, habla de ambos en un mismo movimiento. Sucede lo mismo acá: “Que lo acompañe el sábado/ a escuchar Karina sin El Polaco/ que se me va a sanar el corazón”. Porque el discurso indirecto lleva las marcas de un diálogo, de un intercambio que el poema escribe por esa vía. En este caso, se recupera la misma escena de la relación a distancia que aparecía antes: “Dice que me vaya a Uruguay/ o que Gonzalo venga acá”. Es lo que los otros dicen de la pasajera-poeta lo que hace que ella se constituya en el poema como efecto retroactivo del discurso del otro.

Coda: la escucha afectiva



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Luciana di Leone explicaba cómo las redes afectivas reconfiguran el estado de la poesía del presente. En este contexto, encuentra un problema que se repite: las voces que atraviesan la poesía contemporánea ponen en evidencia la imposibilidad de hablar por sí mismas (ver di Leone, 2014, p. 23). Garramuño percibe el mismo fenómeno: “El sujeto atravesado por el otro ... resulta en figuras de un sujeto ahuecado que hospitalariamente recibe la afección del otro” (2015, p. 112). La poesía reencuentra su fortaleza en la propia vulnerabilidad: en el hecho de autogestionar un espacio que aloje las voces de los otros. Hasta acá, la afectividad. En el análisis que propuse en este artículo la escucha viene a acoplarse a la afectividad para constituir un agenciamiento: escucha y afectividad quedan enlazadas en el poema y operan en simultáneo. Quise proponer cuatro escenas distintas en donde se puede ver en concreto cómo la escucha modifica el afecto y, en sentido complementario, cómo el afecto modifica los modos de escuchar.

En el caso de Garamona, el odio no podía leerse si no era bajo el interdicto de una alquimia: transformado en amor, en homenaje, o en humor, en sátira. Sin embargo, al retener el odio como afecto productivo aparecía el oído como metodología compositiva: el dictado de la poesía. Esto no equivale a transformar el odio en amistad sino en un procedimiento poético: el odio permite impugnar una organización del poema basado en la vista y en el ojo y proponer otra, construida sobre la escucha y las improvisaciones de la voz. Así, por medio del odio transformado en oído, se delimitaba un quehacer colectivo como tracción del poema. El odio se constituye en la escucha y en los otros: el poema se dicta y solo después retorna bajo la forma de la escritura del otro. El odio/oído hilvana ese circuito: es la escucha la que permite descargar el poema al texto y devolverlo a quien lo pronunció, a su autor. Pero esta devolución modifica la condición autoral: la escucha es el soporte afectivo del texto.

En *vos ahora voz*, de Franco Rivero, veíamos un tipo de escucha amorosa desafeccionada. Esa desafección nos permitía comprender algo muy importante en la relación entre escucha y afecto. Sobre todo, porque, al introducir la desafección, los poemas nos ponían ante la clausura misma de la escucha: como si no hubiera posibilidad de escuchar sin un lazo afectivo, es decir, sin la trama relacional que abre el afecto a un otro. La desafección modificaba a su vez los repartos de la voz en la escucha: la distinción entre ruido y palabra, entre voz humana y voz deshumanizada. La escucha amorosa se erigía como intento por escuchar lo inaudible, por traducir en vano el aturdimiento producido por un grito. Y en este punto preciso la escucha amorosa servía como bisagra para dar el salto a la escucha política.

En la escucha política, tal y como aparecía en los libros de Macri y Vidal editados por Gabriel Rech, confluían los oídos del odio y la sordera del amor: había algo dictado y algo desoído, inaudible. Escuchar políticamente era habitar el discurso del otro con oído de editor: tachar, sustraer, borrar, tijeretear las voces políticas opositoras para que aflore en ellas el fantasma de la poesía. Pero el texto no nos ponía ante un fantasma siniestro sino más bien chocarrero: el fantasma poético operaba como audífono para escuchar el dislate, el vacío conceptual de un discurso político.

Por último, *Martes dedo*, de Alfonsina Brión, proponía la construcción de la subjetividad por medio de la escucha, esto es: a partir de la palabra del otro. La escucha armaba un espacio de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

recepción especular en donde la pasajera-poeta no solo era oyente de la palabra del otro, sino que en simultáneo se hacía presente a través de ella. Escuchar era dar lugar a la alteridad en el poema, construir un espacio hospitalario hecho de palabras para alojar a la otredad.

En todos los casos, escucha y afectividad se articulan bajo el espectro de un mismo funcionamiento solidario que tiene efectos formales y compositivos. Si bien el artículo propone un recorrido por una serie de libros específicos, hay algo que podría pensarse como marca de época y que surge de los acuerdos, diálogos y consensos en el corpus de textos teórico-críticos: cada uno a su manera aborda ya sea distintos aspectos de la afectividad —di Leone y Garramuño y Giorgi— o la escucha —Nancy, Toop, Szendy y Byung-Chul Han— como formas relacionales que atraviesan un estado de cosas del presente, tanto en términos estéticos como filosóficos. La poesía no queda afuera de estas preocupaciones. Por el contrario, participa de los contemporáneos debates al prestar oídos al poema.

Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (2002). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Brión, A. (2014). *Martes dedo*. Bahía Blanca: Chuy.
- di Leone, L. (2014). *Poesía e escolhas afetivas. Edição e escrita na poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Dolar, M. (2007). La política de la voz. En Autor, *Una voz y nada más* (pp.129-151). Manantial: Buenos Aires.
- Garamona, F. (2016). *Odio la poesía objetivista*. Rosario: Iván Rosado.
- Garramuño, F. (2015). *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: FCE.
- Giorgi, G. y Kiffer, A. (2020). *Las vueltas del odio. Gestos, escrituras, políticas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Girri, A. (1972). *Diario de un libro*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Goldsmith, K. (2015). *Escritura No-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*. Buenos Aires: Caja negra.
- Han, B. (2017). *La expulsión de lo distinto*. Buenos Aires: Herder.
- Laxagueborde, J. (2016). Odio la poesía objetivista. Recuperado de <https://www.revistaotraparte.com/literatura-argentina/odio-la-poesia-objetivista/>
- Molina, C. (2017). Odiar la poesía objetivista. Recuperado de <https://www.bazaramericano.com/resenas.php?cod=660&pdf=si>
- Nancy, J. (2007). *A la escucha*. Amorrortu: Buenos Aires.
- Porrúa, A. (2011). *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Entropía.
- Porrúa, A. (2014). La escucha y sus párpados. *Badebec*, 4(7) 143-158.
- Prieto, M. (2006). *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus.
- Prieto, M. (2014). *Natural*. Bahía Blanca: Vox.
- Reches, G. (2019a). *Sequía*. Buenos Aires: Vos tampoco vas a ser feliz.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Reches, G. (2019b). *Una bomba no está matando a todos*. Buenos Aires: Vos tampoco vas a ser feliz.
- Rivero, F. (2018). *vos ahora voz*. Buenos Aires: Deacá.
- Szendy, P. (2003). *Escucha. Una historia del oído melómano*. Barcelona: Paidós.
- Tocquet, R. (1974). *Médiums y fantasmas*. Barcelona: Plaza&Janes.
- Toop, D. (2013). *Resonancia siniestra. El oyente como médium*. Buenos Aires: Caja negra.
- Zelarayán, R. (2009). *Ahora o nunca. Poesía reunida*. Buenos Aires: Argonauta.

Notas

¹ Me remito a las definiciones desarrolladas por Ana Porrúa (2011). Martín Prieto lo resume así: “La entonación coloquialista, el léxico llano, cierta tendencia descriptiva y un criterio de objetividad en la representación tanto del mundo físico como del imaginario” (2006, p. 204).

² Escribe Porrúa: “No existe, entonces, un oído limpio. En la escucha se abre y se cierra un párpado. En la poesía no todo se escucha. Podemos registrar los momentos o las materializaciones del silencio como abandono de ciertos sonidos.” (2014, p. 145).

³ Los discursos de Macri se encuentran publicados en el sitio oficial de la Casa Rosada: <https://www.casarosada.gob.ar/informacion/discursos/35023-palabras-del-presidente-de-la-nacion-mauricio-macri-ante-la-asamblea-legislativa-en-el-congreso-de-la-nacion>

⁴ Los discursos de Vidal fueron recuperados de <https://www.parlamentario.com/2018/03/01/el-discurso-completo-de-maria-eugenia-vidal-en-su-tercera-apertura-de-periodo-ordinario/>



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional