

## Poéticas del malestar. Lectura y escritura intervenidas en María Salgado y Ana Inés López

Flavia Vanesa Garione\*

Ar

17-28

---

### Resumen

Se propone una lectura crítica sobre las producciones artísticas de María Salgado y de Ana Inés López. Estas pueden definirse como poéticas del malestar, en tanto ponen en cuestión y problematizan el concepto de “literatura”, tanto desde la *poiesis* (forma de hacer) como de las *aisthesis* (forma de ser). De este modo, ambas construyen una práctica artística diferenciada a partir de cierta desazón e incomodidad que se manifiesta en distintos modos de intervención del objeto poético y su especificidad. En el caso de María Salgado, la propuesta se logra a partir de

---

### Abstract

We propose a critical reading about the artistic productions of María Salgado and Ana Inés López. These can be defined as an art of poetry of discomfort, as they question and problematize the concept of “literature”, both from the *Poiesis* (way of doing) and the *Aisthesis* (way of being). In this way, both construct a differentiated artistic practice, based on certain unease and discomfort that is manifested in different modes of intervention of the poetic object and its supposed intrinsic “specificity”. In the case of María Salgado, the proposal is achieved by

\* Universidad Nacional de Mar del Plata. Correo electrónico: flaviagarione@hotmail.com

la experimentación musical junto a una dimensión performática. Por su parte, Ana Inés López elabora una escritura poética a través del vínculo con diversas plataformas vinculadas con Internet. Es posible advertir en ambas poetisas la alteración de formas textuales a partir de distintos medios y soportes, lo cual genera objetos textuales que socavan lo “estático” y “acabado” del poema en el soporte del libro.

**Palabras clave:** poéticas del malestar-especificidad – experimentación.

means of experimentation with music and its performative dimension; as for Ana Inés López, she works her poetic writing through platforms linked to the Internet. The central idea of both poets is to alter the textual forms by virtue of different types of media and support, which generates textual objects that undermine the “static” and the “finished” of the poem and the support of the book.

**Keywords:** poetics of discomfort- specificity - experimentation.

### **Fecha de recepción**

21 de noviembre de 2019

### **Aceptado para su publicación**

10 de diciembre de 2019

“El sonido fue usado para encontrar sentido en circunstancias cambiantes, más que para ser impuesto como el modelo familiar de un mundo que apenas podemos reconocer”.

David Toop, *Océano de sonido*

Las producciones de María Salgado (Madrid, 1984) y de Ana Inés López (Lobos, 1982) pueden ser definidas como “poéticas del malestar”<sup>1</sup>, en tanto ponen en cuestión y problematizan el concepto de “literatura”, ya sea desde las modulaciones de la *poiesis* (forma de hacer) como de las *aisthesis* (forma de ser). De esta manera, ambas construyen sus prácticas artísticas a través de cierta desazón e incomodidad manifestada en distintos modos de intervención sobre los objetos poéticos y su supuesta “especificidad” intrínseca. En el caso de María Salgado, la propuesta se logra a partir de la experimentación musical junto a la elaboración de una dimensión performática. Por su parte, Ana Inés López construye una escritura poética a través del vínculo con diversas plataformas relacionadas con Internet. Puede advertirse que la idea central de ambas poetisas consiste en la alteración de las formas textuales a partir de distintos medios y soportes, lo cual genera objetos que socavan la dimensión estática y acabada del poema en el soporte del libro. En este sentido, si bien Rancière establece en *La palabra muda* (2009) que la escritura significa lo inverso de todo lo propio del lenguaje, es decir, el dominio de la impropiedad, sería necesario considerar qué es lo propio de la “literatura” para estas artistas.

En un principio, ambas poetisas realizan un gesto de inscripción en cierta tradición literaria; es decir, se escribe al interior y a partir de una literatura; sin embargo, simultáneamente se construye un gesto de rechazo, como si se tratara de una relación negativa, un movimiento que incita a la escritura a suprimirse en provecho de su propia pregunta. En este sentido, piensa Rancière (2009), la literatura no existiría más que como ficción de la literatura; no bajo la figura del poema que expondría y escondería al mismo tiempo su “secreto”, sino como el pasaje de la vida a la obra y de la obra a la vida, de la obra al discurso de la obra y del discurso de la obra a la obra; pasaje incesante que solo se efectúa, sin embargo, a expensas de dejar la rasgadura visible de su falta de especificidad.

---

<sup>1</sup> Es posible que Ezequiel Alemian (ver Alemian, 2010) haya extraído el concepto “poéticas del malestar” del libro de Jacques Rancière *El malestar de la estética*. Allí Rancière establece que la estética, como discurso, ha nacido hace dos siglos: “(...) Es la misma época en la que el arte ha comenzado a oponer su partícula singular indeterminada a la lista de bellas artes o de artes liberales. En decir, no basta con que haya arte, que haya pinturas o músicos, bailarines o actores. No basta, para que haya sentimiento estético, con que disfrutemos al verlos o escucharlos. Para que haya arte se precisan una mirada y un pensamiento que lo identifiquen. Y dicha identificación supone un proceso complejo de diferenciación” (2011: 15).

*31 poemas* de María Salgado se escribió a lo largo de 2008. En el 2010 fue publicado en Málaga y en 2016 en Rosario, Argentina. Este carácter argentino-español reside en el hecho de que, si bien la autora es española nacida en Madrid, estudió varios años en la ciudad de Buenos Aires, tomó contacto con poetas argentinos como Martín Gambarotta y Martín Rodríguez, y accedió a partir de esa estancia a la tradición poética argentina. Esta experiencia permite advertir el carácter transnacional de la poesía de Salgado, que establece sus “fuentes” –así las llama en numerosas ocasiones– a partir de poetas contemporáneos españoles, argentinos, norteamericanos, mexicanos y chilenos. A su vez construye un archivo sonoro de poesía alojado en internet, el cual forma parte de un trabajo de investigación que se presenta como un dispositivo de lectura, escritura y pensamiento colectivo con Sede en Madrid. Por otro lado, Salgado también explora la práctica performática que ella misma lleva a cabo en sus presentaciones poéticas, las cuales se articulan como intervenciones artísticas de difícil clasificación (¿performance?, ¿recitales?, ¿creación de paisajes sonoros?). Esta territorialidad difusa y multifacética puede rastrearse desde el año 2013, cuando Salgado experimenta la combinación len-guaje-sonido junto con el compositor Fran MM Cabeza de Vaca.

En la nota a la edición española, la poeta declara que *31 poemas* es el resultado de “lecturas, escrituras y recitales” (Salgado, 2016: 73). Efectivamente, Salgado produce a partir de pequeños y milimétricos recortes de lenguaje, materializados en la experiencia de lectura, un radical carácter heterogéneo. Se compone, de este modo, la idea de un texto desmenuzado, pegado, sacudido, que por momentos nos retrotrae a ciertas operaciones vanguardistas, como la ejecución de una escritura automática realizada desde la semiinconsciencia:

La moneda,  
primero, rostro ángel,  
boca de ángel,  
caballito con riñón de pájaro,  
flor de la barriga de un fenicio,  
canto rodado y por eso,  
es redonda, chica y chico al tiempo (...) No en vano pasa el día  
viajando al conurbano (2016: 38).

Efectivamente, hay un intento claro por desmarcarse de la poesía como práctica literaria cristalizada, al revisar con su propuesta artística las formas del paradigma moderno de las artes, especialmente aquellas establecidas por la tradición lírica hacia finales del siglo XIX y principios del XX. En efecto, esto se advierte en la nota a la edición argentina que se encuentra en el final del libro; allí expone que *31 poemas* no sería ya un libro de poesía, sino un “cuaderno de ejercicios” (2016: 74). Esto se manifestará en los textos a través de la impresión de un borrador textual fraguado en una fragmentariedad extraña, intempestiva. Es por eso que la

materia verbal desconcierta visualmente: textos de distintos tamaños, fragmentos de conversaciones con amigos, letras de canciones de Joy Division, poemas escritos en alemán o inglés, traducciones de John Ashbery, Bertolt Brecht, Diamela Eltit, poemas que se encuentran repetidos –y algunas de esas repeticiones tachadas con furia–, marcas gráficas intraducibles, fechas, números, instrucciones de cómo escribir un texto, explicaciones teóricas acerca de qué es una poética.

Comienza, en principio, con una serie de citas rotas que funcionan como prólogo, aunque nunca se establece explícitamente este nombre; transcripciones de discursos pertenecientes a personas que de algún modo parecen anónimas, solo identificadas a partir de iniciales: gabo c; eva c, patricia e. Estas citas funcionan al interior del libro como claves de lectura para efectuar un anclaje de definiciones programáticas en la construcción de una poética. La primera, firmada por gabo c. anuncia: “Me cuesta leer poemas con título porque pienso que será una antología y que con cada poema tendré que volver a construir un mundo diferente, ejercicio que desgasta, al menos a este lector” (Salgado, 2016: 5).

La siguiente entrada enunciada por eva c. declara “Me gustaría decir ‘un hijo de una lectura y una lectora’, pero ¿qué mierdas sería eso sino otra vez, apestosamente literario?” (2016: 5). De este modo, lo “apestosamente literario” atravesará cada texto del libro, ya que el movimiento será desvincularse de ciertas nociones “literarias” tradicionales. En este sentido, puede pensarse en las más obvias, como la de autor (a partir de la extracción de citas de otros como mecanismo de escritura), o la de poema (como texto conclusivo que se cierra sobre sí mismo con un remate). Aunque quizás lo más interesante, más allá del gesto antiliterario, por otro lado nada novedoso, sea el vínculo que se establece con el sonido y la expresión musical. Esta relación se manifiesta de manera reiterativa e insistente, como si los textos ya no fueran sencillamente textos para ser leídos en silencio, sino una suerte de armazón o estructura que debe ser completada a partir de la voz. De este modo, la aparición de la voz impone necesariamente un tipo de escucha; lo que convierte al poeta en una suerte de instrumentista; tal como sostiene Peter Szendy en *Escucha*: “ningún instrumentista toca sin escuchar” (2003: 5). En rigor, escuchar la partitura que aparece escrita significa comprender, escrutar o auscultar, degustar, y luego, al tocarla, no dejar de escuchar y de experimentar una música que resuena.

En este sentido, la incorporación de fragmentos de letras de canciones puede ser pensada como un pastiche entre lo literario y lo musical, cuyo procedimiento consiste en su fusión. Por ello, la idea de que el texto poético fue escrito o generado a partir de un recital o la escucha de una banda no es menor, ya que anticipa una práctica artística que se constituirá a sí misma como inespecífica. La poesía, entonces, se organiza como un dispositivo que transita diversos soportes; y aquello que en el inicio tan solo puede pensarse como una partitura, luego se actualiza

en las múltiples variaciones de la práctica performática y de la puesta en voz de los textos, abriéndose de este modo hacia otros objetos y dispositivos culturales vinculados con la intervención–instalación artística.

En “Escribir como (1)” establece esta conexión entre el texto que se está escribiendo y la voz que se quiere generar a partir de él: “escribir exactamente igual/ que la voz de Ian Curtis, el cantante de Joy Division: temblorosa, oscura, inacabada, repetitiva, agresiva, epiléptica y efímera” (2016: 20). Luego, inmediatamente, como si el texto pudiera hacer presente la voz de Ian Curtis, transcribe un fragmento extenso en inglés de una de sus canciones, “Transmission”: “Radio, live transmission. Radio, live transmission... Dance, dance, dance, dance, to the radio (...)” (2016: 21). Puede pensarse la escritura de Salgado a partir de estos movimientos (¿corporales?, ¿textuales?, ¿vocales?) que involucran devaneos temblorosos, repetitivos, epilépticos y se trasladan a la inorganicidad de la escritura. De modo que puedan leerse (y oírse) versos en los que resuena una cierta afinidad punk, que imita incluso la tachadura: “no sobreviviré y es objetivo el punto/ cada cual que maneje sus variables y probables/ fallas de ser o de vida/ yo no duraré/ no hagáis drama/ de lo que ya sabíamos” (2016: 9).

Esta consigna de “escribir para sonar” se vuelve entonces, programática: “escribir como sonaba Derribus Arias, mitad desecho sonoro, mitad contorsión, y siempre. Bajo continuo + uso proliferante de escombros lingüísticos + repetición de la base hasta el exceso + letras corroyentes + Oscuro marco incomparable” (2016: 32). Entonces se impone una mutación de los textos a la voz; para luego dar otro paso y encontrar *online* los videos y audiotextos de María Salgado. Allí su poética se entiende - o más bien se complementa- en lo que pareciera ser una deliberada búsqueda experimental entre los sonidos de la voz y la música electrónica. Es necesario describir un video que realiza junto a un DJ en el que se *samplea* la grabación de una voz: una campesina española narrando su vida en el campo. De modo sucesivo, la grabación se detiene en fragmentos específicos para repetir ciertas palabras o fundir su voz con la grabación. Esta puesta poética genera como resultado un extrañamiento deliberado, una confusión de voces; justamente, se disponen fragmentos de discursos de diferentes contextos históricos en capas simultáneas para generar ese evento fantasmático que altera el espacio-tiempo al momento de la lectura en vivo<sup>2</sup>.

En un sentido amplio, se hace necesaria la pregunta por cierto entorno o cultura de producción, esto es, la relación que *31 poemas* establece con el movimiento postpunk en tanto punto de partida de los textos, enfocando especialmente a bandas como Joy Division y su versión española Derribus Arias. La pregunta que surge, naturalmente, es: ¿por qué un libro del 2008 está poniendo en foco un

---

<sup>2</sup> Video completo: <https://vimeo.com/129569113>.

movimiento musical y estético-cultural de fines de los '70? ¿Qué emergencia del presente posibilita la aparición del postpunk como dispositivo en un libro de poesía? En el ensayo "Postpunk. La revolución inconclusa", Simon Reynolds establece que esta modulación musical aparece como una oportunidad para concretar una revolución inconclusa; el punk, con Sex Pistols a la cabeza, había fracasado al atentar contra el status quo del rock, a través de música convencional (rock and roll de los cincuenta, garaje punk, mod) (Reynolds, 2015: 31). Por otro lado, su carácter revulsivo rejuveneció la misma industria musical que en un principio había querido derrocar. En contraposición, el postpunk intenta explorar nuevas posibilidades sonoras al incorporar la electrónica, el *noise*, el jazz y la música contemporánea, junto con las técnicas de producción del reggae, el dub y la música disco. Por otro lado, la propuesta estética de estas bandas genera una escena cultural interdisciplinaria que agrupa músicos, poetas, pintores, cineastas y artistas escénicos. Resulta interesante pensar que el postpunk aparece en *31 poemas* como una experiencia dialéctica que produce una relación crítica entre lo viejo y lo nuevo, lo arcaico y lo moderno. Ese pasado cultural de producción interviene en este presente preciso, 2008, para presentarse como una posibilidad estética de conocimiento; esto es, revitalizar, de algún modo, una escena poética a partir de la experimentación con ciertos soportes técnicos que permiten un intercambio medial. En este sentido, Carolina Rolle propone en *Buenos Aires transmedial* (2017) una categoría de análisis que permite pensar este tipo de fenómenos, la *transmedialidad*. Lo trans enfatizaría la idea de transferencia, de transformación; lo que a su vez, va de la mano de la transgresión de los límites y de los medios. La *transmedialidad* se definiría, entonces, por la multiplicidad de combinaciones mediales. Esta es, en sí misma, una trasgresión de los límites que amplían su espectro de acción hacia el diálogo entre diversos medios textuales y audiovisuales. A su vez, la producción y la publicación de este tipo de contenidos establece una serie de cambios en las maneras de consumirlos; no solo imponen la inmediatez, sino que transforman también los modos tradicionales de lectura y escritura. Estos objetos textuales, junto a su puesta en voz performática, suman a la lectura vertical de los textos la posibilidad de una intervención permanente realizada por otras aplicaciones y soportes.

En esta línea de análisis, podría anotarse que *El campeón existencial* de Ana Inés López no es un libro sino un *ePub* de poesía publicado en la revista virtual *Determinado Rumor* en el año 2014. Por lo tanto, para acceder a los textos de López es necesario contar con un dispositivo que permita leer este tipo de formatos estrictamente digitales. La acción es simple y no menos ajena a las actividades que estamos habituados a realizar en cualquier dispositivo electrónico: se descarga e inmediatamente se lee. Ahora bien, la experiencia de lectura está necesariamente mediada por la pantalla, y por lo tanto intervienen todas aquellas aplicaciones que estén funcionando durante el proceso de lectura. La imagen moderna del lector aislado, concentrado y dedicado tan solo al discurrir de las letras parece incom-

patible. Por otro lado, el *ePub* puede viajar de dispositivo en dispositivo como un mensaje privado: “¿Leíste *El campeón existencial?* Se baja gratis”. En este sentido, es interesante pensar cómo lo virtual interviene, y de algún modo condiciona la experiencia de la lectura. En efecto, vale indagar qué sucede allí cuando tecnología y poesía se juntan para producir a un ritmo acelerado. La poesía contemporánea ya no puede ser leída por fuera de estos procedimientos que son habituales para la sensibilidad contemporánea, aunque no reemplazan completamente el clásico *fanzine* adquirido en una lectura de poesía o feria editorial. Por supuesto, este modo de lectura no es una novedad en absoluto, teniendo en cuenta la irrupción masiva de plataformas como Blogspot cerca del año 2000. Ana Inés López publica desde 2006 en [rollerblou.blogspot.com](http://rollerblou.blogspot.com), y muchos lectores de poesía ya conocen sus textos en ese formato. A partir de la explosión de Facebook y otras redes sociales, los blogs, más emparentados con la idea de escritura y publicación, comenzaron a languidecer y fueron reemplazados por otras plataformas que poseían un formato más atractivo, con una mayor ponderación de lo visual.

Ahora bien, sería difícil también preguntarse por los formatos virtuales a partir de los cuales circula la poesía en la actualidad; pero es seguro que Facebook no es la única manera, teniendo en cuenta que muchas personas se graban a sí mismas leyendo poesía, por ejemplo, en las historias de Instagram. Es necesario que nos imaginemos ahora a los lectores de Ana Inés López, aquellos que la leen en su blog desde 2006. Interesa pensar más bien, en una lógica concreta, la del *follower* o *seguidor* que conecta el circuito virtual con el de la poesía, quizás atraído por una voz que se gestó y se construyó en Internet. Es cierto lo que sostiene Žižek en la introducción a *Una voz y nada más* de Mladen Dolar (2007); uno debería renunciar a la noción trivial de una realidad primordial, plenamente constituida, donde la vista y el oído se complementarían armoniosamente entre sí:

La voz adquiere una autonomía espectral, nunca termina de pertenecer del todo al cuerpo que vemos, de modo que incluso cuando vemos hablar a una persona en vivo, siempre hay un mínimo de ventrilocuismo en juego, es como si la propia voz del hablante lo vaciara y de algún modo hablara “por sí misma” (Dolar, 2007: 12).

Esta idea es conveniente para pensar la voz que construye López. ¿Qué es lo que caracteriza a esa voz de otras? O más bien ¿qué puede leerse y escucharse en una voz que se construye a partir de Internet, lugar conformado por esa “autonomía espectral” de voces sin cuerpos? En “Vos viste todas las cosas”, uno de los poemas de *El campeón existencial*, el espacio urbano del “ir y venir de la gente y las máquinas” no impide que “se puede hacer una referencia a la vida del siglo pasado/ y hasta practicarla” (López, 2013: 9). Sin embargo, no es eso lo que se termina haciendo:

Horas frente a la computadora sin hacer nada de nada  
yendo y viniendo de una página a otra  
de una red social a la otra  
a ver si alguien se acuerda de acordarse de uno. (2013: 9)

Esta voz parece configurarse en el desgano, en el sopor que comienza al llegar del trabajo porque en el exterior no hay nada que ver. Sin embargo, se aparta de la descripción del momento de ocio para establecer la pregunta: “¿Qué va a pasar con todos nosotros ahí dentro?/ Con todos nosotros en las ciudades, /adentro de departamentos,/ mirando el cielo a través de la computadora” (9). El interrogante, que pareciera provenir desde el futuro, establece un corte que permite entender una serie de procedimientos en los textos de López. El poema suele comenzar con el planteo de un escenario o situación –como una conversación de chat a medio empezar–: “Espero que hayas llegado bien/ que hoy te hayan gustado las canciones/ que los colectivos no nos hagan esperar tanto” (11); para luego introducir una experiencia atravesada por la tecnología: “estamos solos/ esa es la única verdad/ o la única persona a la que le importás/ no tiene batería en el celular” (11). El acercamiento a lo real, a lo material, a lo tangible, pareciera estar siempre mediado por la tecnología. No se mira el cielo, sino “a través de la computadora”; del mismo modo, una relación fracasa porque la otra persona “no tiene batería en el celular”. Es la experiencia la que se robotiza, como una especie de futuro alterado que se hace presente y que no sabemos cómo incorporar.

Por otro lado, al igual que en María Salgado, los textos marcan dos tiempos evidentes, el del trabajo y el de la escritura, como aquello que está emparentado con la intimidad del hogar:

Llegar  
prender el horno en la cocina  
la estufa eléctrica en la pieza  
la computadora con sus contraseñas  
abrir el Word y activar el winamp con empire of the sun  
la música me hace sentir en casa  
después de una larga jornada  
esperar a que enganche la señal de wi-fi del usuario sofka. (2013: 13)

En los textos de López la rutina está marcada por una serie de reglas o pasos, ordenados por la emergencia del acceso a internet. De este modo, la protección que genera la intimidad se agiganta y el mundo exterior decrece, como si ya no formara parte de la vida o como si fuera un fondo más o menos confuso de los acontecimientos. Por eso, los contactos con el exterior son breves y espontáneos como un *tweet*: “esperamos el colectivo/ dos adultos que escuchan música por el celular/ acaparan los asientos libres” o “la gente no te mira en Buenos Aires” (11).

La definición clásica de alienación desarrollada por Marx establece, como ya se sabe, que en la sociedad industrial el trabajador no controla el producto de su trabajo. El producto en el que se objetiva su trabajo no le pertenece, convirtiéndose así en algo extraño, ajeno al trabajador: su actividad transformadora deviene la propiedad de "otro". Como consecuencia, el trabajador se relaciona con el producto de su trabajo como si fuera un objeto extraño. Además, en la medida en que el producto se convierte en una mercancía, el trabajo objetivado en él es tratado también como mercancía, por lo que el mismo sujeto productor, cuya actividad se halla objetivada en la cosa, en el objeto producido, se ve sometido a un proceso de cosificación. Si bien Marx está pensando en la sociedad industrial, sería oportuno comenzar a considerar los efectos de Internet en el ámbito de la escritura. Si realmente hay voces de la poesía contemporánea que se construyen a partir de un extrañamiento producido, justamente, por la despersonalización que implica la actividad virtual, sin lugar a dudas, la voz de López lleva esta marca "alienada" que se manifiesta de modo claro en una serie de procedimientos: el poema como chat o mensaje hacia otros, el ritmo vertiginoso del pensamiento que inmediatamente se transforma en publicación, en una espontaneidad que hace del texto poético un ejercicio en el cual pareciera ausentarse la conceptualización tradicional de trabajo con la escritura.

Esta lectura de procedimientos que acabo de enunciar señala una parte del problema. Es verdad que la voz de López puede manifestar desgano y, por momentos, perderse en el trayecto de una red social a otra hasta extraviar la conciencia de sí misma. Sin embargo, es posible advertir una serie de textos en los cuales se desarticula la visión apocalíptica de los efectos alienantes de Internet. En "Estoy empezando a hablarles a los perros", se hace hincapié en un hecho curioso:

Me sorprende diciéndoles cosas a los perros que en realidad me las estoy diciendo a mí o a un tercero, como con los bebés, que me he sorprendido yo y he sorprendido a gente manteniendo conversaciones a través de un bebé (2013: 4).

Es como si la voz, de repente, se dulcificara y adquiriese la tonalidad de aquel que pretende hablar con un bebé "haciendo voz de bebé", hablando bajito en un tono agudo e infantil. De este modo, se sustraen episodios en apariencia sencillos para observarlos con la extrañeza de alguien que pertenece a otra cultura. Con la misma llaneza, "Pensar en bailar o bailar directamente" expone una crítica que pareciera estar dirigida a los mismos textos: "Qué difícil es escribir algo bueno/ no puedo dejar de hablar/ soy una aburrida un poco limitada" (5). Lo aburrido-limitado pareciera ser una clave de esa voz que está evitando cualquier tipo de pretensión. Actúa como si "limpiar el tacho con poett" (5) fuera algo que no mereciera figurar en un poema, aunque con descaro, lo enuncie. Por lo tanto,

la pregunta sobre qué es lo que debe conformar el material poético y qué no, se encuentra siempre implícita.

Si Internet ha demostrado algo en estos últimos años es la capacidad de disociar y poner en relación materiales de distintas procedencias sin establecer jerarquías concretas. En este sentido, una lista de *YouTube* puede reproducir un video de la Sinfonía n.º 5, de Shostakovich interpretada por la Filarmónica de Nueva York, e inmediatamente reproducir otro tipo de contenido audiovisual, como el *trailer* de una película o las primeras grabaciones de una banda que ha dejado de existir. En los textos de López y Salgado, y en la voz que ambas construyen, puede advertirse en complejidad el mismo tratamiento desprejuiciado de los materiales y los soportes disponibles. Aunque, al mismo tiempo, este trabajo se asuma no sin cierto malestar ¿Es el programa estético el que incorpora los medios o son los medios los que atraviesan los programas estéticos, las nuevas poéticas? Más allá de una posible respuesta a este tipo de interrogantes, puede pensarse al malestar como estrategia de cierto entusiasmo renovador. En este sentido, la poesía, hecha necesariamente de lenguaje, puede transformarse a partir de su circulación virtual, así como la música y el video adquieren flexibilidad semántica para potenciar las valencias del sentido, siempre heterogéneo e intempestivo, realizado como intervención sobre la sonoridad de las artes verbales.

### Referencias bibliográficas

Alemian, Ezequiel (2010), "La poética del malestar", *Revista Ñ*, [https://www.clarin.com/rn/literatura/poesia/poetica-malestar\_0\_rk7BEbnaDme.html].

Dolar, Mladen (2007), *Una voz y nada más*, Buenos Aires, Manantial.

López, Ana Inés (2013), "El campeón existencial", *Determinado Rumor*, pp.1-19, [disponible en [http://www.determinadorumor.com.ar/poesia/el-campeon-existencia\\_ai-lopez/](http://www.determinadorumor.com.ar/poesia/el-campeon-existencia_ai-lopez/)].

Rancière, Jacques (2009), *La palabra muda: ensayo sobre las contradicciones de la literatura*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora.

----(2011), *El malestar de la estética*, Buenos Aires, Capital intelectual.

Reynolds, Simon (2015), *Después del rock: psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas*, Buenos Aires, Caja Negra.

Rolle, Carolina (2017), *Buenos Aires transmedial*, Rosario, Beatriz Viterbo editora.

Salgado, María (2016), *31 poemas*, Rosario, Danke.

Szendy, Peter (2003), *Escucha. Una historia del oído melómano*, Barcelona, Paidós.

Troop, David (2016), *Océano de Sonido*, Buenos Aires, Caja Negra.