

Federico Leguizamón y el poema-partitura: lectura y canto en la puesta en voz.

Federico Leguizamón and the Poem-Score: Reading and Chant in the Vocal Rendering.

DOI: 10.32870/sincronia.v30.n89.e0460

Flavia Vanesa Garione

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales

Centro de Letras Hispanoamericanas.

(ARGENTINA)

CE: garioneflavia@gmail.com <https://orcid.org/0000-0003-2587-9026>Esta obra está bajo una licencia internacional [Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

Recepción: 23/09/2025 Revisión: 30/10/2025 Aprobación: 25/11/2025

Cómo citar este artículo (APA):**En párrafo:**

(Garione, 2026, p. _).

En lista de referencias:Garione, F.V. (2026). Federico Leguizamón y el poema-partitura: lectura y canto en la puesta en voz. *Revista Sincronía*. 30(89). 240-270

DOI: 10.32870/sincronia.v30.n89.e0460

Resumen:

En la poesía del argentino Federico Leguizamón (San Salvador de Jujuy, 1982) se evidencia un contacto con la cultura musical contemporánea. En sus puestas en voz y textos aparecen la cumbia, el reggaetón, expresiones folclóricas andinas, el rock argentino y el bolero. En presentaciones en vivo, como el Festival Internacional de Poesía de Rosario de 2010, Leguizamón experimenta mediante la voz con distintos ritmos sobre sus textos. Esto le permite corregir, tachar y reescribir sus poemas, que cambian con el tiempo. Alterna recitación y lectura y, en ocasiones, acompaña su voz con pandereta para marcar el compás. Estas instancias revelan tonos, timbres, volúmenes y ritmos sobre los que indagaremos: ¿cómo se articulan música y voz? ¿Qué transforman, tachan o reafirman en los textos? ¿Cómo se incorpora la combinatoria musical? También se interroga la noción de partitura en estas puestas en voz, como modo de inscripción rítmica y sonora. El recorrido inicia con las presentaciones de 2010 y continúa en la edición de esos textos en *The sounds of la galaxia* (2014, Gigante), hasta cierta cristalización en *Cantos del desierto y la montaña* (2020, Neutrinos). La hipótesis plantea que Leguizamón está atravesado por puntuación musical vinculada a procedimientos digitales de DJs, como sampling, delay, mashup y reverberación.

Palabras clave: Poesía argentina contemporánea. Puesta en voz. Partitura. Procedimientos digitales de DJs.

Abstract:

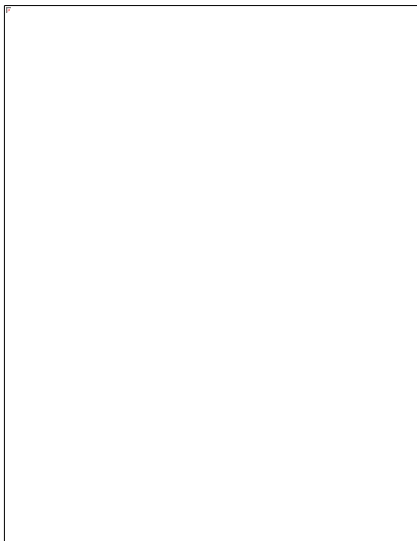
In the poetry of Argentine writer Federico Leguizamón (San Salvador de Jujuy, 1982), a strong connection with contemporary musical culture becomes evident. His vocal performances and texts draw on cumbia, reggaetón, Andean folk expressions, Argentine rock, and bolero. In live presentations, such as the 2010 Rosario International Poetry Festival, Leguizamón experiments with his voice by layering different rhythms onto his texts. This process allows him to revise, cross out, and rewrite his poems, which evolve over time. He alternates between recitation and reading and, at times, accompanies his voice with a tambourine to mark the beat. These practices bring to light tones, timbres, volumes, and rhythms that lead us to ask: How do music and voice intertwine? What do they transform, erase, or reaffirm within the texts? How is musical combinatorics incorporated? The notion of the score is also questioned in these vocal performances, as a form of rhythmic and sonic inscription. The analysis begins with the 2010 performances and continues with the publication of these texts in *The sounds of la galaxia* (2014, Gigante), leading up to a certain crystallization in *Cantos del desierto y la montaña* (2020, Neutrinos). The hypothesis proposes that Leguizamón's work is permeated by musical punctuation linked to DJs' digital techniques, such as sampling, delay, mashup, and reverberation.

Keywords: Contemporary Argentine Poetry. Vocal Performance. Score; DJs' Digital Technique.

Leguizamón y el 2001: lecturas de poesía con músicos en talleres mecánicos.

Federico Leguizamón (San Salvador de Jujuy, 1982) comenzó a participar en lecturas de poesía a inicios del nuevo milenio. En diciembre de 2001 organizó un ciclo de lecturas en el taller mecánico de su padre. Esto eventos, que duraron cuatro encuentros, tuvieron lugar en medio del caos de la crisis de representación política, el estado de sitio y el estallido social. Lo particular era que, en ese espacio, no solo se leía poesía, sino que también se tocaban instrumentos de percusión improvisados con los objetos disponibles que se tenían a mano: "Yo leía los poemas y los chicos tocaban. Era un taller mecánico, entonces usábamos los tarros de gas, cilindros de metal y herramientas que encontrábamos. Había escenografías, se sumaban músicos. Se trataba de una escena que no era estrictamente literaria" (Comunicación personal, 2 de septiembre de 2023).

La emergencia de estos encuentros se debía a una necesidad barrial, de juntarse y desplegar la práctica artística que cada uno desarrollaba en solitario: "Como siempre estuve muy involucrado con la gente de la música o las artes más expresivas, fui armando estos poemas orales para poder compartirlos en reuniones" (Comunicación personal, 7 de junio de 2021).



Federico Leguizamón leyendo al ritmo de las congas en el taller mecánico de su padre.

Diciembre del año 2001, San Salvador de Jujuy.

Acá habría dos cuestiones para destacar. En primer lugar, la orientación de los textos hacia la escucha de los otros y a sus posibles efectos explica su origen o factura colectiva. En segundo lugar, este hecho abre la pregunta sobre qué procedimientos textuales y vocales posibilitan esta direccionalidad participativa. Incluso, la variable “instrumentos de percusión” quizás haya funcionado como una matriz que constituyó un tipo de texto rítmico que pudiera establecer un diálogo con los demás a partir de bases comunes. Para Leguizamón, esta práctica se denomina “poema oral”. Pero, ¿a qué se refiere con esto?

En esta categoría, resuenan ciertos planteos clásicos relacionados con la oralidad y la escritura, como los de Walter Ong (1982). Según Ong, no existiría una literatura oral enfrentada a una escrita, sino formas artísticas verbales que condensan distintas manifestaciones visuales y no visuales de la vocalidad. En este contexto, aunque todos los textos estén relacionados con el sonido, podrían considerarse ciertas formas poéticas, como las de Leguizamón, que mantienen un vínculo no primordial con la escritura. Podríamos desglosar aquí que “lo oral” alude, en realidad, a una condición musical del lenguaje que se enfatiza por encima de la textual. Como sostiene Paul Zumthor en *La letra y la voz*, la recitación poética –puesta en voz– puede considerarse un acto de “vocalidad” en el que “aunque el texto declamado haya sido compuesto por escrito, la escritura permanece oculta” (2006, 22).

La puesta en voz como problema metodológico

Es posible pensar que en este ocultamiento de la escritura que menciona Zumthor, reside una revalorización de la condición sonora del lenguaje y su poder de comunión, a través de la voz, en medio de un contexto social por demás inestable.¹ Después de todo, este ciclo de poesía que menciona Leguizamón —que se desarrolla, precisamente, en medio de esos acontecimientos— podría pensarse como puesta en voz inaugural de su escritura poética. Al mismo tiempo, sólo es posible reconstruirlo a partir del relato, ya que no tenemos acceso a oírlo en la actualidad. A diferencia de la escritura, la voz se descubre como una materialidad evanescente y escurridiza. Partir de estas características es fundamental para construir una figura que permita leer a este poeta a lo largo de este trabajo.

En este artículo, utilizamos de manera indistinta los términos “lectura de poesía”, “espectáculo” y “recital de poesía” para referirnos a eventos poéticos de pequeño formato, que pueden llevarse a cabo en bares, centros de arte, bibliotecas, librerías, museos, cafés y centros culturales. En ellos, participan poetas que comparten sus textos, y en ocasiones se incluye algún tipo de cierre musical. No obstante, intentaremos identificar y caracterizar diferencias ostensibles entre estas nociones. Uno de los términos, “recital”, puede interpretarse con diferentes matices o énfasis: uno más musical, asociado tanto a la canción como al acto de recitar poesía sin apoyo visual, y otro más literario, vinculado a la “lectura” directa del texto. Aunque estas denominaciones vinculadas a la difusión cultural de los eventos no impongan nada de antemano, es cierto que los poetas no siempre realizan una lectura de sus textos. Por ejemplo, Leguizamón suele utilizar el soporte del libro o la hoja como apoyatura, pero lo relega en favor de su espectáculo o “show” de recitación.

En este sentido, a pesar de las diferencias intrínsecas de sus puestas en voz, ambas poseen un carácter espectacular que aspira a una condición musical y construye “[...] dispositivos de exhibición de fragmentos de mundo” (Laddaga 2006, 14). Por eso, escribir, para Leguizamón, es un vehículo, un medio “[...] entre otros, de transporte de la palabra escrita” (p. 15), cuya finalidad es la escena y la puesta en voz poética. Leguizamón realizó, a lo largo de veinte años, decenas de puestas

¹ Leguizamón no considera que estas lecturas en el taller mecánico hayan sido inaugurales, ya que manifiesta que su actividad literaria se remonta a la autopublicación del libro de cuentos *La suma del bárbaro* (2000) que fue presentado junto a una banda de jazz en una librería.

en voz en eventos de poesía que no han sido documentadas y, en ocasiones, las incorporaremos a través del testimonio de él mismo.²

Más que percibir esta ausencia como una falta, nos interesa pensar que la dificultad de aprehensión que manifiesta este objeto forma parte de una potencia política un tanto paradójica.³ Por un lado, enfrentamos el hecho concreto de que no todo se encuentra documentado, que habrá faltas y ausencias para reconstruir determinadas escuchas –la nuestra, en el presente de la escritura de este artículo, y la de las personas que presenciaron esos eventos–. Por otro lado, y al mismo tiempo, tendremos que afrontar una situación, en apariencia, contradictoria. Este periodo histórico que atravesamos y que estamos trabajando, se encuentra caracterizado por una democratización tecnológica en ascenso que produce multiplicidad de capturas de un mismo evento. Esto implica que también, en algunos casos, tendremos que lidiar con un sinfín de registros⁴ que obturan el recorte y el análisis crítico.

Aquí se abren ciertos interrogantes: ¿Qué dejar afuera y qué incluir? Se trata de dificultades metodológicas que plantean una permanente tensión entre ciertos vacíos que conviven, al mismo tiempo, con un exceso de documentación. Al que se suma el *delay* temporal de estar escuchando críticamente, *in absentia*, desde el futuro y a través de dispositivos digitales. No nos interesa pensar que estos registros son, únicamente, variaciones vocales de la escritura, sino que las consideraremos experiencias que poseen un estatuto poético propio y requieren una escucha crítica. En *Imágenes y*

² Las lecturas de poesía no institucionales, en general, suelen desarrollarse en un marco de informalidad. Muchas veces el público registra partes del evento, pero de ninguna manera se trata de una actividad sistemática.

³ Irina Garbatzky señala que las puestas en voz poéticas de Marosa di Giorgio, Batato Barea, Roberto Echavarren y Emeterio Cerro, en la década del ochenta, poseen una resistencia al archivo que debe ser anotada como una característica de este tipo de objeto. Ante esta falta de algunos registros propone la construcción de un repertorio compuesto por grabaciones de baja calidad o perdidas, relatos orales divergentes, referencias en la prensa gráfica (2015, p. 23). Si bien, nuestra investigación analiza un periodo histórico en el que la tecnología posibilita mayor cantidad de registros, siempre, al tratarse de poesía, habrá vacíos vinculados a eventos informales y espontáneos.

⁴ En este artículo nos preguntamos sobre las motivaciones políticas de la distribución de los registros y archivos de la poesía argentina. Como dice Jacques Attali en *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música* (1995), registrar ha sido un medio de control social, un objetivo político, cualesquiera que sean las tecnologías disponibles. Cuando la tecnología occidental, a fines del siglo XIX, hace posible la grabación de sonidos, ésta fue pensada primeramente como un auxiliar político de la representación (1995, p. 130). Es decir, emerge como una tecnología que impone un sistema social nuevo, logrando la desritualización de la música, anunciando una red nueva, una nueva economía y una nueva política en la música como en las demás relaciones sociales (p. 132).

palabras. Escritos sobre cine y teatro (2005), Alan Badiou plantea algo similar en relación al arte dramático. Una puesta en voz, al igual que una obra de teatro, posee una relación inmanentista con lo que le rodea. De manera que, no tiene una verdad fuera de sí misma, sino que puede producir sentido por su cuenta. Habría, entonces, siguiendo el razonamiento de Badiou, una verdad-puesta en voz articulada con la voz que: “[...] no se da en ningún lugar que no sea en el escenario” (2005, p. 121).

Del mismo modo, las puestas en voz que analizaremos, en este artículo, están interpelando a un auditorio dentro de un espacio determinado. Y esos sujetos de escucha, que forman parte del público, no son simples receptores pasivos de la voz que está leyendo. Será importante describir en cada caso cómo es esta interrelación, cuáles son los tipos de escucha que se presentan y qué clase de puesta determinará el espacio desde el cual se está leyendo un poema. Trabajaremos con archivos audiovisuales y sonoros en los que la voz se concibe como una materialidad que es plegada, cortada y combinada. La figura que construiremos a continuación partirá de estas particularidades objetivas como premisas a problematizar.

La mención de estos primeros eventos poéticos —en la capital jujeña— no es aleatoria, sino que responde a una emergencia escénica de la voz en la poesía argentina. En ese contexto, las lecturas se desarrollan con asiduidad en galerías de arte, bares, centros culturales y hasta talleres mecánicos, al mismo tiempo que comienzan a formar parte de las políticas culturales del Estado. Esto provocó un cruce de la escena independiente con ámbitos más institucionales, además de préstamos e intercambios entre distintas disciplinas artísticas. Con diferencias sustanciales que desarrollaremos, puede pensarse que estas voces se proyectaron, entre la virtualidad y lo sonoro, hacia lo escénico y la puesta en voz poética; condiciones que de algún modo las orientaron y determinaron. Se trata de escrituras que se forjan en un ámbito artístico interdisciplinar entre Internet, la cultura musical y las artes visuales con las cuales la poesía convivía e interactuaba de manera cotidiana.

Un Dj toca discos durante su *set*, aclara Nicolas Bourriaud en *Radicante*, es decir, productos. Su trabajo es proponer un recorrido personal por el universo musical (su *playlist*) y enlazar dichos elementos en un determinado orden, cuidando sus enlaces al igual que la construcción de un ambiente. Interviene en tiempo real sobre la multitud de bailarines, con capacidad de responder a 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, entre otros. El estilo de un DJ puede percibirse por su capacidad para habitar esta red abierta, ver una historia del sonido (2009^a, p. 43).

Leguizamón, como poeta, acerca y disecciona una experiencia que se vincula a la práctica del DJing y a la cultura dance electrónica. En sus textos, de hecho, aparecen procedimientos como el *loop*, el *sampling* y el *remix*, que luego se amplifican y terminan de tomar sus formas finales en las puestas en voz. Sin embargo, advertimos una notable distancia inicial mediada por el tipo de práctica. Leguizamón no produce música ni se instala en el lugar fronterizo que hibrida sus textos o puestas en voz hacia ese camino. La poesía no pretende convertirse, en un salto estético, en música popular. Tampoco forma parte de sus circuitos, aunque las discotecas y las fiestas aparezcan mencionadas en los poemas como espacios neurálgicos de baile y explosión sensorial.

Los recursos involucrados que utiliza para construir y leer sus textos son los de la poesía, la escritura y la voz, que se encuentra desprovista de los instrumentos tecnológicos que utiliza un DJ o artista que compone y ensambla sonidos mediante máquinas. Sin embargo, es posible pensar que se trata de textos cuya dimensión técnica opera, justamente, bajo este influjo como si diseccionara estos materiales y se apropiara de sus herramientas compositivas. Los poemas de Leguizamón no poseen una bandeja de mezclas, un tornamesa, ni un software; sino que, tanto la escritura como la voz se constituyen como una “[...] tecnología interiorizada” (Ong, 2006, p. 85) que trabaja con esta composición como efecto.

Si con algunos poetas contemporáneos a Leguizamón, como Mariano Blatt (Buenos Aires, 1983), todavía es posible regresar retrospectivamente a los textos publicados para subrayar una serie de procedimientos rítmicos, que luego se amplifican en las puestas en voz, con Leguizamón esta tarea no es de ningún modo ordenada. La particularidad de su caso es que la instancia de lectura en vivo – aunque, como describiremos a continuación, la lectura sea intermitente y se trate, más bien, de otra forma posible de interactuar con el soporte escrito– funciona como un laboratorio de sonido en el que se prueban, corrigen, tachan los textos. Si un laboratorio es un espacio que se encuentra equipado para llevar a cabo investigaciones, experimentos, análisis y pruebas en campos científicos y técnicos, los materiales de los que Leguizamón dispone en un festival o lectura de poesía son su voz, un soporte escrito, el micrófono y la interacción –la escucha– del público.

En estos eventos, su voz atraviesa diferentes conjeturas rítmicas que agregan, moldean la sintaxis y los sentidos de las estructuras de sus poemas. Esta acción, vista desde el punto de vista de

un proceso abierto, le permite obtener datos concretos y efectos escénicos⁵ que vuelca luego sobre esos mismos textos:

Es un momento histórico en el que se hacen reuniones, encuentros, festivales, el fogón, compartir el poema oral. Tengo miles de formas de leer, como monje benedictino, punk, tipo bolero. Conseguí hacer de eso, líneas métricas tan standard que después voy cambiando sobre la marcha. (2020, s/n).

Partiendo de las formulaciones de Peter Szendy sobre la escucha como una práctica, Salomé Voegelin profundiza —en *Ethics of Listening*— en la idea de una ética de la participación en relación con el sonido. Para ella, escuchar éticamente supone asumir la responsabilidad de intervenir en el movimiento mismo de lo escuchado, permitir que su sentido emerja de manera contingente y transmitirlo en la propia voz como un gesto singular:

Ethical listening in that sense describes the responsibility of participating in the motion of the heard: to draw its meaning contingently, and to pass it on in one's own sound as personal speech. It is an ethics of the self, of subjectivity, as much as of the world, of objectivity, as in effect the two become intertwined within its participatory framework, depending on each other for a definition in faint pencil marks

[La escucha ética, en ese sentido, describe la responsabilidad de participar en el movimiento de lo oído: extraer su significado de manera contingente y transmitirlo en el propio sonido como un habla personal. Es una ética del yo, de la subjetividad, tanto como del mundo, de la objetividad, ya que, en efecto, ambas se entrelazan dentro de su marco participativo, dependiendo una de la otra para su definición en tenues trazos de lápiz.] (Voegelin, 2012, párr. X).

Por este motivo, podemos advertir distintas reescrituras a lo largo de sus publicaciones. Un recorrido por estas variaciones se inicia en una plaqueta sin título que reparte en las presentaciones desde su lectura en el Festival Internacional de Poesía de Rosario del año 2010; continúa en la edición de esos mismos textos junto a otros en *The sounds of la galaxia* (2014, Gigante), hasta cierta cristalización de los mismos en *Cantos del desierto y la montaña* (2020, Neutrinos). Aunque, esta “cristalización” no

⁵ Un efecto escénico es la recepción del público —risas, aplausos, gritos, abucheos, silencio, entre otras reacciones— ante determinado verso o ritmo.

sería más que momentánea, dado que, en la escucha de sus puestas en voz posteriores a esta publicación, siguen manifestándose cambios, ingresos, modificaciones. La preponderancia de la puesta en voz en su práctica poética –como instancia de producción– nos hace recorrer un camino diferente: de la plaqueta a la voz y de la voz a dos de sus libros publicados.

En el 2010, Federico Leguizamón fue invitado a la decimoctava edición del Festival Internacional de Poesía de Rosario.⁶ De su paso por el evento, se conservan dos registros sonoros. El primero puede encontrarse en la web *Sonidos de Rosario: registros y documentos sonoros*⁷ porque se trató de una maratón de poesía que se realizó en la explanada del ex centro cultural Bernardino Rivadavia. El segundo registro de la mesa de lectura fue proporcionado por la dirección del Centro Cultural Parque de España y forma parte de la tesis doctoral de la cual se deriva este artículo.⁸

Sobrevienen algunas preguntas previas a la descripción de estos materiales. En principio, un festival de poesía institucional como el de Rosario –con una trayectoria de casi 20 años para ese entonces– funciona como un movimiento en cierta medida consagratorio dentro de un campo, por más pequeño que este sea. En el marco de un lugar de enunciación regulado y formal, suelen aplacarse ciertos tonos, estridencias o variaciones que sí se producirían en una instancia de mayor informalidad: un ciclo de lectura, un festival independiente o un recital de poesía en un bar.

Por otro lado, como dijimos antes, Leguizamón le reparte al público, en esa oportunidad, una plaqueta, que incluye casi todos los poemas que leerá. Se trata de una serie de hojas A4 enganchadas, apenas, con una abrochadora. No tienen título ni informan quién es el autor. Encima de los textos, que se disponen horizontal y verticalmente, hay marcas, restos de renglones, tachaduras, flechas que señalan algunas indicaciones (muchas ininteligibles). Detrás, como contratapa, se despliega un cuadro de doble entrada cuyo título es “LA SUMA DEL BÁRBARO VOL 2!” que incluye los nombres de

⁶ La curaduría estuvo a cargo de Osvaldo Aguirre, Pablo Makovsky y Daniel García Helder. Fue organizado por el Ministerio de Innovación y Cultura de la Provincia de Santa Fe, la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Rosario y el Centro Cultural Parque de España/AECID. Se trató de una edición dedicada a la memoria del poeta santafesino Juan Manuel Inchauspe (1940-1991), cuyas obras se reeditaron en el marco del Festival.

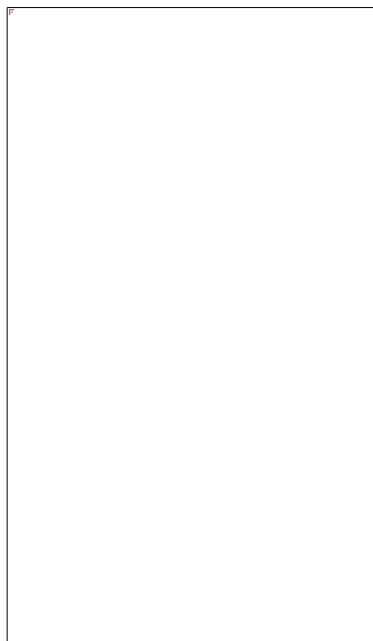
⁷ Registro disponible en <https://www.sonidosderosario.com.ar/audio/xviii-festival-internacional-de-poesia-rosario-2010/>, no incluido en la playlist de YouTube de este artículo debido a incompatibilidad de formatos.

⁸ Este material forma parte del archivo de FIPR sobre el que se encuentra trabajando el Centro Cultural Parque España de Rosario y el Instituto de Estudios Críticos en Humanidades https://www.youtube.com/watch?v=G_Nw6RLiqoU&list=PLv1xapYxgK7p04rAzaeQgEX7-hBy80KMD&index=2&t=2s

los textos escritos, hasta esa fecha, por el autor.⁹ Cuando hablamos de “indicaciones” de lectura, no nos referimos a gestos corporales como en la dramaturgia, sino a marcas que orientan la modulación de la voz; por eso interesa preguntarse cómo un fenómeno estrictamente físico como la reverberación —un eco, una expansión del sonido en el espacio— puede llegar a convertirse en una inscripción o una forma de puntuación que opera en un plano filosófico-conceptual. ¿Cómo es que algo tan material y acústico puede organizar la escucha de un modo similar a un punto, un paréntesis o una nota al pie, y producir pausas, desvíos o énfasis que no están escritos pero que, al modular la voz, inscriben sentido? Ese cruce entre vibración y concepto, entre eco y lectura, abre una pregunta por las condiciones mismas en que el sonido puede volverse pensamiento.

Podría retomarse, a partir de Szendy en *Escucha. Historia de un oído melómano* (2003), la idea de sujeto musical, con la diferencia de que, en la poesía de Leguizamón, es un tipo de sujeto que reescribe *la escucha* de su propia voz. En el sentido de que la plaqueta funciona como texto circunstancial —de algún modo, es un programa o un souvenir de la presentación que él va a realizar— en la cual se inscriben las marcas de un ritmo, una reposición, una fragmentación de sus escuchas. Es decir, siempre hay más de una escucha, más de una ejecución, y más de una interpretación, como señala Szendy: “La partitura no deja de partirse, de dividirse” (p. 14). Por eso, la plaqueta adquiere un carácter complejo que la ubica entre la publicación poética, el programa de un espectáculo y una partitura que posee ciertas indicaciones vocales.

⁹ Una entrada incluye los textos publicados, entre los que se encuentran textos narrativos y teatrales: *La suma del bárbaro* (2000); *Domingos* (2001); *La salamanca* (2003); *Nada, Cuando llegó la brigada amanecía en el bario* (2004); *Del acusico en la línea* (2006); *Show sobre el río* (2010). En el siguiente cuadro se encontraban los no publicados: *13:23PM* (2002); *Narciso and the last fucking poems* (2007); *Sobre el río, The Sound of la galaxia* (2007); *Rene Quispe, de Casabindo* (2008); *Esperando a mi hombre, Y, el Harem* (2009); *El premio* (2010).



La plaqueta-partitura de Leguizamón funciona como una representación escrita de la escucha de sus poemas, porque se advierten símbolos y notaciones que comunican instrucciones para una interpretación vocal. No se trata de instrucciones musicales en un sentido académico —no es bajo ningún punto de vista un pentagrama—, ya que, estrictamente, una partitura vocal comunica variables que guían la interpretación musical de la voz. Sus características intrínsecas son la duración de una nota, el tempo —"crescendo" o "decrecendo"—, el volumen tonal, las pausas, pronunciaciones, respiraciones, tipos de ritmos.

Tampoco la plaqueta que Leguizamón reparte transmite esa información musical precisa, tal como lo haría una partitura para la voz. Es claro que los poemas contienen información musical de esas características (ya que, como lo explicaremos más adelante, lo advertimos inmediatamente al escucharlo). Sin embargo, esta información está implícita o encriptada como parte de los mismos textos. En *"Yo no sé donde fui más feliz en todos días"*, podemos, por ejemplo, advertir varios versos que están tachados (esto propicia que se omitan al momento de leerse en vivo): "dos vidas son respiraciones que se van/ van se van/ de nuevo hacia abajo/ mi baile, todos lo saben/ hay días que están/ surfados de la belleza" (2010, s/n). Lo paradójico es que en el registro de la lectura del Festival Internacional de Poesía de Rosario sí son pronunciados. Más adelante, en *"ey corazón"*, que se encuentra publicado en sus dos libros posteriores con varias modificaciones, cambia la aparición del

“ay” por “ey”. Al mismo tiempo que coloca entre corchetes un fragmento que representa un grito vocal: “oe oe/ oh oh oh/ oh oh oh/ oe oe/ oh oh oh/ oh oh oh”. Si bien se trataría de una forma de expresión cuya función es producir intensidad emocional en una canción, Leguizamón la pronuncia sin entonaciones melódicas, de manera rígida.

Las inscripciones en las páginas con letra manuscrita configuran, por otro lado, un sistema de notación paralelo a los poemas que interactúa con ellos, los interroga o comenta. Algunas parecen ser una continuación o sugerencia de incorporación de versos nuevos. Otras, en cambio, borradores de poemas junto con otras sugerencias en forma de opiniones sobre esos mismos textos. Al lado del manuscrito de uno aclara: “Perder la identidad, la palabra/ los amigos de la party, hermanos” (2010, s/n). En una página que solo contiene el dibujo de palitos –similar a un pentagrama musical, pero de manera vertical– se encuentran escritas algunas palabras sueltas tales como “blanco” “decide” “decir” y del otro lado de la página en letra manuscrita: “del sonido”.

En el poema breve “*algunos autotorturándose*”: “algunos autotorturándose/ heridos por la libertad que no existe que no hay/ revolcándose en las gilletes/ los escritores enfermos de pueblo/ que alcanzan la soberanía/ y sobrevuelan el tiempo” (2010, s/n) puede leerse horizontalmente en letra cursiva: “si vienen x mí/ quisiera verlos venir de frente”. Pero ¿quiénes deberían venir de frente? ¿Los escritores enfermos de pueblo? ¿Los de la ciudad? Se trata de interpelaciones, lecturas, inscripciones de sucesivas escuchas, que esos poemas suscitan, como si el recorrido mutante por las reescrituras y las puestas en voz habilitara un sistema de comentarios abierto (ya que el público tiene acceso a ellos a partir de tener consigo, durante el show, la plaqueta-partitura).

El último poema de la plaqueta, cuya imagen acabamos de incluir en este artículo, propone la búsqueda de un lugar idealizado donde la voz se transforma en un río grande: “que fluye/ abismal”. Es un escenario en el que no habrá “entusiasmo” por leer, pero sí por escuchar: “cuál es la ciudad que ahora va a sonar” (2010, s/n). Como si las “paredes del futuro” prescindieran de la idea de lectura y la literatura se constituyera solamente a partir de lo sonoro: elementos de la naturaleza en su convivencia con lo urbano. Sin embargo, no se trata del fin de la poesía: “volveré a fumar con mis amigos/ escribo poesía/ no tengo plata/ soy joven y lindo/ y la ciudad sigue su rumbo/ y la naturaleza también” (2010, s/n). Esta continuidad fuera de la textualidad es la que cierra, justamente, su puesta en voz en el festival, y coincide con el último verso que indica que se trata del “FIN DE SHOW”. Pero

la idea de "show", un término que en inglés refiere a una exhibición cuya función es, estrictamente, entretener al público.

Espectáculo y show son palabras cuyos sentidos, muchas veces, se confunden o se muestran equivalentes, aunque podríamos establecer una serie de diferencias entre el uso que, efectivamente, le otorga Leguizamón. La palabra espectáculo procede del vocablo latino *spectacŭlum*, que se encuentra asociado a la idea de *spectāre*, es decir, contemplar; mientras que la palabra "show" proviene del inglés antiguo *sceawian*, que significa mirar, ver, contemplar, observar, inspeccionar, examinar, buscar, elegir. En principio, el show resalta cierta participación activa de quienes van al evento, ya que no solo "contemplan" sino que también buscan y eligen.

En este sentido, los diccionarios etimológicos¹⁰ coinciden en que el significado de show, al mismo tiempo, también trae aparejado, desde el siglo XVI, la intención de engaño o simulación a partir de la realización de una exhibición ostentosa. Un show parece tener, a diferencia del espectáculo, cierta grandeza o lucimiento particular. En relación a las puestas en voz de Leguizamón, estos márgenes de significación intervienen desde varios puntos de vista. Leguizamón monta un acto de manera solitaria; es decir, se vale de sí mismo, del escenario y del público, pero no depende de otras personas o prácticas artísticas. Esto revela la aparición de un tipo de show unipersonal se compone de poemas que configuran una pieza sonoro-poética porque se encuentra tramada a partir de una composición que involucra a la poesía, pero también a la experimentación musical mediante la voz. En este sentido, se trata de una práctica experimental porque se llevan a cabo investigaciones sonoras que tienen el propósito de descubrir distintas modulaciones musicales populares de la palabra poética. Involucra la prueba, el error y cierto margen para lo inesperado, como, por ejemplo, una cadencia nueva, un viraje entre una proposición que depende de un ritmo, pero se le termina aplicando otro (como leer un bolero al ritmo de un reggaetón). Esto es así en tanto la experimentación implica manipular variables, analizar y observar cómo cambian a lo largo del tiempo. Si bien los materiales –soporte escrito, voz, micrófono, público– parecieran ser los mismos, la conjunción de estos ritmos nuevos actúa como un momento de detección de novedad.

¹⁰ En este artículo, consultamos, principalmente *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* (1987) de Joan Corominas y DECEL. *Diccionario etimológico Castellano En Línea* (Disponible en <https://etimologias.dechile.net/>).

En el apartado “Escuchar (escuchar) la factura del oído moderno”, Szendy parte de la fonografía digital y del *sample* y se pregunta en qué sentido podríamos decir, teniendo en cuenta efectivamente una *instrumentación* creciente de la escucha por la radio, la cinta magnetofónica y el disco compacto, si son los oyentes los que *hacen la música* (del mismo modo que Marcel Duchamp decía “son los espectadores los que hacían los cuadros”) (2003, p. 125). La modernidad musical configuraría dos hilos conductores que traman en primera instancia esta historia: la del arreglo, ya familiar, el de los arreglistas que firman sus escuchas, y otro más extraño, el de un teatro o escenario en que nos cruzamos con *personajes a la escucha*, donde nosotros, oyentes y espectadores, los vamos a *ver y oír escuchar* (125-126).

Allí repasa los tipos de escucha propuestos por Adorno en la *Introducción a la sociología de la música*. Habría, principalmente, dos *actitudes de escucha* de acuerdo a la constitución de los derechos de autor y la consolidación de las prácticas de ejecución: la del “experto” o “la escucha estructural” que designa una forma de plenitud que no admite ninguna distracción o *fluctuación* y es funcional a la obra. Y, por otro lado, una segunda escucha asociada al entretenimiento que podríamos asociar al show. La experiencia estética que plantea Leguizamón en estas presentaciones se distancia de ciertas definiciones o interpretaciones del espectáculo que priorizan el entretenimiento como su eje central. Esto se debe a que el énfasis se encuentra en generar una escucha activa que pueda decodificar el ensamble de ritmos, referencias culturales, musicales y poéticas.

Remix musical: show de la voz en Festivales de Poesía

Como anticipábamos unas líneas atrás, el 22 de septiembre del año 2010, en el marco de la decimoctava edición del Festival Internacional de Poesía de Rosario,¹¹ se realizó una maratón de

¹¹ El festival comenzó el 21 y finalizó el 26 de septiembre del año 2010. Algunas de sus sedes fueron el Centro Cultural Parque de España –cuyo director, en ese momento, era el poeta Martín Prieto–, el cine El Cairo, la Unidad de detención N° III y escuelas públicas de la ciudad. El evento contó con muestras, recitales de Paco Ibáñez, Fernando Cabrera, Adrián Abonizio y Ana Prada, obras de teatro, maratón de poesía, charlas en la Biblioteca pública municipal José Manuel Estrada, clínicas de poesía a cargo de Irene Gruss, lecturas nocturnas en el bar Tercer mundo. Algunos de sus invitados fueron Julián Bejarano (Paraná), Arturo Carrera (Buenos Aires), Tomás Boasso (Rosario), Luciana Caamaño (Mar del Plata), Paula Aramburu (Rosario), Douglas Diegues

poesía en la explanada del ex centro cultural Bernardino Rivadavia. Allí participaron todos los poetas extranjeros, nacionales y locales invitados al evento. Al tratarse de un registro sonoro de la actividad sólo tenemos acceso a las voces; pero no a la gestualidad del momento de la lectura, ni a ciertas interacciones que se dieron con el público. Cada uno de los invitados debía elegir un poema para ser leído al aire libre. Si bien la idea de maratón está asociada a un acontecimiento deportivo, en este contexto parece tener como propósito la presentación rápida, escueta, de todos los poetas de la edición a través de un poema breve.

Las lecturas se ubican unas detrás de otras casi sin pausa, tras una breve presentación del locutor. Escuchar este archivo posibilita advertir dos puntos importantes en relación a los tipos de escucha que suscita un festival de poesía de estas características. En principio, advertimos un panorama más general de esa curaduría, ya que se obtiene una muestra individual de cada voz y su inclusión en el conjunto. En ese corte, pueden pensarse una serie de criterios críticos basados en el rango etario, la geografía, los estilos, estéticas predominantes, tradiciones poéticas, entre otras cuestiones. Por otro lado, nuestro objeto de estudio —concretamente, la puesta en voz de Federico Leguizamón— se halla atravesado por las lecturas de los otros poetas, lo que permite pensar una serie de contrastes entre esos textos, su propia voz y las demás. Pero, incluso, podemos recomponer que en un mismo evento se proponen distintas modalidades de escucha. En este caso, se trata de una intervención en la vía pública que apuntaría, no sólo al público que eventualmente asiste a todas las actividades programadas por el festival, sino también a las personas que circulan por ese espacio y que circunstancialmente pueden encontrarse con una serie de sonidos imprevistos en el contexto urbano.

En la maratón, Leguizamón elige leer *“Siento los sonidos llegando”*, uno de los poemas que se encuentra en la plaqueta que previamente repartió. El texto comienza con una escena festiva de la zona del altiplano llamada “la arrastradita”. Como él mismo relata en una comunicación personal, eran bailes que se realizaban en medio de la Puna, en la provincia de Jujuy.¹² Durante el siglo XX,

(Brasil/Paraguay), Thomas Boberg (Dinamarca), Igor Barreto (Venezuela), Nadia Prado Campos (Chile), Enzia Verduchi (México), Virna Teixeira (Brasil). Martín Rodríguez (Buenos Aires) y Wingston González (Guatemala), Cristian Molina (Rosario), Francisco Marzióni (Rafaela), Gabriela Bejerman (Buenos Aires), Sergio Bizzio (Buenos Aires), Virna Teixeira (Brasil) Washington Cucurto (Buenos Aires), entre otros.

¹² En una comunicación personal realizada el 7 de junio del año 2021 que se encuentra en el apéndice de la tesis doctoral que da origen a este artículo, Leguizamón comenta que, si bien él nunca asistió a estas fiestas, escuchó sobre ellas. Entiende que forman parte de cierta “memoria cultural” de su lugar de origen.

cumplían la función social de ser espacios de cortejo para los jóvenes. Su particularidad es que el nombre “arrastradita” remite a que, en ocasiones, estas fiestas culminaban con episodios de violencia machista ritualizada: violaciones o forzamiento sexual a mujeres que asistían. Se trata de una referencia cultural con la que Leguizamón entra en contacto a través de la historia oral familiar y social de su lugar de origen. Sin embargo, puede pensarse que, en una fiesta popular de estas características en donde el baile es protagonista, pueden advertirse, al mismo tiempo, una mezcla genérica en cuanto a lo musical que puede ir desde el carnavalito, la zamba, el huayno, la chacarera hasta la cumbia colombiana y sus transformaciones más contemporáneas: “siento los sonidos llegando/ esta noche voy a fumanchar/ me recato voy con richar/ esta noche la arrastradita”.

Sin hacer traslaciones directas entre “la arrastradita” y los procedimientos del poema, sí puede pensarse que las fiestas de estas características portan en sí mismas una idea de mixtura de materiales musicales que se emparentan con las herramientas digitales de edición de sonido contemporáneas como el *remix* o remezcla.¹³ Pero ¿cómo se relacionan estos procedimientos con la poesía? Si el *remix* implica tomar una canción original para cambiar elementos de su ritmo y estructura, la puesta en voz de Leguizamón operará en dos niveles que se interrelacionan entre sí: semántico y rítmico. Por un lado, extrae partículas que forman parte de la configuración poética de ciertos géneros musicales populares. Se trata de palabras, expresiones y entonaciones que entablan con esos géneros vínculos identificatorios concretos que reaparecen en determinadas canciones. En rigor, los “sonidos que van llegando” señalan que: “esta noche voy a fumanchar” y “los fumancheros se preparan van a fumanchar/ van a fumanchar”.¹⁴ Sin embargo, en esta operación de extracción, la

¹³ En un trabajo reciente denominado “Festival de Poesía y Música PM: New Ways of Making Silence” (2019), identifica posibles vínculos entre texto y sonido. Allí plantea que existirían dos áreas principales. Una primera en la que se encuentran las relaciones entre poesía y música, y lo que comúnmente se conoce como poesía sonora. Es decir, un tipo de poesía que ha enfatizado su materialidad como sonido, especialmente en la vanguardia. Y, una segunda, en la que podrían ubicarse otras formas como la poesía fonética —aquella cuyo fundamento es un texto escrito (a veces en lenguas inventadas o glosolalia) que tiende a usar sólo una o más voces—. Este tipo de intervenciones se lleva a cabo a través de diversos medios de grabación (analógicos o digitales) que pueden incorporar efectos en tiempo real. En este ensayo, Cussen señala que estos cruces no sólo suceden a nivel referencial y estructural sino también fuera de las tecnologías.

¹⁴ La expresión “fumanchar” aparece con reiteración en la cumbia villera argentina. Por ejemplo, en una canción de la banda Damas gratis llamada “El fumanchero” se dice: “Bailen cumbia cumbiamberos que llego el fumanchero/ Fumanchando de la cabeza empinando una cerveza/ Nos pinta el indio fumanchero estamos hechos unos pistoleros/ El fumanchero canta una cumbia soy fumanchero y canto mi cumbia/ Yo tomo vino y tu cerveza ah ah quiero bajar/ De esta locura de mi cabeza ah, ah” (2001).

letra que podría cantarse al ritmo de una cumbia villera,¹⁵ es leída con cierto aplacamiento, incluso velozmente, lo que produce una desrealización de la cumbia como género y del poema como potencial canción; pero también del poema como texto escrito que es, sencillamente, leído. Más allá de las palabras, la voz extrae la musicalidad porque entona con otros ritmos que no coinciden con el tipo de letra.

Esta divergencia de identificación que se instala como procedimiento en varios poemas de Leguizamón, que se encuentran en la plaqueta-partitura, convive con el cambio repentino de registro musical. Si el poema proponía “fumanchar” a partir de la cumbia, inmediatamente varía hacia la emoción romántica, la letra de un bolero¹⁶ con una entonación *in crescendo* en las últimas vocales de las palabras finales: “estoy pensando en ti / estoy pensando en ti / estoy pensando en ti / la tarde de los cantos / estoy pensando en ti”. Esto, a su vez, guarda claras similitudes con un bolero clásico titulado de la misma manera: “Estoy pensando en ti” (1970), del compositor y cantor ecuatoriano Julio Jaramillo (1935-1978). La letra de esta canción dice: “Estoy pensando en ti / llorando / en un lamento / bajo del viento / llora conmigo”.¹⁷

Sin embargo, hacia el final de la lectura de ese mismo poema, lo festivo –caracterizado por la percepción alterada y el baile colectivo– regresa a un primer plano proponiendo un tipo de coreografía que podría identificarse con un potencial reggaetón: “un perro perdiendo el olfato/ beso mano boca/ beso mano boca/ lo que está sonando es el baile del beso mano boca/ arandela recostada ahora se toma un vino/ y esta noche quiero basilar [...] / con petrarca van a quebrantar”.¹⁸ No podríamos distinguir, en este caso, una canción precisa; aunque se trata de un tipo de letra que imparte instrucciones corporales para la realización de un baile. Este es el caso del americanismo

¹⁵ El canto de una cumbia tiene determinado ritmo y tiempo que se caracterizan por el clásico cuatro por cuatro; es decir, cuatro pulsos por cada compás musical. Las frases suelen ser simples, cortas y repetitivas.

¹⁶ Con variaciones, los temas en los boleros de origen afro-cubano suelen ser el amor, el desamor, el arrepentimiento y la nostalgia. Habitualmente tienen una introducción instrumental, un compás cuaternario de cuatro por cuatro (similar a la cumbia, pero más lentificado) pero los pulsos acentuados crean, a diferencia de ésta, un ritmo sensual como de balanceo. La percusión suele ser a través de maracas, con tempos moderados al igual que la cumbia.

¹⁷ Canción disponible en https://www.youtube.com/watch?v=8RA15RrJKho&ab_channel=MexTunes

¹⁸ Si bien se relaciona con géneros latinos como el bolero y la cumbia, el reggaetón suele tener un tempo muy rápido, sintetizadores y efectos electrónicos más marcados. Aunque el ritmo es una combinación de patrones de ritmo inspirados en el dancehall jamaicano. Uno de los elementos clave del ritmo del reggaetón es el “Dem Bow”. Se trata de un patrón rítmico particular en la batería que consta de golpes de tambor sincopados y repetitivos. El nombre proviene de la canción “Dem Bow” de Shabba Ranks, que influyó en muchos ritmos de reggaetón. Del mismo modo el bajo sintetizado es otra de las partes fundamentales de esta base rítmica.

“bacilar”, que en su corrección ortográfica se escribe “vacilar” y se suele utilizar en la región de Centroamérica, tanto en las letras de canciones como de manera coloquial, para referir la idea de un movimiento que sigue un ritmo y también para aludir a una mirada lasciva en medio de un baile.¹⁹

Sin embargo, el único ritmo que Leguizamón efectivamente mantiene, en casi toda la puesta en voz, es el que le otorga el corte de verso de su propia composición. En la rapidez de su lectura, el *remix* de los elementos musicales que acabamos de describir, configura como efecto, no solo una desrealización de esos géneros populares en sí mismos, sino una impresión de escucha desconcertante que se instala entre la canción y la poesía –con referencias poéticas mayormente eruditas, “con petrarca²⁰ van a quebrantar”, que contrastan o dialogan con el carácter “popular”–. Del mismo modo, la lectura que realiza, de este poema en concreto, aplaca la noción de canto que exigen esos mismos ritmos que evoca a partir de las letras. Como señala Paul Miller en *La ciencia del ritmo* (2020), el *mix* crea interpolaciones fluidas entre los objetos de reflexión con el fin de fabricar una zona de representación en la que el juego entre lo uno y lo mucho, el original y su doble, es interrogado (52). Pero ¿qué sucede cuando estos procedimientos se despliegan en puestas en voz de mayor extensión, es decir, en los shows?

Nos interesa cotejar, en este sentido, dos puestas en voz de Leguizamón que se encuentran separadas por una distancia de once años. La primera, como ya mencionamos, es un registro sonoro de una mesa del Festival Internacional de Poesía de Rosario, realizada en el año 2010; una actividad que tuvo lugar pocos días después de la maratón, el domingo 26 de septiembre. La lectura –de la que también participaron los poetas Luciano Lamberti (Córdoba) y Sylvia Bach (Tucumán)– se realizó en el Centro Cultural Parque de España. Leguizamón lee, estrictamente, los poemas que se encuentran en la plaqueta, pero en otro orden al estipulado. Ningún texto posee un título así que los nombraremos a partir del primer verso: “*hombre que te vas*”, “*estos changos están deshidratados*”, “*sábado sábado*”, “*yo no sé donde fui más feliz estos días*”, “*raja amarilla se quiebra y se cae*”, “*todos tenemos diferentes experiencias*”, “*siento los sonidos llegando*”, “*ey corazón*”, “*algunos*

¹⁹ El *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* indica que la palabra “vacilar” proviene de la: “[...] 2da mitad del siglo XV. Del latín vacillare que significa menearse de un lado a otro, bambolearse, oscilar” (1987: 595).

²⁰ Petrarca (1304-1374), poeta precursor del renacimiento italiano, escribió una serie de sonetos y canciones líricas bajo el nombre de “Canzoniere” (Cancionero de corte amoroso). Leguizamón retoma esta referencia, justamente, en estos textos que se configuran y trabajan con la canción.

autotorturándose”, “*cuando encuentre lugar*”.²¹ Podríamos definir a este conjunto de poemas como un material crudo que, a partir de ese momento, el poeta recombinará de distintas maneras.

Los poemas funcionan, en la puesta en voz, como proto-canciones que traman entre sí una red a partir de partículas de sentido que enhebran vínculos con la música, en este caso, la colombiana. La lectura comienza con “*hombre que te vas*”: “hombre que no vuelves / a entonar las claves/ de nuestra canción/ cuánto tiempo más/ cuánto tiempo ausente/ la grafomanía es una pasión”. Inmediatamente después: “por las calles va, la gente se da cuenta/ por todas las ciudades va/ ha cruzado la loma, ya llegó a Bogotá [...] / alumbran las luces en medio del show”. Lo que surge en ese “show” es, justamente, un esqueleto de versos cortos, canciones desarmadas, titubeantes, que interpelan a un sujeto amoroso:

las noches sin vos
 son las horas y los días repitiendo lo mismo de siempre
 los pies, corazón
 son los días en las rutas nuevas
 los viernes, decís
 me la paso en vueltas calmando el placer
 mis pies, bebé
 me pierdo por el filtro y me dejo de estar
 corazón latino despechado
 adónde está mi corazón latino
 en la *afasia* de la canción (s/n, el subrayado es mío).

Si una canción es, en su sentido más tradicional, una composición musical que incluye letra, melodía, ritmo y armonía, Leguizamón trabajará con esos materiales agrupando, sustituyendo y seleccionando elementos concretos, como *samples*²² que luego reconfigura y mezcla a partir del

²¹ En esta oportunidad también lee algunos textos que no se encuentran en la plaqueta pero tampoco en los libros publicados, tales como “soy el hombre rata”.

²² Los primeros samplers estaban hechos con cintas magnéticas y comenzaron a construirse en la década del '50 con el advenimiento de la música concreta (origen de la música electrónica) descubierta y divulgada por el compositor francés Pierre Shaeffer. A partir de ese momento, el sampler ha ido evolucionando hasta llegar a su versión contemporánea que trabaja, no ya con la grabación de sonidos analógicos, sino, con sonidos digitalizados. Para Simon Reynolds (2015), a partir de ese momento crucial, comenzamos a vivir en una “sampladelia” que atravesó y creó un abanico de géneros musicales: techno, hip hop, house, electrónica, post-rock, entre otros. La “sampladelia” desorienta y altera la percepción, expande drásticamente los métodos

remix, en un dispositivo de reproducción que es su propia voz. Un *sample*, en el lenguaje de la edición sonora, es un fragmento de sonido grabado que se utiliza para producir música. Puede ser cualquier sonido, como un violín, una voz, un efecto concreto de una canción antigua. Estos archivos se trabajan a través del sampler, que es un instrumento electrónico que secuencia y reproduce estas grabaciones de sonido. Leguizamón utiliza *samples* de un espectro genérico amplio entre lo americano, lo regional, lo folclórico andino “Ay viditay, me voy cantando” (s/n) y la latinidad como fuentes de indagación. Este trabajo con el sampleo interviene las ideas tradicionales de musicalidad porque quiebran ese espacio-tiempo de la ejecución interactiva en tiempo real –el festival de poesía– y del espacio acústico tradicional –el entorno tecnológico que requiere un Dj que compone música a partir de estos procedimientos–.

El tipo de sampleo que lleva a cabo Leguizamón, podría pensarse a través de la idea de “afasia de la canción”,²³ que él mismo propone en el poema que acabamos de citar. Se trata de un procedimiento que se afina en un lenguaje poético que se inscribe en el musical y viceversa. La canción funciona como un dispositivo constituido por sucesivas escuchas y materiales, un entramado sonoro que no se limita a la reproducción lineal de una melodía o un texto, sino que es constantemente sometido a contigüidades, alineaciones, articulaciones significantes y subordinaciones. Estos desplazamientos no son meramente formales: producen efectos de sentido en el oyente, activando memorias, afectos y referencias que exceden el campo de lo estrictamente musical. En este proceso de significación, la canción se revela como una estructura inestable, donde las operaciones de repetición y variación, de fragmentación y recomposición, tienen un rol central.

Al mismo tiempo, como señala Lacan, esta dinámica da cuenta de una ausencia o de “una deficiencia de la función de equivalencia significativa mediante la similitud” (1984, p. 315), es decir, de una imposibilidad de fijar sentido por la mera semejanza entre los elementos sonoros o lingüísticos. En lugar de garantizar la identidad de los significantes a través de la repetición, la canción pone en evidencia su carácter desplazado, diferido, incompleto. Este hiato en la cadena signifi-

desarrollados por la psicodelia de fines de los sesenta. Las fuentes sonoras son extraídas de su origen (que a veces se pierde completamente), se encuentran recortadas, estiradas, trabajadas, loopeadas y recombinadas.

²³ En el *Seminario 3* (1955) dedicado a la psicosis, Jacques Lacan retoma “Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de afasia” de Roman Jakobson (1941) para pensar, justamente, cómo en este trastorno del lenguaje el sujeto muestra un dominio completo para estructurar una frase en la que, sin embargo, la encarnación verbal de aquello hacia lo que la frase apunta se manifiesta al margen.

permite que emerjan sentidos inesperados, incluso contradictorios. De este modo, la canción se presenta no solo como un objeto estético sino también como un espacio de producción, donde el poeta como oyente participa activamente en la construcción de sentido, guiado tanto por las marcas sonoras del texto como por sus propias asociaciones auditivas.

Si trasladamos momentáneamente esta lógica de desarticulación a la lectura en vivo, podemos advertir la presencia de las canciones –algunas reconocibles y otras imposibles de identificar–. Parecen transliteradas, pero dentro del mismo sistema de escritura del español. Leguizamón traduce ciertas letras o formas poéticas en caracteres equivalentes para constituir un poema nuevo, manteniendo algunas pronunciaciones y la estructura fonética de los géneros, como, por ejemplo, la rima consonante de las coplas populares.²⁴

En “*sábado sábado*” las voces confusas traen un “canto que se pierde, cables al cielo/ altares de fuego en la celebración/ la copla de los vecinos improvisan las fuerzas”.²⁵ Sin embargo, la copla, como estructura poética, se pospone a lo largo del texto. Hacia el final se retoma, aunque como “canto de desterrados”: “a los que yo saludo/ con mucha devoción/ virgencita sagrada/ camino de killcana/ virgencita sabrosa/ no digas que fui yo/ show en croacia/ show en rumaní/ uoioioio/ ie/ ie” (2010, p. 2).²⁶ La palabra “killcana”, que refiere en quechua la acción de escribir, es identificada con una virgen a la que se le reza y se le pide. Al mismo tiempo que se menciona que “el show”, en realidad, se está realizando en “Croacia” y en lengua “rumaní”. Esto distorsiona la idea original de copla religiosa del altiplano porque Leguizamón introduce una referencia a otra lengua y mezcla lugares geográficos. Por otro lado, “Yo” y “show” encuentran en la lectura fluida cierta similitud fónica en su pronunciación, lo que produce una confusión en la escucha ¿Show del yo? ¿Yo del show?

Esta misma idea que aparece en varios poemas que lee en esa oportunidad “show Leguizamón show”, junto con la del baile, el autofuego y la fiesta, articulan la puesta en voz transformando los poemas individuales en un show de poesía que puede escucharse bajo la idea conceptual de una pieza que limita con todas esas fronteras. En otro poema, “*Estos changos están*

²⁴ Las coplas populares son formas poéticas que suelen tener estrofas de cuatro versos octosílabos y rimas consonantes, aunque estas estructuras pueden variar de acuerdo a la geografía. Un caso de esto son *Las coplas americanas* (1960) del poeta afro-cubano Nicolás Guillén que Leguizamón menciona explícitamente en otras puestas en voz.

²⁵ Este poema es leído de modos completamente diferentes en cada puesta en voz que realiza.

²⁶ Estamos citando los textos del fanzine sin título, hecho con hojas A4 abrochadas, que repartió en ese festival y siguió repartiendo en otros eventos a través de los años

deshidratados”, se dice: “óigame mijito, escríbase una guayabera/ aparte de ti tu boca/ aparte de ti provoca”. A veces la referencia musical es clara (Rubén Rada²⁷ en este caso) pero se combina, alinea, en esa afasia de la canción, con otra algo más difusa. Por ejemplo, el término 'guayabera',²⁸ que no solo hace referencia a una vestimenta cubana, sino también a un tipo de ritmo del son montuno, el cual se toca con la conga, el bongó y la tumbadora. Aunque, al mismo tiempo, resuena de canciones populares como “Quiero un sombrero” de Los Wawancó, grupo de música tropical formado en la Argentina en la década del '70: “Quiero un sombrero de guarda/ Una bandera quiero una guayabera/ Y un son para bailar”.²⁹ Si bien, se articulan géneros distintos como la salsa y una cumbia, esta variación provoca el efecto, en la lectura, de una radio cuyo dial cambia, permitiendo la escucha de fragmentos de canciones, a veces identificables y otras que resuenan familiares en el oído, porque nos recuerdan a alguna en particular o las vinculamos directamente con la fiesta popular.

En el año 2021, once años después del Festival Internacional de Poesía de la ciudad de Rosario, asiste al Festival de Poesía, de Acá nro. 14 en la ciudad de Mar del Plata.³⁰ En este caso, se trata de un registro audiovisual de la puesta en voz, que se realizó en el Club del teatro dentro del Centro Cultural Bronzini. El público sentado en las gradas y el ambiente teatral oscuro, que se encuentra iluminado por reflectores, transmiten la idea de que acontecerá un show. En esta oportunidad, vuelve a repartir la misma plaqueta del año 2010 e introduce un elemento nuevo al espectáculo: la pandereta con la que acompañará la recitación. La puesta en voz³¹ comienza con el poema que analizamos al comienzo de este apartado “*Siento los sonidos llegando*” pero al ritmo de golpes de pandereta que marcan los cortes de verso. El tono, en esta ocasión, es intempestivo con una fuerte entonación de las vocales finales, al mismo tiempo que se acerca y aleja del micrófono provocando un vaivén con la voz: “esta noche la arrastradita”.

²⁷ Canción disponible en https://www.youtube.com/watch?v=jjHnUpSufMo&ab_channel=Tom. La particularidad de la música de Rubén Rada, músico uruguayo nacido en 1943, es que combina candombe, salsa y bossa nova. La canción a la que se refiere Leguizamón se llama “Cha-cha, muchacha” (2000).

²⁸ *El diccionario de la música cubana biográfico y técnico* de Helio Orovio ubica la guayabera y también rastrea el término. Lo vincula directamente con el árbol de guayabo, que era utilizado para elaborar tambores, agongos, percutientes y macetas (1981, p. 2015).

²⁹ Canción disponible en https://www.youtube.com/watch?v=yap7p1FbUQY&ab_channel=CMTV.com.ar

³⁰ El Festival de Poesía, de Acá es un evento literario que se realiza desde el 2007 de manera independiente en la ciudad de Mar del Plata. El evento anual reúne las voces contemporáneas de la poesía argentina nacional. En el transcurso de dos días, los y las poetas participan y asisten a mesas de lecturas, presentaciones de libros, ferias editoriales y distintos tipos de intercambios con el público como charlas y debates.

³¹ Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=jjHnUpSufMo&ab_channel=Tomsta

Inmediatamente, al llegar al séptimo verso, el poema se corta y se enlaza con un fragmento de “*Estos changos están deshidratados*”: “Yo no quiero saber nada de nadie/ ni con los cantos ni los días ni las formas de estar/ no quiero cruzarme con nadie, ni con los ladys” (s/n). El collage sonoro que construye a partir de estos dos poemas, en el comienzo de esta presentación, sólo es perceptible para el oído si se lo ha escuchado o leído con anterioridad; porque opera bajo un efecto de condensación. Así como describíamos los procedimientos de remix de Leguizamón en relación a la música popular, podrían pensarse estas operaciones de extracción sobre los propios poemas.

Si bien repartió previamente los textos que iba a leer, la puesta en voz comienza a incluir otros que han sido publicados en sus libros: *The sound of la galaxia* (2014) y en *Cantos del desierto y la montaña* (2017). Sin embargo, no lee en ningún momento, sino que utiliza el micrófono como si estuviera realizando un *freestyle*³² de poesía, pero sin el patrón rítmico y el tono del *rap*, la improvisación que implicaría: “Blanco río corre por las paredes y los techos/ ¿Qué son, ángeles?”. En este caso, el libro se encuentra en la escena, pero su aparición no es operativa sino meramente escenográfica. Por momentos, el poeta toma con sus manos el soporte, incluso lo abre, pero no procede a leer nada de él, las páginas parecen estar en blanco y la única materialidad posible que se considera es la voz.

En cada pausa, el público arenga y aplaude y exige más poesía. Leguizamón continúa, y de modo circular, vuelve a uno de los poemas del comienzo como si fuera un *sample* que se repite cada cierta cantidad de tiempo en *loop*, aunque esta vez lo recita por completo: “*Siento los sonidos llegando*” y: “*Estos changos están deshidratados/ les falta líquido, no albahaca/ les sobra tiempo y mis ganas/ yo no quiero estar con nadie/ ni con los cantos ni los días ni las formas de estar/ no quiero cruzarme con nadie, ni con los ladys*” (s/n). La idea de los “sonidos llegando” se presenta como enigmática ¿de dónde provendrían? Inmediatamente advierte a través del micrófono que recitará una canción “del lugar del que vengo”: “quebradeño humauaqueñito/ cholita, ay”. En ese punto, en el que ha mixturado sus propios poemas con canciones populares de distintos géneros, pueden comprenderse algunos aspectos de esta operación. El *remix* en vivo logra homologar la música y la cultura de los pueblos aymaras y quechuas que habitan la región andina —eclipsada históricamente

³² Dentro de la cultura hip-hop, el freestyle es una expresión artística espontánea que consiste en crear letras, rimas de modo improvisado. Se trata de prácticas que se ponen a prueba en eventos llamados batallas en las que los raperos se enfrentan y ponen a prueba su ingenio verbal.

por la cultura blanca de Buenos Aires— con materiales musicales contemporáneos, como un acto de justicia, pero también una reactualización de la pregunta sobre la identidad de esas culturas en la actualidad.

En este sentido, la puesta en voz en la ciudad de Mar del Plata combina fragmentos de poemas preexistentes para crear una pieza poético-musical nueva a partir del concepto de show, cuya espectacularidad gira en torno a un *loop* poético que se repite, con variaciones, a través del tiempo. No es casual que elija sus poemas más leídos tras una década de reescrituras sucesivas, publicaciones y borradores. De este modo, esos textos son sometidos a permanentes reactualizaciones a partir del contexto concreto en el que son enunciados, puestos a funcionar nuevamente. Para Reynolds (2015), un *loop* realizado con un tema “genérico” resulta funcional, porque tiene los elementos adecuados para que el DJ lo pueda mezclar con otros temas parecidos, y así crear un flujo musical que nunca es el mismo. Lo que inicialmente parece homogéneo revela, en su recurrencia alterada, inflexiones sutiles y cambios, a medida que el oyente se sumerge con atención en el ambiente (189). En el caso concreto de su presentación del 2021, Leguizamón procede a mezclar de un modo similar a éste los textos que, en el pasado, ha leído en repetidas ocasiones,³³ lo que lleva a considerar que este collage sonoro expresa variaciones que el tiempo impuso tanto en su propia voz como la inscripción de ésta en la misma escritura.

El sonido en los libros: escritura, canto y lectura musical

En el año 2014 se publica *The sounds of la galaxia* en editorial Gigante y en el 2017 *Cantos del desierto y la montaña* por editorial Neutrinos. En principio es oportuno pensar que, en el caso de Leguizamón, los libros de poesía no anteceden a las puestas en voz, sino que vienen a precisar un espacio-tiempo de las mismas, un momento determinado. Esto es así en tanto, como describimos antes, permanentemente se encuentra reelaborando, recombina y cambiando los textos a partir del contacto de la voz con lo escénico, el show. En rigor, los libros contienen esa misma pieza —en el primero, bajo el nombre “The sound and de show, algunos poemas de show” (2010)— de la plaqueta que mencionamos anteriormente, aunque con distintos cambios: elipsis de elementos, reemplazo de palabras por otras, cortes, sustracciones, entre otras operaciones. Sin embargo, fuera de los poemas

³³ Registro audiovisual disponible en https://www.youtube.com/watch?v=o-r2-JUCFd8&t=73s&ab_channel=AnaPorr%C3%BAa

“de show”, los libros contienen otro tipo de textos de orden poético-ensayístico, de los que nos ocuparemos a continuación, que interrogan el origen, la identidad y la procedencia de los materiales utilizados en sus puestas en voz.

Si *The sound of la galaxia* intenta pensar los sonidos en su totalidad, *Cantos del desierto y la montaña* se ocupa de interrogar cómo suenan los cantos en estos paisajes específicos. El lenguaje poético trabaja a partir de una serie de planos y perspectivas que van de mayor a menor. Aunque, la idea de galaxia en estos textos no se encuentra, estrictamente, asociada a la percepción alterada o al conjunto de estrellas —polvo interestelar, partículas en movimiento, como sistema gravitacional—; sino a la quebrada jujeña como estructura cósmica autónoma que confluye en lo universal. Desde este punto de vista, el sonido contiene dentro de sí otros subsistemas como los cantos, pero también la música, el ruido y el baile como sintaxis de un tipo de escucha que se define en una geografía. Se trata de un campo inestable, que es sometido a intentos de clasificación: “Cuatro dimensiones del sonido de la galaxia”; “Fin de los sonidos de la galaxia” y “A la calle”.

Estas prosas numeradas, compuestas a su vez por oraciones breves que se aproximan al verso, intentan contener —como una grabación de campo— el espacio y el tiempo en los que esos sonidos de la quebrada confluyen como eventos físicos de lo real: “agua que hace ruido” (p. 7) “canciones de carnaval” (p. 13), “sonido del viento”, “sonido de los cerros” (p. 15). Sin embargo, los sonidos adquieren un carácter suspensivo y metafísico. No circulan veloces en extensas enumeraciones, ni se superponen entre sí de manera confusa, sino que son extraídos de su hábitat original para adquirir relaciones de similitud entre sí: “[...] Escalonadamente el sonido. Tic tac. Faquir de los cerros. Caminan los tacos sobre vos. Escalonadamente. Los días” (Leguizamón, 2014, p. 15).

La onomatopeya del reloj se asemeja al sonido de unos tacos que caminan “escalonadamente” como el paso de los días y de las horas. Se trata de sonidos que son atravesados por una operación de montaje que los altera mínimamente, para cambiar su interpretación evidente. Dice Leguizamón: “Poesía requebrada. Que no dice nada y que no se entiende. Cursi del stop. Que ahora la gente escucha” (p. 15). Como si ese espacio territorial, dominado por el sonido y por la escucha desde un punto de vista histórico —donde prevalece una cultura de tradición oral por sobre la escrita, tal como sucede en gran parte de las culturas andinas—, solo pudiera generar escuchas rotas, incompletas, fracturas, daños que afectan su propia integridad y funcionamiento.

Por esto, hay un “sonido que se tambalea” (p. 18), inestable en todo sentido, porque está atravesado tanto por las geografías del desierto y la montaña, como por una identidad de los pueblos del altiplano y del noroeste argentino (NOA), además de por las tensiones políticas y conflictivas que implica su inscripción en ese “sonidero nacional” (p. 20). En este contexto, escribir estos textos en prosa se presenta como una experiencia ligada a “la capacidad instintiva de ejecución” (28). Los sonidos, a diferencia de la escritura, no pueden fijarse ni repetirse de manera idéntica, sino que su ejecución está siempre mediada por el cuerpo, el espacio y la circunstancia concreta de la escucha: “en el curso de los acontecimientos. Mariposa. De lo que pasa que cada habitación del mundo” (28). De este modo, su aparición en el poema los sitúa en un primer plano que exige ser interrogado.

El sonido vinculado estrictamente a los espacios bailables que aparecen en estos poemas están signados por otra clase de experiencia que se encuentra muy lejos del ritmo acelerado de la vida urbana. Es el baile ontológico “[...] de la sabiduría” (2). Son las canciones populares del NOA, el territorio andino, una retórica que se encuentra tipificada en el lenguaje, a lo largo de los siglos, en las expresiones musicales y folclóricas. Dice Leguizamón en relación a esto:

Las letras de folclore a mí me caen mal. La estructura social está dada por esas letras y la gente las canta y se siguen reproduciendo. La canción popular es así [...] Ahora se legitimó el reggaeton y la cumbia. Cosas en las que yo veía valor. Por suerte milité el valor en la cumbia y el reggaeton y funcionó. *El mundo se mueve en base a esos ritmos.*” (Comunicación personal, 7 de junio de 2021).

Es interesante recuperar que, si “el mundo se mueve en base a esos ritmos”, la poesía de Leguizamón procede a descomponer esa estandarización cultural de las tradiciones populares regionales, incluso, para volverlas extrañas al combinarlas con otras a partir de los procedimientos que describimos en los apartados anteriores. El tiempo de los sonidos de la quebrada, a diferencia de la escritura, no es lineal porque está asociado a lo cósmico, lo cíclico, lo sagrado, las estaciones, los solsticios y equinoccios: “Las estacas de las luces. Encaminadas, recuerdo, en los sonidos de la galaxia. Que ya se van, que ya se están yendo. Y que de pronto” (26). Este final *in media res* instala la posibilidad de un regreso, los sonidos –naturaleza, canciones, voces, ruidos– abandonan su contexto de aparición para dialogar entre sí y mezclarse en los textos.

En el “Fin de los sonidos de la Galaxia” la sensación de la luz y el calor es un recuerdo, porque ya vienen esos días que se “dicen” en otros ritmos, de la elegancia de la tristeza: “[...] al baile azul del taquirari, oh. Los días de sol ya vienen. Con nuevas alas para contar. Un movimiento suave, de los días pasados, y el miedo presente, de los días por venir” (p. 38).

Hace así su aparición un elemento musical del norte argentino “el taquirari”, baile similar al carnavalito³⁴ de origen boliviano que se toca y baila en peñas, fiestas religiosas y carnavales. De este modo, puede advertirse que, en Leguizamón, las referencias espaciales están fusionadas con las señales y las marcas sonoras de ese *territorio*, el de la quebrada, que funciona como una “galaxia” vital en la que se puede escuchar “El sonido del viento”, y leerse un “Hueso en la pampa que brilla. Sol naciente de la biología” (p. 13). Lo que surge allí y se señala es el espacio jujeño como “sonido puntado” (p. 20) que pareciera ser el antídoto contra la amenaza tecnológica del texto: “El modelo de escritura es el modelo de los libros. El blanco de los libros y la tinta enreverados” (p. 27). Por eso, sus libros de poesía se elaboran en el transcurso de las puestas en voz, en un proyecto que, desde sus inicios, hizo de esos sonidos su material, comenzando con *Nada* (2005)³⁵, que trabajaba, estrictamente el ruidismo, el *noise*:

No le daba la tecla de la música. Lo leía rápido como haciendo un ruido, sonidos. Por eso viene después la idea del sonido de la galaxia, párrafos. Y después fui llegando a algo más musical según la convención de ritmo y armonía. El primer libro que yo escribí que se llama *Nada*, vendría a ser ese *Noise*. Después *The sound of la galaxia* vendrían a ser una especie de *ambient*. Los *Cantos* vendrían a ser por fin lo atravesado por la música, por el canto. Más tradicional, *buscando la canción popular*. No sé cómo funcionaría eso. Cómo imagino la canción. Ponele un reggaeton, la cumbia (Comunicación personal, 7 de junio de 2021).³⁶

Nos interesa destacar esta idea de “búsqueda de la canción popular” a través del desierto y la montaña ¿La búsqueda implica la investigación poética de un posible origen? *Cantos del desierto y la montaña* recupera la mayor parte de los textos de *The sound of la galaxia* pero ya no se divide entre el show y el no show. Se trata de una reescritura cuyo

³⁴ El carnavalito es un tipo de ritmo y música de raíces prehispánicas de carácter celebratorio que se baila en fiestas populares en el norte argentino.

³⁵ Este libro, del que no nos ocuparemos en este artículo, fue publicado en el año 2005 por la Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy en la colección Mirilla.

³⁶ Esta comunicación se encuentra incluida en el apéndice de la tesis doctoral aún inédita que da origen a este artículo.

centro de indagación es, justamente, el canto y las canciones como funciones sociales –aristas de ese material sonoro que describimos al comienzo–. De este modo, las canciones que se cantan se esparcen en los textos como accesos a una memoria colectiva. Un tipo de escucha que parece pertenecernos a todos: “tu canto cantaré” (2017, p. 51).

Se recuerda un estribillo, un fragmento, incluso una palabra que comienza a girar dentro del texto como un casete que se usó para grabar canciones de la radio y se ha estropeado por el paso del tiempo: “trululú trululú trulalalá” (24). Pero también, como canto que intenta cantar lo que oyó –“La hija del fletero” (1993) de Los redonditos de ricota³⁷ y le erra a una palabra o la cambia por otra:

Oh oh
la hija del mecánico
oh oh
la hija del mecánico
oh oh
la hija del mecánico (p. 44).

Incluso latiguillos, intermezzos musicales modificados, en los que algunos cantantes enuncian alguna parte más conversada de la letra de la canción. Dice Leguizamón: “es la banda tocando para vos/ en las canciones con los nombres del pasado/ tocando para vos” (p. 53) en referencia a la letra “El satánico Dr Cadillac” (1989)³⁸ de Los fabulosos Cadillacs que dice: “Siempre algún idiota para convencer/ hablas toda la noche como un boy scout/ hablas sobre mi vida como tu papá/ los Cadillacs tocando para vos/ los Cadillacs tocando para vos/ sí [...]”. O “Yo no me quiero casar y usted” (2001)³⁹ de la banda Turf: “Ya no estoy/ ya me fui/ ya partí de aquí” que en Leguizamón se presta a otra variación más reflexiva sobre la acción concreta de “irse”: “[...] ya me voy/ ya no estoy/ soy el que ahora se ha ido/ ya no estoy/ ya no soy/ estoy afuera” (p. 64). No se trata de una referencia que opera solamente bajo la intertextualidad; sino que, en este caso, el rock nacional argentino⁴⁰ es procesado

³⁷ Canción disponible en https://www.youtube.com/watch?v=XacNmPqBork&ab_channel=PatricioReysusRedonditosdeRicota

³⁸ Canción disponible en https://www.youtube.com/watch?v=nz1QJozrRNw&ab_channel=gasparduclosbesa

³⁹ Canción disponible en https://www.youtube.com/watch?v=kiKCXChGFgA&ab_channel=PopArtDiscos

⁴⁰ Se denomina “rock nacional” argentino a las bandas que alcanzaron popularidad dentro del territorio nacional después de la guerra de Malvinas en 1982, donde abiertamente se promulgó dejar de escuchar rock en inglés debido al conflicto bélico con Inglaterra. Puede pensarse como un movimiento musical e identitario que llega

como potencia creadora, para llevarla, incluso, al humor y al absurdo, como en “Chicas extremas” del mismo libro: “[...] chicos y chicas quieren kebab/ quieren kebab/ quieren quieren kebab!” (2017, p. 75) en relación a “Quieren rock” (2002) de la banda Intoxicados;⁴¹ que, a su vez, homenajea al disco *Los chicos quieren rock* (1988) de Los ratones paranoicos. Al punto que cantar estas canciones de otros desorientan al propio poema que se pregunta quién es el sujeto que está cantando: “la poesía absoluta, política, total/ que cambie el mundo tu palabra/ el no ser/ la poesía, cuál es mi voz?” (p. 65).

No se trata de un sujeto en particular, sino de que los textos del libro intentan construir una canción total –que elude la individualidad del poema– en la que pueden confluír todas las voces, que emergen de esas canciones, al mismo tiempo. Es la canción que “está sonando” (p. 34) y que es cantada por arriba, la canción que es cantada encima de la canción por quien la escucha y repite. Pueden ser “Cantos de la alegría” que se funden en “la canción de la vagancia/ para todos” (p. 36). Pero también transformarse en una canción que proviene de alguna iglesia: “Señor del pastor/ señor de la oración” (p. 40). Las canciones construyen conocimiento, identidad y realidad. Por eso es que pueden ser saqueadas e intervenidas: “si no estás vos, si no hay canción/ un badén de respiros/ que cada día nos lleva más lejos/ y sin volver y el camino/ de no verte viditay/ y los grandes días y sus grandes noches [...] camperitai, tan viejitai/ hoy me abrigas/ estas cosas” (2017, p. 41). La terminación de un término regional, que se usa para designar al sujeto amoroso, puede generar un lenguaje nuevo, pero también un ritmo innovador a partir de esa variación irónica, ya que imprime su marca sobre objetos comunes –campera- y sus cualidades –viejita-.

Los libros de Leguizamón proponen, más allá de su contacto permanente con la escena y el show, una lectura musical que opera bajo la huella rítmica de las canciones que se aluden. Aunque también generan ritmos propios que enhebran los poemas entre sí, como la percusión que utiliza a partir de la palabra “son”. Por un lado, es un verbo copulativo de enlace, tercera persona del presente del indicativo en el idioma español; por otro, “son” proviene del latín *sonus* que refiere a la expresión de un sonido y también al género musical cubano: “[...] los días son cien luceros son/ dados vueltas ni qué se yo/ un cantor gesticulando por las mesas” (2017, p. 12) y en otro poema: “hay días que

a nuestros días y que comenzó, incluso, algunas décadas antes con la aparición de las primeras bandas en El club del clan en la década del '60.

⁴¹ Canción disponible en https://www.youtube.com/watch?v=qWhyicQJNdg&ab_channel=CMTV.com.ar

están/ surfeados por la belleza/ cómo son cuáles son” (2017, p. 15). De manera que, la voz explicita una inquietud en torno a la naturaleza de su propio canto, al preguntarse “qué canción es la del canto”, y señalar su indefinición o desajuste respecto de las formas musicales reconocibles: “no es pena esta canción que bailo / si ni es rumba ni sé qué será” (2017, p. 22). Se trata de una duda que genera un efecto, justamente, de escritura en movimiento, en la que se inscriben el festival y la fiesta.

La mezcla de materiales que provienen de orígenes distintos –Argentina, Centroamérica y el Caribe– arman un montaje de ritmos que se enlazan en una búsqueda por el origen de la canción definitiva o total como objetivo poético utópico. En este sentido, en los poemas de Leguizamón, no existe una frontera concreta entre el material de la poesía y el de la música. Ambos convergen en un mismo espacio. La poesía, de esta manera, se inserta como práctica, vehículo que libera la voz e intenta tararear la canción de todas las canciones.

Referencias

- Adorno, T. W. ([1962] 2003). *Introducción a la sociología de la música* (J. Navarro, Trad.; 12.ª ed.). Madrid: Akal.
- Alemian, E. (2010). “La poética del malestar”. *Revista Ñ*.
https://www.clarin.com/rn/literatura/poesia/poeticamalestar_0_rk7BEbnaDme.html
- Badiou, A. (2005). *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Manantial.
- Bernstein, C. (1998). *Close listening: Poetry and the performed word*. Oxford University Press.
- Bourriaud, N. (2009). *Radicante: Por una estética de la globalización* (M. Guillemont, Trad.). Adriana Hidalgo.
- Corominas, J., & DECEL. (1987). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Diccionario etimológico castellano en línea. <https://etimologias.dechile.net/>
- Cussen, F. (2019). Festival de Poesía y Música PM: New Ways of Making Silence. Review: *Literature and Arts of the Americas*, 52(1), 106–112. <https://doi.org/10.1080/08905762.2019.1619386>
- Damas Gratis. (2001 [2011]). *El fumanchero* [Video en vivo]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=1yuV-yIKLQQ>
- Dolar, M. (2007). *Una voz y nada más*. Manantial.
- Garbatzky, I. (2013). *Los ochenta recién vivos*. Poesía y performance en el Río de La Plata. Beatriz Viterbo.
- Giménez, F. (2018). Bailar es la táctica: un acercamiento a la canción de Calle 13. En V. P. Forace & F. Giménez (Comps.), *Discursos del entretenimiento I. Letras menores del siglo XX y XXI*. Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Hidalgo, A., & Barthes, R. (1982). El acto de escuchar. En *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Paidós.

- Jaramillo, J. (1965 [2009]). *Estoy pensando en ti* [Canción]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=i6yFNw0OgEY>
- Lacan, J. ([1955] 1984). *El seminario 3 de Jacques Lacan*. Paidós.
- Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia*. Adriana Hidalgo.
- Leguizamón, F. (2010). Maratón de poesía en la Decimoctava edición del Festival Internacional de Poesía de Rosario [Registro sonoro de la puesta en voz]. *Sonidos de Rosario*. <https://www.sonidosderosario.com.ar/audio/xviii-festival-internacional-de-poesia-rosario-2010/>
- Leguizamón, F. (2010a). *Lectura de poesía en el Festival Internacional de Poesía de Rosario* [Video de la puesta en voz]. Archivo académico del Festival Internacional de Poesía de Rosario. Material no público.
- Leguizamón, F. (2014). *The sounds of la galaxia*. Editorial Gigante.
- Leguizamón, F. (2018). *Cantos del desierto y la montaña*. Neutrinos.
- Los Fabulosos Cadillacs. (1993 [2016]). *El satánico Dr. Cadillac* [Canción]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=9LW9S3Z4tMA>
- Los Wawancó. (1973 [2017]). *Quiero un sombrero* [Canción]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=MH7-udQ6lok>
- Marecos, L. (2021). *Lectura de poesía en el XIV Festival de Poesía de Acá en Mar del Plata de Federico Leguizamón* [Video de la puesta en voz]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=tUq19AERIR4>
- Ong, W. (2011 [1982]). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. CFE.
- Patricio Rey y Sus Redonditos de Ricota. (1993 [2017]). *La hija del fletero* [Canción]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=XacNmPqBork>
- Porrúa, A. (2014). La escucha y sus párpados. *Badebec*, 4(7). <https://badebec.unr.edu.ar/index.php/badebec/article/view/96>
- Rada, R. (2000 [2008]). *Cha cha Muchacha* [Canción]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=jjHnUpSufMo>
- Szendy, P. (2006). *Escucha. Historia de un oído melómano*. Adriana Hidalgo.
- Szendy, P. (2016). *A fuerza de puntos, la experiencia como puntuación*. Ediciones Metales Pesados.
- Voegelin, S. (2012). Ethics of Listening. *Journal of Sonic Studies*, 2(1). <https://www.researchcatalogue.net/view/18297/18298>
- Zumthor, P. ([1984] 2006). *La poesía y la voz en la civilización medieval*. Abada.