

# ESPECTADORES DE LECTURAS. REFLEXIONES EN TORNO A LOS CICLOS DE LECTURA LITERARIA EN VOZ ALTA



Carolina Zunino

Universidad Nacional de General Sarmiento, Argentina

czunino@campus.ungs.edu.ar

Fecha de recepción: 10/12/2023

Fecha de aceptación: 03/03/2024

## Resumen

El presente artículo esboza una serie de reflexiones iniciales en el marco de una investigación acerca de la experiencia de los espectadores en los ciclos de lectura literaria en voz alta. Se trata de prácticas con una extensa tradición en occidente, que adquieren nuevas modulaciones desde las vanguardias históricas latinoamericanas y europeas, y que han crecido notablemente como fenómeno cultural en las últimas décadas en la provincia y la Ciudad de Buenos Aires. Proponemos analizarlas como performances que instituyen la figura del espectador de la lectura literaria y establecen una particular relación entre la literatura y los cuerpos, a través de la voz de los lectores y de la escucha del público. A partir de una serie de entrevistas con organizadores y participantes asiduos de los ciclos de lectura literaria, y siguiendo las reflexiones barthesianas en torno a la lengua literaria, la lectura, la voz y la escucha, indagamos las motivaciones que llevan al público a estos encuentros y el tipo particular de experiencias que tienen sus espectadores, que a priori consideramos diferente a las experiencias de la lectura silenciosa individual y del espectador teatral.

Palabras clave: lectura literaria, cuerpo, voz, escucha, espectador.

## Reading spectators. Reflections on literary reading aloud cycles

### Abstract

This article outlines a series of initial reflections within the framework of an investigation about the experience of viewers in literary reading aloud cycles. These are practices with an extensive tradition in the West, which acquire new modulaciones from the Latin American and European historical avant-garde, and which have grown significantly as a cultural phenomenon in recent decades in the province and Buenos Aires City. We propose to analyze them as performances that establish the figure of the spectator of literary reading and establish a particular relationship between literature and bodies, through the voice of the readers and the listening of the public. Based on a series of interviews with organizers and regular participants of the literary reading cycles, and following Barthesian reflections on literary language, reading, voice and listening, we investigate the motivations that lead the public to these meetings. and

the particular type of experiences that its spectators have, which a priori we consider different from the experiences of individual silent reading and the theatrical spectator.

Keywords: Literary Reading, Body, Voice, Listener, Spectator.

### Curriculum

Profesora en Letras por la Universidad de Buenos Aires, Especialista en prácticas sociales de lectura y escritura (UNGS) y maestranda en Literatura argentina por la Universidad Nacional de Rosario. Es investigadora docente en la Universidad Nacional de General Sarmiento, donde dicta Literatura I y II de la Licenciatura en Cultura y Lenguajes Artísticos. Allí coordina desde 2016 el colectivo de lectores Resonancia conurbana, que organiza ciclos de lectura y talleres de escritura literaria, y desde 2021 la Diplomatura en mediación cultural. Participa de proyectos de investigación financiados por la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica.

### ESPECTADORES DE LECTURAS. REFLEXIONES EN TORNO A LOS CICLOS DE LECTURA LITERARIA EN VOZ ALTA

La lengua es una avanzada del cuerpo sobre el mundo.

Graciela Montes

Un centro cultural, un bar, un teatro, el aula de una universidad o una escuela, un parque, una plaza. Alguien lee, con sus papeles en la mano. Otros escuchan, en silencio. La puesta en escena puede ser simple –un micrófono, una silla y una mesa (o nada), iluminación para la lectura y tenue para el auditorio– o más elaborada –proyecciones de video, música, velas, luces de ambiente–. Cuando termina la lectura, se conversa, se compran libros, se comparte un trago, mates o café.

Los ciclos o encuentros de lectura literaria son un fenómeno cada vez más extendido –al menos en el territorio que estamos considerando, la Ciudad de Buenos Aires y el conurbano bonaerense– con un público muy fiel que se va ampliando considerablemente. Hay ciclos que ya tienen una larga historia, como *Carne argentina*, creado por los escritores Julián López, Alejandra Zina y Selva Almada en 2006, o *El Rayo Verde*, coordinado desde 2013 por el poeta y narrador Osvaldo Bossi y quienes asisten a sus talleres de escritura. Otros un poco más actuales, como el *Ciclo Balaúa* del colectivo Resonancia conurbana de la Universidad Nacional de General Sarmiento o *Las palabras y las cosas*, coordinado por el poeta Carlos Battilana y el investigador Martín Sozzi en la Universidad Nacional de Hurlingham, ambos desde 2016. Ese año también comenzó el ciclo *Poesía ya!*, curado por la poeta y gestora cultural Gabriela Borrelli Azara en la plaza del Museo del libro y la lengua, un ciclo pequeño en el que los lectores comparten sus poemas favoritos que fue creciendo, a veces trasladándose a teatros, hasta que finalmente formó parte de la programación estable del Centro Cultural Kirchner y se integró, desde 2022, al festival *Poesía ya!*, un evento de asistencia masiva de varios días de duración, con más de cien actividades entre lecturas, talleres y otros espectáculos. Hay, también, ciclos de reciente creación, lo que evidencia que se trata de un fenómeno en crecimiento, como el *Ciclo Puente* de poesía y música, curado por Vera Schmit, Natalia Núñez y Danilo Zárate Pacheco en el club social San Antonio de Padua; *Un sapo intuitivo*, ciclo ideado por el poeta y editor Javier Roldán que funciona en un bar porteño cada estación del año; *Lengua desbocada*, un ciclo que combina lecturas y karaoke poético organizado por Sol Aguirre y Caro Rodriguero en un teatro de la capital o *Flor de ave*, organizado por la revista y editorial homónima en un bar de Bella Vista, localidad del noroeste del conurbano bonaerense. Y estos son sólo algunos pocos casos de una lista muy extensa.

Se trata de acontecimientos que establecen una particular relación entre la literatura y los cuerpos, una relación que tiene una tradición en occidente, pero que adquiere nuevas modulaciones desde las vanguardias históricas latinoamericanas y europeas, y que en las últimas décadas en la provincia y la ciudad de Buenos Aires ha crecido como fenómeno cultural. Si bien existen diferencias entre las propuestas, todos los encuentros o ciclos de lectura tienen en común su carácter de *performances*<sup>1</sup> que ponen en primer plano la relación entre el cuerpo y la lengua, a través de dos elementos centrales: la voz de quienes leen y la escucha/mirada del público. La lectura en voz alta instituye la singularidad de un cuerpo para “tocar” una lengua como se “toca” un instrumento, una forma única de decir cada vez. Los asistentes a la performance literaria pasan de ser lectores a ser espectadores, e intervienen con sus cuerpos a través de la escucha silenciosa y la mirada atenta, los sonidos y los movimientos que producen.

En este trabajo, nos proponemos plantear algunas ideas iniciales para pensar los encuentros o ciclos de lectura literaria como un tipo particular de performance. Deliberadamente, proponemos un recorte que considera exclusivamente aquellas performances en las que el lector o la lectora solo lee textos literarios, con el libro o papeles en la mano; es decir, realiza el acto físico de leer, el mismo que hace cualquier lector en soledad, excepto que aquí lo hace en voz alta y para un público presente en el mismo espacio. Este recorte se fundamenta en nuestro interés por indagar las motivaciones que llevan al público a estos encuentros y el tipo particular de experiencias que tienen sus espectadores, que *a priori* consideramos diferente a las experiencias de la lectura silenciosa individual y del espectador teatral. Las preguntas que orientan nuestras indagaciones, y que formulamos a escritores, editores y gestores culturales a quienes entrevistamos para comenzar esta investigación, podrían sintetizarse en las dos que siguen: ¿Por qué una persona va a escuchar a otra que lee un texto que podría leer por sí misma? ¿Qué forma particular de experiencia produce ser espectador de la lectura en voz alta de un texto literario?

Para abordar estos interrogantes, al menos de una forma inicial como proponemos en este artículo, consideraremos primero algunas especificidades de la literatura como lenguaje artístico y de la lectura literaria, tanto en su antigua tradición oral como en su forma dominante en la contemporaneidad, que es la lectura individual y silenciosa. Consideramos que este recorrido puede iluminar algunos aspectos relevantes y distintivos de la experiencia que suponen las performances de lectura literaria.

## La literatura como teatro de la palabra

Sucede a veces en los poemas  
que cuando la niebla se disipa  
se lleva consigo la montaña.

Sjon (Sigurjón Birgir Sigurdson), “Ars poética” (1062)

1. Richard Schechner, teórico de la performance, director teatral, autor y profesor universitario, define y caracteriza a la performance de este modo: “Algo ‘es una performance’ cuando en una cultura particular, la convención, la costumbre y la tradición dicen que lo es. [...] A lo largo del siglo pasado, la idea de lo que ‘es’ performance se ha extendido y expandido cada vez más. La expansión fue impulsada por una fuerte tradición de vanguardia: desde el simbolismo, futurismo, surrealismo y dadaísmo a los happenings, el teatro ambientalista, los medios múltiples y la realidad virtual. Los experimentos de performance han acercado y borroneado las fronteras entre las artes performativas y entre el arte y la vida.” Para Schechner, cada performance particular es única, concreta, específica y diferente de las otras, pero todas tienen en común el hecho de que “marcan identidades, tuercen y rehacen el tiempo, adornan y remodelan el cuerpo, cuentan historias, permiten que la gente juegue con conductas repetidas, que se entrene y ensaye, presente y re-presente esas conductas” (Schechner, 2000: 3).

Habitualmente, nos preguntamos qué tipo de experiencias muestra la literatura: cuáles son sus temas, qué nos cuenta acerca del mundo. Y entonces decimos que *Madame Bovary* nos habla de la rebelión de una mujer ante las limitaciones de la vida burguesa de provincia; que *Don Quijote de La Mancha* narra las aventuras de un soñador que quería restaurar los ideales caballerescos en un imperio en decadencia. Pero ¿qué tipo de experiencia *es* la literatura?, ¿es posible pensar a la literatura como un acontecimiento y no solo como un discurso que refiere algo, que comunica algo?

Los versos del poeta islandés Sjon (Sigurjón Birgir Sigurdson) que pusimos como epígrafe precisamente nos conducen a esos interrogantes: ¿qué sucede entre la niebla y la montaña?, ¿vemos la montaña sin la niebla?, ¿vemos esa única y particular montaña?, ¿seríamos conscientes de nuestro propio esfuerzo para ver la montaña, si no fuera por la niebla? Y algo más: ¿veríamos acaso alguna vez la niebla, si no fuera porque intentamos ver a la montaña que la niebla oculta?

Son preguntas que nos invitan a reflexionar acerca de lo que sucede en la literatura (“sucede a veces en el poema”, dice Sjon) entre la montaña y la niebla, es decir, entre lo que se nos da a percibir (ver, oír) y el modo como se nos muestra. Y acerca de la experiencia que esa percepción hace acontecer.

En su conocida conferencia “Lección inaugural”, el semiólogo francés Roland Barthes inscribe sus indagaciones sobre los discursos en general y sobre la literatura en particular en una reflexión más amplia acerca del poder. Se pregunta cómo opera y por qué persiste más allá de toda resistencia. Y responde que el poder resiste porque está encarnado en la lengua, ese “organismo transsocial” y transhistórico que funciona para nosotros como una ley, un código de uso obligatorio.

Un idioma se define menos por lo que permite decir que por lo que obliga a decir. [...] Así, por su estructura misma, la lengua implica una fatal relación de alienación. Hablar, y con más razón discurrir, no es como se repite demasiado a menudo comunicar sino sujetar; toda la lengua es una acción rectora generalizada. (Barthes, 2003: 118)

En la medida en que los signos de los que está compuesta la lengua existen solamente si los reconocemos, es decir, si nos resultan familiares porque los repetimos una y otra vez, la lengua está al servicio del poder en la sujeción de los sujetos, sobre todo porque nos obliga a decir de determinada manera, sin que esto sea –necesariamente– advertido por nosotros. En palabras de Barthes: “En cada signo duerme este monstruo: un estereotipo; nunca puedo hablar más que recogiendo lo que *se arrastra* en la lengua.” (2003: 120). No hay libertad más que afuera del lenguaje, pero ese exterior nos es inaccesible: sólo es posible resistir el poder del estereotipo que anida en la lengua desde su interior, revolucionando a la lengua misma. Esa trampa, ese engaño, esa permanente revolución de la lengua es lo que Barthes entiende por “literatura”:

Entiendo por literatura no un cuerpo o una serie de obras [...]. Veo en ella esencialmente al texto, es decir, al tejido de significantes que constituye la obra, puesto que el texto es el afloramiento mismo de la lengua, y que es dentro de la lengua donde la lengua debe ser combatida, descarriada: no por el mensaje del cual es instrumento, sino por el juego de las palabras cuyo teatro constituye (2003: 123; el subrayado es nuestro).

En esta perspectiva, que seguiremos en nuestras reflexiones, la literatura es concebida como teatro de la palabra, como una práctica en la que la lengua es (ex)puesta en escena, sacando al discurso de su carácter epistemológico –orientado al saber– y volviéndolo dramático –orientado al percibir–: el lugar donde la lengua se da a ver y escuchar a sí misma en tanto lengua, y no simplemente en tanto instrumento de comunicación de algún significado: “allí donde la lengua intenta escapar a su propio

poder, a su propio servilismo, se encuentra algo que guarda relación con el teatro” (Barthes, 2003: 131).

Barthes relaciona lengua y teatro remitiendo a este último a la dimensión del juego. Teatro adquiere el sentido de simulación, disfraz, máscara y, a la vez, de acción: actuar los signos implica mostrar la naturaleza convencional, cultural, de la relación entre los signos y las cosas, así como las formas en que esos signos accionan, actúan sobre el mundo. Puesta en escena, la lengua exhibe los engranajes de su mecanismo:

la tercera fuerza de la literatura, su fuerza propiamente semiótica, reside en actuar los signos en vez de destruirlos, en meterlos en una maquinaria de lenguaje cuyos muelles y seguros han saltado; en resumen, en instituir, en el seno mismo de la lengua servil, una verdadera heteronimia de las cosas. (Barthes, 2003: 133)

La literatura como teatro de la palabra, además de ser un rasgo constitutivo de su naturaleza en tanto lenguaje artístico en cualquiera de sus manifestaciones, encuentra en los ciclos o encuentros de lectura literaria una forma particular de concretarse. En estos eventos, escritoras y escritores son invitados a prestar su voz, sus gestos y sus cuerpos a la lectura de sus propios textos: son convocados, simplemente, a leer. Por la propia lógica del acontecimiento, el público se convierte de lector en espectador: frente al modo dominante de lectura en la actualidad –individual, visual y silenciosa–, aquí la recepción del texto es auditiva y en comunidad. Participamos de un mismo acontecimiento con otros, que son parte (con sus reacciones, gestos, movimientos, comentarios por lo bajo, aplausos o silencios) de lo que podríamos llamar la atmósfera en la que se produce la recepción del texto.

## La puesta en voz de la lengua

Sabemos que un texto solo significa si entra en relación con ese exterior que es la lectora o el lector, si sale de sí, del espacio de lo legible (de lo literal) y entra en el camino de lo que Michel de Certeau, en *El arte de hacer*, llama la *efectuación* de la obra, es decir, la lectura y sus derivas (1990: 247): eso que se produce mientras estamos en contacto con la materialidad del texto (lo vemos, lo oímos) y después, cuando la efectuación continúa, sin soporte material, o con el único soporte del cuerpo del lector. La lectura individual implica a dos cuerpos que entran en contacto, el cuerpo del texto y el cuerpo del lector, y en ese contacto producen un acontecimiento, una experiencia que es única cada vez.

Como explican los historiadores Cavallo y Chartier en su estudio *Historia de la lectura en el mundo occidental* (2001), la lectura es una práctica que se concreta en determinados gestos, propósitos, espacios y hábitos, y no una abstracción sin historicidad. Los textos que circulan en soportes diversos como manuscritos, grabados, libros o pantallas son manejados por las lectoras y los lectores de distintas formas, y sus prácticas de lectura varían en función de los lugares, los ámbitos y los tiempos en que acontecen. “La lectura no es solamente una operación intelectual abstracta: es una puesta a prueba del cuerpo, la inscripción en un espacio, la relación consigo mismo o con los demás” (Cavallo y Chartier, 2001: 14). La lectura solitaria, visual y silenciosa no es la única manera de entrar en contacto con el texto e incluso, en Occidente, no tiene una historia tan extensa. Aunque en la actualidad es una práctica relativamente marginal, la lectura en voz alta tiene una larga historia, ya que ha cumplido la función de hacer accesible lo escrito a quienes no lo saben descifrar y, a la vez, ha sido y es un modo de propiciar ciertas formas de sociabilidad.

Desde sus orígenes, la poesía (que incluye todo lo que hoy llamamos literatura) fue concebida como la puesta en voz de la lengua. Según los historiadores Cavallo y Chartier, desde el mundo clásico y hasta fines de la Edad Media, la lectura es concebida como la oralización del texto y sus “lectores” son los oyentes de una voz lectora, ajena o propia. Durante el siglo V a.C., las figuras de los vasos áticos documentan escenas de lectura en las que lectoras y lectores no están aislados, sino reunidos y en conversación, lo que evidencia una concepción de la lectura como parte de la vida social. La lectura individual y en silencio era, en cambio, poco frecuente (2001: 20). En la época helenística, “toda lectura (individual o en presencia de un auditorio) debía ser una “interpretación” oral y gestual [...]. La teoría de la lectura derivaba de la *actio* oratoria, ligada a su vez a la *praxis* teatral” (Cavallo y Chartier, 2001: 25).

Como explica el poeta, *performer* y ensayista uruguayo Luis Bravo:

Los epos y los melos egeo-cretenses y griegos, el Mhabharatay el Ramayana de la India, las sagas escandinavas, los cantares de gesta en diversas lenguas surgidas durante la Edad Media, los romances y las coplas de los castellanos y moros, así como el diverso corpus multilingüístico, hasta el presente nunca recabado más que en lenguas específicas (como el náhuatl) de las culturas nativas amerindias, son todas formas poéticas marcadas por la oralidad. Algunos de sus rasgos genéricos son: el ser composiciones anónimas, de creación colectiva y multicrónica –resultado de un proceso de gestación cambiante hasta su fijación escrita–; textos para ser “cantados” o representados vocalmente, acompañados (o no) por instrumentos musicales, así como junto a otras artes, principalmente la danza. De ese caudaloso y ancestral manantial de representaciones, la poesía se nutrió durante siglos (Bravo, 2011: 6).

En los ámbitos populares europeos, como caracteriza el historiador francés Robert Darnton (2022), los relatos orales ocupaban los breves tiempos de reunión, generalmente nocturnos, en los que se preparaban las herramientas de trabajo para el día siguiente o se comía; también, en los caminos de los viajeros o el pastoreo, prácticas que fueron configurando el enorme acervo de relatos populares tradicionales que hoy siguen circulando.

En la alta Edad Media, según Cavallo y Chartier, tuvo lugar una importante transformación en las prácticas que supuso el paso de la lectura en voz alta a la lectura silenciosa o murmurada. Este cambio tuvo que ver con el propósito de la lectura –el conocimiento de Dios y la salvación del alma, es decir, un propósito enteramente individual– y los espacios –los recintos religiosos o las bibliotecas, que obligaban al silencio o a atenuar el tono de voz–. Lo mismo ocurría en las prácticas de lectura cortesanas, que ocupaban el tiempo libre de la aristocracia y se hacían en las habitaciones dedicadas al entretenimiento y el descanso. Así, para estos historiadores, se produce una revolución en la lectura entre fines de la Edad Media y comienzos de la Moderna que hizo de la lectura en silencio y mediante los ojos una norma interiorizada y una práctica común, inculcando de modo progresivo entre los lectores más populares una manera de leer que no suponía ya la oralización.

A partir de allí, coexistieron las dos modalidades, aunque con un claro predominio de la lectura visual, silenciosa e individual, que se instaló como la concepción dominante de lectura: la lectura para uno mismo, en el retiro del gabinete, de la biblioteca o del oratorio. Una lectura que cargaba con la sospecha de su potencial subversivo del orden establecido, como una especie de narcótico que alienaba a los sujetos de la racionalidad y provocaba un peligroso desenfreno de la imaginación y los sentidos, especialmente si las lectoras eran mujeres, especialmente si los libros trataban de amor, de erotismo o de política. Frente a esta concepción hegemónica de la lectura, se recorta la emergencia de las nuevas prácticas de lectura oral comunitaria, y por eso

nos detendremos brevemente en algunos aspectos de la primera para pensar luego sus vínculos con las segundas.

## La lectura como violenta separación del mundo: el retrete de Proust

Marcel Proust es un nombre que podemos considerar un emblema de la lectura silenciosa individual, la forma de lectura dominante en la contemporaneidad, porque la convirtió recurrentemente en tema de sus ficciones y ensayos. Hay un famoso episodio de su novela *En busca del tiempo perdido* en el que Proust muestra al joven narrador encerrándose en los retretes de Combray para leer:

Me subía a llorar a lo más alto de la casa, junto al tejado, a una habitacioncita que estaba al lado de la sala de estudio, que olía a lirio, y que estaba aromada, además, por el perfume de un grosellero que crecía afuera, entre las piedras del muro, y que introducía una rama de flores por la entreabierta ventana. Este cuarto, que estaba destinado a un uso más especial y vulgar, y desde el cual se dominaba durante el día claro hasta el torreón de Roussainville-le-Pin, me sirvió de refugio mucho tiempo, sin duda por ser el único donde podía encerrarme con llave para aquellas de mis ocupaciones que exigían una soledad inviolable: la lectura, el ensueño, el llanto y la voluptuosidad. (Citado en Barthes, 1994: 45)

Proust extrema la práctica de la lectura solitaria, tomando todos los recaudos para no ser interrumpido. Y coloca a la lectura en esa serie de actividades que solo se pueden hacer en privado, en el grado máximo de intimidad. Pero es en el ensayo *Sobre la lectura*, que escribe como prólogo de *Sésamos y lirios* de Ruskin, donde Proust lleva todavía más a fondo la idea del reducto solitario propicio para que el acontecimiento de la lectura ocurra. Declara que la lectura “se sitúa en el umbral de la vida espiritual; no puede introducirnos en ella, ya que no la constituye” (Proust, 2006: 63). La vida espiritual, la “verdadera vida del alma”, ocurre en las “regiones profundas” del ser donde este puede “poner él mismo su acción productora en marcha”, desplegar “el poder de pensar y crear por sí mismo” (Proust, 2006: 68). La lectura, en esta perspectiva, es una “intervención que viene de otro”, pero una intervención que solo “enciende la mecha” (Proust, 2006: 69), desencadena las potencias de la vida espiritual, como un lazarillo que conduce hacia –pero no produce ni comunica– el pensamiento y la creación.

En el ‘modelo Proust’ de la lectura, la efectucción del libro sobre el lector se parece más al efecto de un encantamiento, hecho de seducción y reticencia. Es porque creó un universo o una perspectiva que lo interpela, lo inquieta, lo pone en estado de interrogación (de deseo) que el libro se vuelve una autoridad sobre el lector; esa atracción que el lector experimenta le entredice otro tipo de verdades que no le son, sin embargo, ofrecidas, y a las que no tiene acceso a menos que ese deseo lo conduzca a crearlas por sí mismo, en el “reducto interior de la actividad del pensamiento”. Como señala Barthes en un ensayo homónimo al de Proust, leyendo este mismo episodio del retrete de Combray, hay un erotismo propio de la lectura:

la lectura deseante aparece marcada por dos rasgos que la fundamentan. Al encerrarse para leer, al hacer de la lectura un estado absolutamente apartado, clandestino, en el que resulta abolido el mundo entero, el lector –el leyente– se identifica con otros dos seres humanos muy próximos entre sí, a decir verdad, cuyo estado requiere igualmente una violenta separación [del mundo]: el enamorado y el místico; [...] el sujeto lector es un sujeto enteramente exiliado bajo el registro del Imaginario; toda su economía del placer consiste en cuidar su relación dual con el libro (es decir, con la Imagen), encerrándose solo con él, pegado a él [...] como el niño se pega a la madre y el Enamorado se queda suspendido del rostro amado.

El segundo rasgo que entra en la constitución de la lectura deseante –y eso es lo que nos dice de manera explícita el episodio del retrete– es éste: en la lectura, todas las conmociones del cuerpo están presentes, mezcladas, enredadas: la fascinación, la vacación, el dolor, la voluptuosidad; la lectura produce un cuerpo alterado. (Barthes, 1994: 45).

El modelo Proust/Barthes es el que domina nuestro imaginario contemporáneo en torno a la lectura literaria. Y en relación con esta concepción y, a la vez, a las variaciones históricas en las prácticas lectoras que fuimos recorriendo a grandes rasgos, es que surgen interrogantes acerca de las prácticas contemporáneas de la lectura oral y comunitaria, los ciclos o encuentros de lectura: ¿qué aspectos en común tienen con las prácticas de lectura orales y comunitarias más antiguas? ¿Y con la lectura del modelo Proust? ¿Por qué en la actualidad nos encontramos con otras personas a ver y escuchar a alguien leyendo en voz alta un libro que podríamos leer por nosotros mismos, en soledad?

### La lectura como resonancia de los cuerpos

la poesía ha sido históricamente una manifestación oscilante entre lo oral y lo escrito [...]. Esa alternancia es lo que en la era electrónica –desde la radiodifusión y la industria fonográfica de los años 1920, hasta el auge en los sesenta con las primeras transmisiones de televisión vía satélite– se volvió cada vez más frecuente en las prácticas poéticas, hasta que la actual era cibernética –en permanente cambio instrumental desde los ochenta– ha ido acercando lo poético, cada vez más, a la puesta en voz de sus orígenes. Dicho de manera paradójica, el desarrollo tecnológico del siglo XXI desafía a la poesía y a los poetas a retomar las más antiguas prácticas de composición multimedial y de ejecución vocal para ser representadas ante una audiencia, presencial o mediática. (Bravo, 2011: 12)

Sabemos que las prácticas que retoman las antiguas formas de oralización de la literatura no se explican por el analfabetismo, ya que el público de estos eventos suele tener similares competencias lectoras que quienes hacen la ejecución vocal. Tampoco encuentran sus motivaciones en la antigua necesidad de escandir el texto (como ocurría con la *scriptio continua*, que no separaba gráficamente las palabras) o en el control ideológico, como en el caso de la lectura del patriarca familiar o religioso.

Además de las nuevas posibilidades artísticas que ofrecen los desarrollos tecnológicos que señala Bravo, nos parece que estas nuevas prácticas de lectura en voz alta son una suerte de reacción (pero no de impugnación) ante el carácter solitario de la experiencia literaria contemporánea. El escritor Julián López, coordinador del ciclo *Carne argentina*, hace veinte años, junto a las escritoras Selva Almada y Alejandra Zina, opina que la experiencia que suponen los ciclos de lectura no es solamente literaria: “es una experiencia social, de contacto, de ver cómo se arma una performance con textos literarios. Y mucho creo que es una experiencia de circulación social” (J. López, comunicación personal, 5/9/2023).

Se trata así de prácticas que incorporan al encuentro con el texto el encuentro con otros, centralmente, a través de la voz y de la disposición a la escucha de esa voz, como señala Barthes en “El acto de escuchar”:

La escucha pone en relación a dos individuos; incluso cuando se trata de que toda una muchedumbre (por ejemplo, una asamblea política) se ponga en disposición de escuchar (‘¡Escuchad!’), es para que reciba el mensaje de uno solo, que quiere hacer

oír la singularidad (el énfasis) de su mensaje. La orden de escucha es la interpelación total de un individuo hacia otro: se sitúa por encima del contacto casi físico de ambos individuos (contacto por la voz y la oreja): crea el transfer: 'escúchame' quiere decir: tócame, entérate de que existo. (Barthes, 1982: 249)

Junto con la experiencia en soledad, en ese radical apartamiento del mundo que hacemos cuando leemos, buscamos modos de experimentar la literatura en el encuentro con otros, quienes nos leen y quienes escuchan con nosotros. El poeta y editor Javier Roldán, creador del ciclo de lectura *Un sapo intuitivo* e integrante de la organización del festival *Poesía ya!*, reflexiona sobre el vínculo que se produce en la escucha compartida:

Eso de escuchar un poema acompañado... es como el cine, ¿no? ¿es igual ver una película solo que acompañado? Creo que en el acompañamiento, por más que sea un acompañamiento silencioso, hay algo de ese silencio que dice un montón... aparte hay niveles de silencio... como lector, cuando vos estás leyendo, te das cuenta si el público está escuchando, o qué nivel de concentración tiene o de qué forma les está llegando lo que estás leyendo. (J. Roldán, comunicación personal, 7/9/2023).

Es interesante observar que, al asistir a lecturas orales comunitarias, lo que buscamos compartir es el presente de la experiencia lectora, no el comentario, la elaboración posterior de lo leído, la opinión (para eso existen las reseñas, la crítica literaria, los clubes de lectura en donde se discuten textos leídos previamente, en soledad). Aquí, en cambio, nos reunimos en un espacio común a escuchar juntos una voz que nos lee. Estamos rodeados de otros cuerpos que están experimentando, como nosotros, lo que emana de otro cuerpo (el del lector). El poeta Carlos Battilana, lector invitado en innumerables eventos y coordinador del ciclo *Las palabras y las cosas* en la Universidad Nacional de Hurlingham, responde a la pregunta por las motivaciones de los asistentes:

¿Por qué vamos? En principio, la primera respuesta que se me ocurre es por deseo, por anhelo de estar en un lugar donde nos sentimos bien. Y al mismo tiempo es un lugar de intercambio y de conocimiento de diversas estéticas y de diversos modos de concebir la literatura. Lo que yo percibo es que es un espacio de intercambio y de percepción de distintas sensibilidades. Uno reconoce ahí sensibilidades estéticas y artísticas y poéticas que no dejan de ser una suerte de interpelación a lo que uno hace. (C. Battilana, comunicación personal, 4/9/2023).

El apartamiento que describe Proust se produce, cada uno está solo con su experiencia pero, a la vez, cada uno comparte con los demás, está "en la misma" aunque no llegue a lo mismo, aunque los imaginarios que se movilizan no lleven al mismo lugar. Creemos, entonces, en principio, que estas prácticas lectoras buscan acercar a la literatura a otras formas de experiencia estética como el teatro, el cine, el recorrido del museo o el concierto. El erotismo de la lectura que Proust solo podía encontrar en la más estricta soledad, se puede experimentar también en comunidad con otros. Los cuerpos alterados por la lectura deseante que describía Barthes en la lectura individual silenciosa se conectan en la oralización colectiva con el primer cuerpo alterado de quien presta su voz al texto. Y ahí las lecturas en voz alta encuentran otra fuerza: a la fascinación por el texto (la Imagen) de la que hablaba Barthes, al encantamiento que produce el exilio en el imaginario que convoca el texto, se suma el encantamiento de la voz del otro, su modo singular de decir, de pausar, de enfatizar, de pronunciar los sonidos. Los espectadores de la lectura, como señalaba Battilana, entran en contacto con otras sensibilidades que no provienen únicamente del texto, sino de la voz de cada lector, de la puesta en escena de esa lectura, de las sensibilidades que expresan los cuerpos del público. Carlos Battilana describe la experiencia de este modo:

Leer en voz alta es reconocer los tonos de la oralidad, también en algún punto no deja de ser una performance... leer un poema en voz alta frente a un auditorio y, al mismo tiempo, escucharse y escuchar el silencio de esa escucha paradójicamente a mí me resulta muy interesante... El modo de leer es muy significativo porque quien lee silenciosamente ese poema a veces es mejor y a veces es peor. Uno tiene la ilusión de que hay una suerte de concordancia entre la letra y la voz, así que el modo de leer de quien lee es un hecho que dice algo del orden físico del poema. (C. Battilana, comunicación personal, 4/9/2023)

La mayoría de las personas que organizan y participan de los encuentros de lectura en voz alta con quienes pudimos conversar destacan la fuerza del silencio en el acontecimiento que se experimenta. Ese silencio no es una ausencia, sino el modo de manifestarse la presencia activa de los espectadores, la tensión que produce la atención de la escucha. En palabras de Barthes, “la interpelación conduce a una interlocución en la que el silencio del que escucha es tan activo como las palabras del que habla: podríamos decir que *el escuchar habla*” (Barthes, 1982: 249). El silencio es una dimensión del contacto, del intercambio que se produce entre los cuerpos reunidos por el acontecimiento. Quienes frecuentan los ciclos aprenden a escuchar, también, esos silencios, a leerlos como parte de los sentidos que se van configurando para cada espectador durante la lectura.

La otra dimensión del contacto es la voz del lector, un aspecto central de las razones por las que muchas personas asisten a las lecturas, que se repite en la mayoría de nuestras entrevistas. Así, por ejemplo, lo señala Javier Roldán:

Creo que no hay una sola razón por la cual las personas van a las lecturas. En mi caso particular, la razón fundamental es escuchar el poema leído por el autor, eso es lo que más me interesa, escuchar su voz. En mi caso, lo que experimento es curiosidad, placer, comparo mi lectura previa de los poemas con la lectura del poeta y cómo modula, qué inflexiones hace, cómo lee su propio poema. (J. Roldán, comunicación personal, 7/9/2023).

Las cualidades fisiológicas de la voz del lector, el timbre, su manera singular de pronunciar los sonidos de la lengua... lo que Barthes denomina el *grano* de la voz: aquello que está por afuera o por debajo del significado de las palabras que profiere, “un juego significativo ajeno a la comunicación, a la representación [...], a la expresión.” (Barthes, 1982: 265). El grano de la voz es el cuerpo del lector, que en su movimiento de músculos, cartílagos, huesos y cavidades hace llegar hasta nuestros oídos la materialidad de un cuerpo hablando su lengua. El grano de la voz es “la producción en que la melodía trabaja verdaderamente sobre la lengua, no en lo que dice, sino en la voluptuosidad de sus sonidos significantes, de sus letras” (Barthes, 1982: 265). Es la singularidad de un cuerpo haciendo sonar las palabras que son de todos, el lugar donde una lengua se encuentra con una voz. En el ensayo “La música, la voz, la lengua”, Barthes caracteriza esa singularidad:

La voz humana es en efecto el espacio privilegiado (eidético) de la diferencia: un espacio que escapa a toda ciencia, puesto que ninguna ciencia (fisiología, historia, estética, psicoanálisis) es capaz de agotar la voz: clasifiquemos, comentemos histórica, sociológica, estética, técnicamente, la música: siempre quedará un residuo, un suplemento, un lapsus, algo no dicho que se designa a sí mismo: la voz. Este objeto siempre diferente ha sido situado por el psicoanálisis en la categoría de objetos del deseo (o de la repulsión): no existen voces neutras, y si por casualidad sobreviene esa neutralidad, esa blancura de la voz constituye un gran terror para nosotros, como si descubriéramos con espanto un mundo paralizado en el que hubiera muerto el deseo. Toda relación con una voz es por fuerza amorosa, y por eso es en la voz donde estalla la diferencia de la música, su obligación de evaluación, de afirmación. (Barthes, 1982: 273).

Para Barthes, el *grano* es el cuerpo en la voz que canta, en la mano que escribe, en los dedos que ejecutan un instrumento. Y su valoración, su evaluación, es enteramente individual, en la medida en que deriva del modo en que ese cuerpo que hace sonar la lengua resuena en ese otro cuerpo que escucha: “no puedo hacer otra cosa sino rehacer para mí una nueva tabla de evaluación, indudablemente individual, ya que estoy decidido a escuchar mi relación con el cuerpo del que o de la que canta o toca y esta relación es erótica” (Barthes, 1982: 270)

La experiencia de la lectura literaria supone el descentramiento del sujeto, su salida del yo para multiplicar sus perspectivas de percepción del mundo. En el caso de la lectura literaria oral comunitaria, el hecho de ser espectador de la lectura ajena produce un doble descentramiento, en la medida en que es a través de la voz y el cuerpo del otro que ingresamos al texto y a su imaginario. Gonzalo Montenegro es un poeta muy joven, integrante de la organización de la editorial y el ciclo de lecturas *Flor de ave*, y se refiere particularmente a este aspecto de la experiencia:

yo particularmente voy porque me gusta escuchar el texto en la voz de su autor, aunque no siempre son los autores los que leen, pero yo prefiero ir a los eventos en los que los autores leen sus propios textos. Y también voy un poco para desenamorarme o enamorarme, me han pasado los dos efectos... por ahí leer un texto y después escucharlo y no sentir lo mismo, o al revés, leer un texto que me pareció bastante intrascendente o que no me gustó tanto y después escucharlo en la voz de su autor me cambió la forma de percibirlo. Yo más que nada voy por eso, para encontrar otro sentimiento diferente al que he tenido en mi lectura individual. En las lecturas grupales y en voz alta, la lectura o la escucha está intervenida por las subjetividades de los demás, de la persona que lee en voz alta, o de los que comentan. (G. Montenegro, comunicación personal, 11/9/2023).

También lo hace Javier Roldán: “a veces hay desilusión porque uno admira a alguien, admira un poema, lo lee y tiene una resonancia y después va y el poeta lee mal, o lo que uno considera leer mal o tiene una voz horrible y la verdad es que es una experiencia frustrante. Pero eso rara vez ocurre” (J. Roldán, comunicación personal, 7/9/2023).

Las impresiones de Gonzalo Montenegro y Javier Roldán se inscriben en lo que Ana Porrúa, en su libro *Caligrafía tonal*, llama la “escucha imaginaria”: la dicción –la puesta en escena de la lengua del texto a través de la voz con la mediación del cuerpo de otro lector– imprime una musicalidad (un modo de “tocar la lengua” como se toca un instrumento) que puede coincidir o no con la ejecución mental de esos sonidos, de esa partitura que es la lengua del texto, en el imaginario del lector que asiste al acontecimiento:

Lo que uno escucha es tanto el original como las variaciones que el autor agrega a su poema o que el “recitador” impone al texto de otro. Pero hay más aún porque, a diferencia de la música, lo que aparece en el traslado del texto leído al texto escuchado es una escucha imaginaria, aquella que nosotros tenemos del poema antes de oírlo como articulación vocal. Nuestra escucha, entonces, puede ajustarse o no a la puesta en voz de un poema y, por otra parte, lo que se pone en funcionamiento allí es una sumatoria de escuchas: mi escucha, más la escucha, por ejemplo, de Alejandra Pizarnik recitando “Escrito con un nictógrafo” de Arturo Carrera. (Porrúa, 2012: 152)

Como observa Porrúa, la puesta en voz comunitaria abre un espacio crítico para los espectadores, suplementario al de la lectura individual, en la medida en que se introducen las variaciones propuestas por otros cuerpos que pueden, además, conducir en la experiencia de la escucha a la deriva hacia otras voces que resuenan

en la voz del lector presente: otras voces que la intención del lector o la escucha del espectador hacen llegar a través de asociaciones imprevistas (por ejemplo, las voces de tradiciones ajenas al estilo del autor o del género del texto):

algunas voces y algunas lecturas poéticas suenan amenazantes en tanto desajustan lo previsible de la audición (aquello que en cada momento histórico y en cada lugar, por qué no, se entiende como lectura o recitación de un poema). En este sentido, habría territorios de mayor estabilidad –más cerrados, con una tradición mayor– y territorios más lábiles, donde es posible escuchar de modo nuevo. (Porrúa, 2012: 155)

En síntesis, los encuentros o ciclos de lectura literaria oral comunitaria actuales parecen retomar prácticas ancestrales en la historia de la humanidad para reelaborarlas como espacios de intercambio de resonancias diversas entre cuerpos alterados por los efectos de los textos literarios, de las voces que ponen a la lengua de esos textos en la escena de la escucha y de los silencios que hacen oír la presencia de los cuerpos de la escucha.

### **La montaña, la niebla, la lengua, la voz**

A partir de la imagen de la niebla y la montaña en el poema de Sjon, nos preguntábamos al comienzo de este recorrido qué tipo de experiencia es la literatura (y no de qué tipos de experiencia trata como su tema). Con Barthes, pensamos a la lectura literaria como una experiencia erótica entre dos cuerpos, el del texto y el del lector, en la que la literatura funciona como teatro de la lengua, poniendo en escena los signos no para comunicar un saber sino para propiciar la percepción de la lengua misma. La literatura es, en este sentido, la práctica en la que la lengua puede ser descarriada, desviada de su poder de sujeción, para permitir el instante de singularización de una perspectiva y una voz que se sustraigan a la generalización del estereotipo.

En un sentido análogo piensa Barthes el lugar de la voz (la oralidad) cuando se usa para decir (o cantar) en una lengua. En una entrevista titulada “Los fantasmas de la ópera”, publicada en su libro póstumo *El grano de la voz*, reflexiona acerca del modo de significar de la voz, independientemente del contenido de lo que dice o canta:

lo que más me interesa en la voz es que este objeto tan cultural es de alguna manera un objeto ausente (mucho más que el cuerpo, que es representado de mil maneras por la cultura de masas): raramente escuchamos una voz “en sí”, escuchamos lo que dice; la voz tiene la misma posición del lenguaje, que es un objeto que sólo se cree poder aprehender a través de lo que vehiculiza; pero así como hoy gracias a la noción de “texto” aprendemos a leer la materia misma del lenguaje, de la misma manera será necesario que escuchemos el texto de la voz, su significancia, todo lo que en ella desborda a la significación. (Barthes, 1981: 159)

Volviendo al poema de Sjon, podemos concluir que cada escritura, cada cuerpo que pone voz a esa escritura, cada lectura y cada escucha del espectador produce una forma singular de experiencia estética, una única niebla inseparable de la percepción de la montaña.

## Bibliografía

---

- » Barthes, R. (1981). *El grano de la voz. Entrevistas: 1962-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI
- » Barthes, R. (1982). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Buenos Aires: Paidós.
- » Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje*. Buenos Aires: Paidós.
- » Bravo, L. (2011). "La puesta en voz de la poesía, antiguo arte multimedia". *Periódico de Poesía* 42, 6-22. URL: <https://revistasic.uy/ojs/index.php/sic/article/view/383/311>
- » Cavallo, G. y Chartier, R. (1998). *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Santillana.
- » Darnton, R. (2022 [1984]). *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*. México: Fondo de Cultura Económica.
- » de Certeau, M. (1990 [1980]). *L'Invention du quotidien, vol I, Arts de faire*. París: Gallimard.
- » Porrúa, A. (2012) *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Entropía.
- » Proust, M. (2006 [1906]). *Sobre la lectura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- » Schechner, Richard (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil, UBA.