

*Año V- N° 5 – Diciembre de 2021*

# Aquilea

Revista digital de la Maestría en Escritura Creativa de la UNTREF

UNIVERSIDAD NACIONAL  
DE TRES DE FEBRERO

**UNTREF**



# Aquilea

Revista digital de la Maestría  
en Escritura Creativa de la UNTREF

Año V – N° 5 – Diciembre de 2021

## **Editora responsable**

María Negroni

## **Director**

Guillermo Saavedra

## **Secretaría de redacción**

Marina Califano y Ana Abbate

## **Colaboran en este número**

Arturo Carrera, Sergio Chejfec, Emilia de Singlau,  
Daniela Goldín, Bojana Kovačević Petrović,  
Fernando Murat, María Negroni, Laura Novoa,  
Agustina Rabaini, Ksenija Ukropina y Diego  
Vecchio.

## **Arte y diseño**

DA. Mayra Scalisi

## **Tapa**

Sin título (detalle), serie *AMA*, de Leila Tschopp.  
Acrílico sobre tela, 65 x 95 cm, 2017

Las opiniones vertidas en los diferentes artículos  
corresponden a sus autores y no necesariamente  
son compartidas por los editores de esta revista.

## Sumario

### Serie Frost

*Misterios rítmicos*  
por **Arturo Carrera**

28

### Textos de profesores

*Poéticas del silencio*  
por **Laura Novoa**

04

*La obligación de lo actual*  
por **María Negroni**

12

### Ficción

*Are you one or two?*  
(fragmento)  
por **Sergio Chejfec**

18

### Intercambios

*La travesía de un fantasma*  
por **Diego Vecchio**

72

*Colaboración creativa  
argentino-serbia*  
por **Bojana Kovačević  
Petrović**

66

### Proyectos de investigación

*Revista de revistas*

98

### Textos de estudiantes

*La poesía en guerra*  
por **Fernando Murat, Daniela  
Goldín, Emilia de Singlau y  
Agustina Rabaini**

54



Ensayo

# Poéticas del silencio

por **Laura Novoa**



— **Terrazas** (detalle).  
Acrílico sobre MDF y muro, 300 x 500 cm. Museo Moderno, 2014

A partir de narraciones de Leda Valladares, Heinrich Böll y Antonio Di Benedetto, y de algunas reflexiones y experiencias del compositor John Cage, este trabajo de la profesora a cargo del seminario Modalidades y técnicas de la no ficción en esta Maestría indaga sobre la naturaleza del silencio y sus resonancias en la literatura y en la música.

*Y sobre todo puede decirse que si se observa una hoja de papel vacío –la página en blanco de Mallarmé– se la puede comparar con el silencio. Pero basta la menor mancha o rasguño, el más pequeño agujero o defecto, o el punto negro más insignificante, para ver que no hay silencio. ¡El “vértigo” de Mallarmé era en vano!*

John Cage, **Silence**

Los imaginarios sociales vinculados al silencio se replican en algunas ideas literarias. El silencio como revelación, como utopía o como posible portador de subjetividad aparece tematizado en los cuentos “La oyente” (1960), de Leda Valladares y “La colección de silencios del Dr. Murke” (1955), de Heinrich Böll y en la novela *El silenciero* (1964), de Antonio Di Benedetto.

Las ideas potentes sobre el silencio en estas narrativas están relacionadas con contextos de producción y recepción específicos: un estudio de radio, el interior de una pensión en un paisaje rural y la tumultuosa modernidad urbana. Resulta difícil pensar las narrativas mencionadas sin la existencia de los postulados cageanos y su emblemática obra *4’ 33”* (1952).

Desde la primera formulación del silencio en Occidente, vinculada con el cristianismo y la vida monástica, el silencio nunca fue el mismo después de los postulados del compositor estadounidense John Cage. La anécdota es bastante conocida: Cage ingresó a una cámara anecoica en 1952 para experi-

mentar la ausencia total de sonidos. Cuando salió del recinto contó, algo decepcionado, que lejos de experimentar el silencio absoluto, escuchó dos sonidos: uno agudo y otro grave, uno era el sistema nervioso y el otro la sangre circulando. Un científico explicó en una oportunidad que el que ingresa en ese tipo de recintos termina convirtiéndose de alguna manera en sonido porque, del mismo modo que los ojos que se acomodan a la oscuridad y comienzan a ver cada vez más, los oídos empiezan a escuchar los órganos del cuerpo en funcionamiento.

A modo de corolario, Cage concibió su pieza *4'33"* (el título se refiere a la duración total de la pieza, el único elemento que comparten el sonido y el silencio). La pieza tiene una versión para piano y otra para orquesta, en ninguna de las dos los instrumentos emiten sonidos.

*4'33"* cambió la concepción tradicional del silencio en la música, entendido como pausa o ausencia de sonido, y le otorgó al silencio un lugar de privilegio. Si el silencio no existe, como concluyó Cage después de su experiencia, no es posible poseerlo.

Sin embargo, el cuento de Heinrich Böll, "La colección de silencios del Dr. Murke" (1955) desafía la premisa.

¿Cómo pueden coleccionarse silencios? El protagonista del cuento de Böll trabaja en una estación de radio alemana a principios de la década del 50 y es el encargado de grabar y editar contenidos de los programas de la emisora. Mientras tanto, recopila segmentos de silencio de las cintas de audio en una cajita de hojalata. Por medio de las técnicas de corte y empalme de cinta (el cuento se escribe en pleno auge de las técnicas y procedimientos de la música electrónica), los distintos fragmentos de silencio comienzan a diferenciarse unos de otros cuando se los coloca juntos, uno detrás del otro, en un sinfín.

El silencio tiene cada vez menos cabida en la radio como medio de comunicación y la tarea de Murke consiste en extirparlo de los discursos. La operación singular habilita al personaje a una escucha atenta de las diversas cualidades del silencio, que adquiere entidad autónoma y plena.

Murke también contrata mujeres para grabar sus silencios y sumarlos a su colección. En ese punto, el planteo de Böll resulta más que sugerente porque insinúa que los espacios vacíos –las pausas entre las ideas de un discurso– están llenos de sujeto o cargados de subjetividad.

De manera más sutil, en la narrativa de Böll, se desliza una dimensión política del silencio que contrasta con la idea de receptividad del silencio de Cage: el mutismo sobre los años nacionalsocialistas, durante los cuales el personaje del conferencista Bur-Malottke parece haber tenido un papel importante.

La tensión entre la aparente imposibilidad acústica del silencio y la intensidad de experiencias que invoca –la musicóloga Ana María Ochoa la sintetizó como la “escucha ambivalente del silencio” en su artículo “El silencio como armamento sonoro”– se trasluce en sus implicaciones filosóficas, políticas y estéticas en el cuento de Valladares y la novela de Di Benedetto. Ambos autores, atravesados por el proceso de modernización vertiginoso que se vivió en las ciudades de América Latina en la década del sesenta, proyectaron sus experiencias en sus respectivos textos.

En la brevedad de “La oyente”, Valladares condensa un cúmulo de ideas interesantes sobre la poética del silencio como revelación. En el comedor de una pensión rural, el mutismo de la señorita Ordóñez –una oyente implacable que asume su ser con “rostro de tímpano”– pone nerviosos y angustiados a los pensionistas. Entonces la acosan; la oyente se escurre en un “silencio tibio” (se le calla el cuerpo), su inmovible sigilo promueve la violencia de algunos pensionistas que deci-

den entrar a su cuarto (“su cámara de oír”) con la intención de romper el silencio. El malestar va in crescendo: “se trata de masacrar su mutismo”, que exila a todos de su onda sonora, escribe Valladares.

A los personajes los gobierna el miedo y “hablan con corrosivos”: sobre el silencio de la oyente, caen las palabras “habladero”, “cobarde perversidad”. Le inquietan una respuesta: “¿estudia para insecto o le gusta el espiritismo?”. En medio de la violencia, finalmente la oyente musita su verdad: “las almas y los rostros se deforman con palabras”.

La respuesta silencia a todos. Se callan como si en pleno campo oyeran un grillo después de un motor y la conversación quedara sonando “como una vergüenza, como estertor de ruedas volcadas”.

La pensionista-narradora sale a la intemperie y allí se produce la epifanía: el descubrimiento de un silencio originario –el de la tierra–, absoluto, que precede a todo, irreductible y siempre igual a sí mismo.

Nunca la escucha se había vuelto tan aguda. El silencio de la señorita Ordóñez, y su posterior ruptura, habilitaron una escucha inaudita.

En el continuo, del mutismo de la oyente al silencio de la tierra, la narradora se convierte en una entidad liberada de tiempo y espacio.

Hay una dimensión personal que se proyecta en “La oyente” y vale la pena mencionar, dada la poca difusión del trabajo excepcional de la autora, del que trascendieron fundamentalmente sus recopilaciones del folclore local. Aunque el año pasado se celebró muy modestamente el centenario de su nacimiento, todavía no existe ninguna biografía dedicada a la música, poeta, profesora de filosofía y estrella del famoso cabaret parisino Crazy Horse, junto con María Elena Walsh. Así como Cage tuvo su experiencia en una cámara anecoica,

Valladares la tuvo en los valles calchaquíes de su Tucumán natal. Allí experimentó el silencio como una revelación, tal como aparece en el cuento “La oyente”, escrito cuando tenía veintidós años.

En una noche de carnaval, Valladares se despertó con el canto “regido por la ley del delirio” de unas bagualeras que pasaban frente a su balcón. Fue “amor a primera oída”, aseguró la autora. El silencio infinito de los cerros y valles calchaquíes, rasgado con el estallido de los gritos de las mujeres que pasaban a caballo rumbo al carnaval, Valladares no solo le permitió descubrir la experiencia de un silencio profundo, casi absoluto, sino que la habilitó como una oyente incansable con su “manía de oír la vida”.

Si el vacío del silencio habilita al oyente voluntario, por el contrario, la saturación de sonidos y ruidos es su inhabilitación o cancelación.

En *El silenciero*, se plantea un escenario completamente contrapuesto para la performance del silencio.

Di Benedetto sitúa la acción de un narrador “en alguna ciudad de América Latina, a partir de la posguerra tardía (el año 50 y su después resultan admisibles)”. En el interior de una vivienda urbana, el silencio se esconde tras los ruidos superficiales de la cotidianidad que atormentan al protagonista sin nombre.

El silencio, como la noche, es un atributo del reposo, argumenta el narrador, que apenas accede al “silencio estabilizador”, al “silencio desorientado” o al “silencio corrupto”. El “silencio incorruptible”, que está en el más allá, no alcanza a revelarse; únicamente con la muerte. Mientras tanto, solo se manifiesta alienado y se asume como una utopía. No hay lugar para revelaciones, ni emancipaciones ni subjetividades.

Entre el narrador y el mundo –escribe Juan José Saer en la introducción a la novela– hay una guerra de principios, un antagonismo orgánico, irreconciliable y extremo. Ante la imposibilidad de

experimentar el silencio, tanto externa como internamente, el protagonista se confiesa inhabilitado para la reflexión o ejercer cualquier tipo de racionalidad y no encuentra en la ciudad emancipación posible. La alevosía del ruido (como resultado de un comportamiento social irreflexivo) impone una escucha e impide la emergencia de una escucha voluntaria, causando un desorden profundo en la personalidad del protagonista.

Ni la ley, ni tapones, ni un disparo en los oídos resultaron eficaces para el protagonista como instrumentos de silenciamiento.

Nuestra comprensión del mundo fue, y sigue siendo, sobre todo visual, nos recuerda Jacques Attali en su libro *Ruidos*. Los tres autores de las narraciones comentadas pensaron y escribieron poniendo una oreja en el mundo; el sonido y el silencio configuran las vidas de sus personajes. Y, más aún, la búsqueda de una comprensión auditiva del mundo favoreció la creación de poéticas del silencio y también de la escucha, porque una no existe sin la otra. /

El presente texto está basado en una disertación pública de la autora.



Ensayo

# La obligación de lo actual

por **María Negroni**



— **Paisaje (Terracita)** (fragmento).  
Acrílico sobre tela, 150 x 150 cm, 2017

La directora de esta Maestría propone en este texto inédito una reivindicación de la escritura poética como un modo sesgado de advenir al presente, soslayando los avatares de lo cotidiano para acercarse a lo real sin traicionar su más íntimo impulso.

Me interesan las escrituras poliédricas, los libros que no se parecen a nada, que ni siquiera encajan en el canon de la heterodoxia. Cuando digo “canon de la heterodoxia”, soy consciente de la paradoja. El mercado suele estar muy atento a los discursos del margen. Los coopta enseguida. Diluye su potencial contestatario, transformando las desavenencias en moda. Es una cuestión compleja que no solo atañe a las editoriales: también afecta a la institución universitaria, los suplementos literarios, la industria cultural, las redes sociales.

La tecnología hace lo suyo en este panorama: subraya tendencias, insiste en mostrar hasta la saciedad aquello que vale la pena “seguir” para poder participar en las “conversaciones”. También promueve el ejercicio ininterrumpido de la autopromoción y banaliza todo, en aras de la rapidez que generan y necesitan los soportes. El resultado suele ser un fárrago indiscriminado de textos y prestigios fugaces que se retroalimentan gracias a las camarillas y los contactos profesionales. Una pérdida de tiempo descomunal.

Frente a esto, no se me ocurre mejor estrategia que buscar los modos de resistir, por fuera del marco temporal del ahora.

El poeta y ensayista argentino H. A. Murena, autor de un libro excepcional, *La metáfora y lo sagrado*, propuso practicar el arte de volverse anacrónico. También Giorgio Agamben dedicó un libro entero a indagar la cuestión de lo contemporáneo, diferenciándolo de lo actual.

La contemporaneidad, escribió, es una relación que se establece con el propio tiempo a través de un desfase. Solo quien es capaz de recibir en pleno rostro las tinieblas del presente, sin dejar de sentir lo impersonal que hay en nosotros, puede realmente ser contemporáneo.

Agamben fue categórico en esto: la huella de alguien que escribe, dijo en su libro *Profanaciones*, está en la singularidad de su ausencia. Un libro, en cualquier caso, es algo brusco: cae, lanza un pequeño

grito, busca probar la eficacia de su propio material. A eso, sin duda, se refería Kafka cuando le escribió a Oskar Pollak: “Necesitamos libros que nos afecten como un desastre (...), como estar desterrados en los bosques más remotos, como un suicidio. Un libro debe ser el hacha que rompa el mar helado dentro de nosotros” (1907).

Hay que insistir: intervenir en los problemas de la coyuntura (por urgentes y justos que estos sean) no alcanza para hacer que un texto sea literariamente valioso. La literatura está siempre en *otro* lugar: habla del mundo *sin* hablar de él, es el único espacio donde aún podemos no ser contemporáneos sino de la humanidad, situarnos en silencio frente a la totalidad del ser.

Termino con una coda cinematográfica. En el espléndido filme *Orphée*, de Jean Cocteau, un Orfeo de los años 50 escribe, al dictado de la Muerte que le habla por la radio, unos versos que no consigue descifrar: “El silencio va más rápido al retroceder. Un solo vaso de agua bastaría para alumbrar el mundo. Júpiter vuelve sabios a quienes quiere perder”.

La poesía, entenderá después, es un saber alucinatorio. Un viaje indefenso a las comarcas del sueño, donde la pregunta “¿por qué?” carece de sentido. Un don, en suma, que exige una disciplina tan rigurosa que hasta es necesario renunciar a escribir, para escribir. En ella, ningún exceso es ridículo, ninguna creencia alcanza. En los límites de su enamoramiento insólito, Orfeo afronta la más encarnizada lucha, no con las palabras sino contra las palabras, a sabiendas de que existe un real que se escabulle siempre cuando intentamos asir el mundo o, como diría Alejandra Pizarnik, una distancia insalvable entre decir “agua” y “beberé”. Cada poeta quisiera atravesar, como él, esas puertas de espejo que podrían conducirlo al secreto de los secretos, realizar su propia caminata inmóvil por el agua oscura del Deseo para llegar ahí donde la Novia de Negro está dispuesta a premiar a quien consiga responder a sus preguntas: “¿Usted sabe quién soy? Sí, lo sé. Dígalo. Mi muerte”.

Es esa conciencia desgarrada, y no otra cosa, lo que vuelve la poesía indócil, fatalmente disidente, reacia a cualquier encuadramiento. En ella, la embestida es siempre contra la *doxa* (el espíritu mayoritario que es, por definición, violento, opresivo y repetitivo). En su lugar, elige hacer visible la inadecuación y así preserva la incertidumbre, mucho más fecunda que lo asertivo.

Otros lo han expresado mejor que yo:

“El verdadero escritor no tiene nada que decir” (Robbe-Grillet).

“Escribir es un verbo intransitivo” (Roland Barthes).

“Escribir es así: ‘?’” (Clarice Lispector).

“Puesto que no podemos eliminar el lenguaje, al menos deberíamos hacerle un agujero tras otro, hasta que lo que se oculta detrás de él –ya sea algo o nada– empiece a transparentarse: no concibo tarea más urgente” (Beckett).

Faulkner solía decir que, como escritor, apenas disponía de un territorio del tamaño de un sello de correos. Ese bastión minúsculo alcanza. Lo que se busca es siempre un carozo de infancia, el advenimiento escueto y asombrado de un sí.

A mí también me gusta pensar que la miniatura tiene algo en común con el poema, como los juguetes, las postales viejas, los caballos de las calesitas. Me gusta pensar que esas formas breves y oblicuas permiten moverse rápido entre el *incipit* y la cadencia final.

Yo no tengo más raíces que la letra, pareciera afirmar el poema. No defiendo más prerrogativas que el desaprendizaje y la intuición. No insisto más que en lo anónimo.

En esa cacería, incansable y fallida, el poema alza su insignia vulnerable y apuesta a lo absoluto, que no es sino la dicha de encarnar una primera persona, cada vez más imbuida de su propia ausencia.

Por eso, quizá, la palabra poética es transversal y desorientada. Por eso es, también, inesperadamente, política y necesaria.







Ficción

# Are you one or two? (Fragmento)

por **Sergio Chejfec**



— **Paisaje (Calle de San Juan).**  
Acrílico sobre tela, 100 x 150 cm, 2015

El autor de las páginas que siguen es un destacado narrador y ensayista argentino, radicado desde hace años en los Estados Unidos, que durante agosto y septiembre de 2020 dictó en forma virtual el seminario Modalidades y técnicas de la ficción en la Maestría en Escritura Creativa de la UNTREF. En el presente texto –fragmento de un libro recientemente publicado–, despliega su característica escritura, hecha de sutiles extrañamientos de la realidad cotidiana y una respiración singular.

(...)

Cuando dejaron la carretera troncal con su escenario de recientes edificaciones de hormigón ruinosas / vetustas y el resto de los elementos / detalles mencionados en general, se adentraron por carreteras angostas flanqueadas de casas bajas, envueltas muchas veces en tupida vegetación. Las casas estaban por debajo del nivel de la ruta, y entre pavimento y edificaciones se veían a veces veredas de tierra, o mejoradas con lajas, o sencillamente se veían acequias que seguramente llevaban agua. Pero lo más dominante de esos escenarios era el cableado aéreo con sus tendidos fantasmagóricos frente a los cuales resultaba difícil creer que transportaran nada claro y eficaz. Infinidad de cables en una misma dirección que dibujaban distintas vías, a veces se apretaban en densos estambres desde donde emprendían camino, ellos mismos u otros, seguramente con nueva energía.

En esas carreteras angostas que los fueron acercando a Kochi –después Samich supo que todo ese lugar era una amalgama de pequeñas poblaciones costeras asentadas sobre terrenos acuáticos–, admiró también la fortuna del chofer al no arrollar a los animales o a los esporádicos caminantes que se materializaban desde la oscuridad. Fortuna del chofer y de Samich. No se lo mencionó –prefiere no comentar cosas que para la otra persona puedan resultar obvias–. Pero cuando se trata de la primera noche en un lugar medio / muy desconocido, la noción de lo obvio se suspende. Entonces a través de un circunloquio Samich aplaudió el talento del chofer para eludir los peligros.

El chofer se rio con los grandes ojos bien abiertos, lo que de algún modo disolvió la risa. Dijo que los animales y la gente

estaban muy acostumbrados a caminar por el borde, y que si no lo hacían los golpes podían malograrlos por el resto de sus vidas. A Samich no le pareció que hubiesen andado por los bordes de la carretera, tomó por lo tanto su respuesta como prueba de humildad. Pensó que, para no contradecir, otra persona habría aceptado su alabanza aun cuando no correspondiera / no le gustara. E imaginó que si el chofer había decidido no hacerlo era porque otra respuesta habría supuesto para él, en ese momento, un más alto precio. Samich pensaba en algún precio imaginario / simbólico, algo relacionado con las creencias o los valores.

Algunas horas después, por la mañana, salió del homestay y encontró al chofer dentro de su auto arrimado a la esquina, junto a un pequeño kiosco de periódicos y golosinas, a su vez al costado de un humilde carrito de lassi. Acababa de despertar pero parecía estar esperándolo. Creyó que podía llevar a Samich a donde tuviera que ir. Samich dijo que Aspinwall estaba a 20 minutos, y que prefería caminar. El chofer respondió con ese típico bamboleo de cabeza que Samich no alcanzó a interpretar en ese momento. Tampoco después podría hacerlo, pero aquel primer día se figuró que transmitía algo preciso. No supo por qué usó la palabra “preferir”, entendió que al chofer le habría parecido brusca. Las palabras y la estúpida diplomacia, pensó. Le preguntó cómo había pasado la noche y si iba a regresar a su casa. Como toda reacción el chofer sonrió, dando a entender que Samich conocía la respuesta.

Apenas concluidos los cumplidos de bienvenida Krishna había preguntado: “Are you 1 or 2?” Probablemente Samich respondió lo correcto, que viajaba solo. Pero algo lo llevó a tomar la pregunta de manera más personal, a lo mejor el aturdimiento del viaje y el enigma del nuevo lugar. Acaso Krish-

na preguntaba si en Samich había una / dos personas, si podía considerarse desdoblado, si estaba dispuesto a un tipo de disociación. Se dice que la India es el país de la espiritualidad. A la luz de esa frase la pregunta de Krishna podía adquirir un sentido reforzado. El sentido trascendía la interrogación para convertirse en una suerte de consentimiento, como si en realidad anunciara, o se le permitiera, apenas llegado al país: “You would be 1 or 2”. Esto es lo que podría decir Samich ahora, no sabe si entonces lo supo en los términos que hoy le resultan más claros, aun en su ambigüedad.

Por la mañana, como recién se mencionó, Samich le dijo adiós al chofer y caminó hasta Aspinwall. En el camino vio cabras que buscaban comer afiches de publicidad adheridos a los postes de alumbrado. Antes había tomado el desayuno en la recepción del homestay. Allí estaba de nuevo Khrishna –si bien en funciones de cocinero– y otros artistas que habían llegado días antes para participar de la bienal. Todos varones. Había un jordano de origen sirio, un norteamericano de California, un inglés y un alemán –que no era artista sino asesor, se encargaba de la complicada instalación de un artista suizo–.

Samich descubrió que los desayunos producían un efecto de camaradería instantánea, aunque sumamente acotada a esos momentos de la mañana. En los días siguientes se cruzaría en Kochi o en edificios de la bienal con el libanés o el norteamericano, y siempre terminaría percibiendo una especie de ajuste en la mirada / la comprensión, como si sólo pudieran reconocerlo después de cierto esfuerzo cuando, en realidad, apenas un par de horas antes habían estado charlando y tomando café. No es que Samich los sorprendiera absortos en plena faena, le parecía que no estaban haciendo nada en particular, al igual que el noventa por ciento de las personas con las que se cruzaba en Kochi.

Pensó que el esfuerzo en reconocerlo se debía a su proveniencia. Samich era una especie de asomado al mundo del arte, llegaba desde las letras. Probablemente sin conciencia, los artistas excluían a Samich del círculo de seres / entidades familiares. Por esos días estaban sometidos a la tremenda presión de concluir sus labores, instalaciones o puestas antes de que arrancara la bienal.

Los desayunos estaban plagados de quejas e imprecaciones, no contra las comidas que preparaba Krishna. Las quejas obedecían a retrasos en la provisión de materiales, complicaciones en la aduana india, desperfectos de algunos equipos, falta de mano de obra adecuada, etc. Eran cosas super álgidas, veía Samich, que requerían una constante concentración; tanto que en ocasiones pedían ayuda a consulados o hasta embajadas. Cuando preguntaban a Samich en qué consistía su instalación se le quedaban mirando sin decir nada. A veces buscaban algún comentario, en vano. Otras veces eran buenos para salir inmediatamente del tema.

Desde esos desayunos en el homestay, Samich siente clavada la espina de la duda y hasta de la desconfianza. Como poeta, sintió que el exterior –representado por los otros cuatro artistas– carecía de discurso para lo que él hacía. Samich pensó que los artistas no se planteaban un diálogo que rozara lo artístico. Si bien tampoco podía imaginar en qué podría consistir un diálogo que roce lo artístico, creía que cualquier idea / señal ajena a los ritos que ejecutaban provenía, para ellos, del campo del arte en la medida que eso, el arte, consistía, según sus pensamientos, en lo desconocido.

Lo de ellos se había convertido en una técnica a partir de la

cual proponían significados. Desenvueltos en su metier, ansiaban conocer los desafíos prácticos / materiales de las instalaciones de los colegas. Las derivas estéticas / los dispositivos conceptuales de los proyectos eran elementos que daban por sentado y por lo tanto no requerían de observación / explicaciones. Se entusiasmaban ante la empiria, como los mecánicos / ingenieros ante inesperadas innovaciones constructivas. Y detenían el kallpam que estaban por llevar a la boca o el puttú que acababan de despedazar, para oír con atención las novedades de alguna convocatoria institucional reciente.

Samich no se asustaba, escuchaba con activo interés todas esas informaciones mientras intentaba imaginar el tipo de desafíos técnicos / instrumentales a los que se podría enfrentar la poesía o la literatura. Se sentía como un aficionado en el desayuno de los profesionales; la literatura representaba lo incorpóreo, desaparecía de un momento para otro como esos pensamientos abstractos que llegan de visita y es preferible dejar de lado.

El artista suizo para quien trabajaba el alemán alojado en el homestay se proponía hacer un pozo en el terreno de Aspinwall de unos 20 metros de profundidad y 30 metros de diámetro, y luego incrustar una plancha triangular de acero bruñido de varias toneladas de peso, como si fuera el extremo de un puñal / alfanje que busca hundirse en la corteza terrestre. Para ello requería de máquinas excavadoras, volquetes, camiones, plumas, apuntalamientos. Nadie estaba seguro de lo que se encontraría a esa profundidad. Cuando el suizo actualizaba la información por las mañanas, los demás artistas, incluido Samich, abrían mucho los ojos. Esa empresa era una especie de desafío olímpico. Cada instalación era un desafío, porque siempre alguna forma de experticia estaba en juego.

Menos, claro, en la instalación de Samich, que no atraía nada sofisticado ni verdaderamente difícil.

Situado a orillas del mar, Aspinwall era una gran constelación de espacios abiertos, en apariencia recreativos, que amortiguaban la presencia de pabellones o barracas ruinosas de distintas épocas, usos y estilos. Para quien lo viera por primera vez, el conjunto traía una reminiscencia a hospital antiguo en proceso de reformas; esos hospitales antiguos concebidos como pequeñas ciudades.

En su primera visita Samich encontró grupos de personas aquí y allá. Como era alrededor del mediodía, muchos dormían en un sendero umbroso que se perdía tras varios árboles. En Aspinwall se dormía por turnos en apariencia pautados a lo largo de la jornada. Sobre todo en ese periodo de hervidero, porque los operarios que levantaban las instalaciones o reparaban los edificios precisaban descansar luego de esas titánicas tareas. Las tareas en sí no eran especialmente arduas o pesadas. Muy probablemente los trabajos en la construcción o en ensamblajes habituales, fuera de Aspinwall, exigieran más esfuerzos. Pero Samich pensaba que el arte hacía más difíciles las cosas, que un mandato de perfección o elegancia caía como un exceso de responsabilidad sobre las espaldas de los obreros, y que ese peso incuantificable tornaba más gravosas todas esas tareas que en otro contexto casi hubieran podido emprenderse con la mente en blanco y el cuerpo ligero. Samich no creía que los obreros fueran completamente conscientes de los efectos de lo que construían o reparaban, en el sentido de que estaban levantando obras de arte, sino al contrario: los obreros presentían que todo aquello carecía de utilidad práctica, no implicaba ningún progreso / mejora verificables, y por lo tanto trabajar para algo de tal modo insípido / gratuito los agotaba todavía más.

El cambio de hora, el largo viaje, el sueño escaso. Tuvo ganas de echarse a dormir en uno de esos senderos junto a una canilla que goteaba. Se contuvo y caminó hasta el mar, que estaba más cerca de lo que había pensado, apenas al pie de una extensa y ruinoso terraza colonial. El mar no hacía ruido, cosa que llamó la atención de Samich. Los cargueros a la distancia flotaban sin moverse. El mundo encapsulado en Kochi le pareció inmóvil, en todo caso con problemas para despertarse. Las paredes estaban siendo revocadas y pintadas de blanco por hombres subidos a andamios, todos con los lungis por encima de las rodillas y algunos con sombreros / gorros que parecían improvisados y cuya forma verdadera, como los lungis, era muy difícil advertir.

Consideró que Aspinwall guardaba también su forma bajo pliegues de solares, océano y territorio, y que a lo mejor, con suerte, en los días siguientes podría asomarse a ella. /





— Sin título, serie **Interiores**.  
Acrílico sobre tela, 29,5 x 24,5 cm, 2020

# Misterios rítmicos

**Arturo Carrera**

Invitado a los ya clásicos encuentros de la Serie Frost, en octubre de 2014, el gran poeta argentino reflexionó sobre uno de los aspectos esenciales y más elusivos de la escritura poética, apelando a su propia experiencia en la vida y en la poesía y a un abanico exquisito de autores, músicos y filósofos. El resultado es este texto, sencillamente extraordinario.

## I

Hablar del ritmo me pareció que era hablar de algo que nos sucede. Pero creo que apenas dije *ritmo* sentí que me excedía, y le antepuse la palabra *misterio*. Y me excedí también, acaso mucho más. Y más con el plural: misterios rítmicos. Palabras muy pretensiosas. Por eso creo que debo detenerme a explicar lo que de todas maneras es inexplicable, como cuando contamos un sueño. Se me ocurre inmediatamente algo. Que así como cuando vamos a contar un sueño se nos dice que hay un contenido manifiesto y otro latente, podríamos decir que lo latente es el ritmo y lo manifiesto el misterio. Y acudir a esa idea extraordinaria del pintor Magritte acerca del misterio, que yo agoté en otras de mis charlas: “El misterio –sin el cual ningún mundo ni ningún pensamiento serían posibles– no corresponde a ninguna doctrina y no es una posibilidad. Una pregunta como la siguiente: ¿Cómo es posible el misterio? no tiene sentido, puesto que el misterio no es una posibilidad. Por otra parte, el misterio puede ser evocado si uno sabe que toda pregunta posible no se refiere sino a lo posible. Ciertas cosas mediocres o ridículas no alcanzan a hacernos dudar de la idea de misterio. Ninguna cosa bella o grandiosa podría afectarla. El juicio sobre el presente, el pasado o el futuro posibles no cuenta en la idea del misterio. Cualquiera sea su carácter manifiesto, toda cosa es misteriosa: lo que aparece y lo que está escondido. El conocimiento y la ignorancia, la vida y la muerte, el día y la noche”.

Acotando ese mismo texto que él titula *La voz del misterio*, Magritte se refiere a la fluidez de la luz y de la sombra, a esa belleza que parece apartarse de la diversidad. Basta con mirar ese cuadro donde él pinta la noche y el día mezclados y casi imperceptibles, y nos quedamos preguntando, como si nunca lo hubiéramos hecho: ¿qué es la noche?, ¿qué es el día a pesar de

las luces y las sombras? ¿No es acaso el movimiento de la sorpresa lo que anhelamos cada vez? Y Magritte nos explica: “la luz y la sombra no pertenecen más a un mundo sistematizado, regido por leyes abstractas, están unidas en un orden que evoca el misterio y que prohíbe al pensamiento satisfacerse con interrogantes que uno podría plantear y con respuestas que de esos mismos interrogantes uno podría obtener... Los sistemas viven en el mundo de los sueños. El misterio, por definición, es refractario a las exigencias de todo sistema”.

Me pareció que en esa fluidez del misterio según Magritte, que no corresponde como él mismo subraya a ninguna doctrina, está también la etimología más conocida de ritmo. Es decir, *rhythmus* en latín, y *rhythμός* en griego, de *rhéin*, fluir.

No obstante, según Pascal Quignard, Jaeger, el autor de *Paideia*, afirma que en lengua griega el rastro más antiguo de la voz *ritmo* es espacial. Toma el vestigio en un fragmento de Arquíloco: “Asegúrate de saber qué *rhythμός* sujeta a los hombres en sus redes”.

“El ritmo ‘sujeta’ a los hombres como un continente. El ritmo nada tiene de fluido. No es el mar ni el cantar movedizo de las olas que vuelven, caen, se retiran, se acumulan, se hinchan. El ritmo sujeta a los hombres y los fija igual que pieles sobre tambores. Esquilo dice que Prometeo está detenido para siempre encima de su roca, en un ‘ritmo’ de cadenas de acero.”

Sin embargo, el ritmo desata el movimiento. Y el movimiento desata el ritmo. Valéry veía en la prosa un caminar y en la poesía un danzar. Denise Levertov retoma la idea y compara el poema con el zig-zag, las marchas y contramarchas del andar de un niño con su madre... También Seamus Heaney co-

menta en sus ensayos una cita de Hazlitt: “Coleridge me comentó que le gusta componer mientras pasea por un terreno accidentado o se abre paso a través de la maraña del follaje, mientras que Wordsworth, siempre que ha podido, ha escrito mientras paseaba arriba y abajo por un camino de grava o en algún lugar donde la continuidad de sus versos no pudiese tropezar con ninguna interrupción”. Y, como al pasar, Heaney añade: “...los paseos por la grava no le servían para iniciar un viaje sino para acostumbrar el cuerpo a una especie de ritmo ensordecedor”.

El poeta William Carlos Williams, imagina “el poder demoníaco de la mente en ese flujo y reflujo rítmicos del misterioso proceso de la vida”. Y siente que allí está el valor de la poesía, en esa posibilidad de extraer su fuerza de ritmos desconocidos, él dice ancestrales pero podríamos decir inconscientes. Comparado con este proceso, “toda prosa –nos dice– es apenas algo más que la charla de la inteligencia.”

Maiakovski es más directo aún: “iba por mi camino –cuenta– balanceándome y murmurando casi incoherentemente, de a ratos bajando el ritmo como para no perturbar mi murmullo, de a ratos murmurando más rápido para seguirle el ritmo a mis pies. Y es el modo de dar forma y allanar el ritmo, la base de toda poesía, que corre a través de ella a la manera de un rugido apaciguado. Gradualmente, se comienza a extraer palabras individuales de ese rugido”.

Otra de las tantas definiciones del diccionario dice: *Ritmo*: “Grata y armoniosa sucesión de voces y de cláusulas y de pausas y cortes en el lenguaje poético o prosaico. (...) Orden acompasado en la sucesión o acaecimiento de las cosas. (...) En el verso, depende de la colocación de las sílabas y de los

acentos respectivos, y es esencial en la buena poesía; sin ritmo, la inspiración desmerece y el ritmo se hace prosaico; con él en grado sumo, la poesía se convierte en música. En las literaturas clásicas, griega y latina, el ritmo era la resultante de las combinaciones de pies en el verso y por tanto era obligado; por ejemplo, en un hexámetro forzosamente debían entrar seis pies a base de dáctilos y espondeos, con reglas concretas para la colocación de unos y otros. Pero en el verso moderno, posterior a la época griega y romana, la base del ritmo no es la cantidad de las sílabas sino su número y colocación. El acento métrico se carga en determinadas sílabas. Y esa distribución adecuada del acento constituye la base y la esencia del ritmo. Los clásicos fueron esclavos del ritmo; los modernistas, se despreocuparon un poco de la forma pero no desdeñaron el ritmo. El verso podrá ser libre y carecer de rima, pero en manera alguna podrá carecer de ritmo”.

Todas definiciones apenas aceptables, objetables, sin duda; por eso las traje hoy aquí.

Pound dijo: “creo en un ritmo absoluto, un ritmo en la poesía que corresponda exactamente a la emoción o al matiz emotivo que quiera expresarse”.

Yeats escribió: “el ritmo es una prolongación del momento sagrado de la contemplación, en el que estamos despiertos y dormidos al mismo tiempo, acunándonos en una monotonía o éxtasis impar”.

Quiero contarles acerca de una especie de pequeña obsesión rítmica, sí, por qué no, que tengo cuando me preguntan cuándo comencé a escribir y por qué. Como ustedes saben, es una pregunta habitual que parece tan fácil de responder y, sin em-

bargo, nos remonta a nuestra manera de enfrentar el lenguaje, nos remonta, sí, nos alza, como cuando nos enseñan una acrobacia, un ritmo. Y lo curioso es que respondo con una especie de “sello rítmico”. Con algo aparentemente preparado, que ya está en el sello. Y sin embargo, cuestiona todo lo que hice; me enfrenta a mi búsqueda de escritura, si puedo decirlo así. No se trata más que de percibir que he sido vapuleado por la misma pregunta a la que respondo mediante esta especie de sello y siempre brota la misma alegoría de mi nacimiento:

*Tengo 17 meses. Estoy dormido. Oigo sollozos. Murió mi madre.*

*Tengo 17 años. Oigo que lloran. Muere mi padre.*

*Entre estos dos acontecimientos nace mi escritura, mi poesía. Pero recalco que estoy dormido, que la muerte de mi madre y de mi padre, como el encuentro con ellos, no son sino actos que se cumplen en el sueño. Adentro de los sueños. Como la poesía o la literatura absoluta.*

*Asimismo la escritura de un poema y la poesía misma son objetos absolutos, imposibles. Pero se hallan en el sueño, en el mar, en la arena, muy cerca de la orilla.*

*Después supe que a los dos años y bajo la lluvia, en Pringles, en el patio de mi casa, pedí una escalera, “para que no se mojara”; y en el contrafondo de un cajoncito de la máquina de coser de mi madre, con un lápiz rojo escribí una carta para ella. Esa anécdota familiar, que hizo llorar a unas cuantas tías mías, es mi lección de escritura. Empiezo a escribir cuando todavía no conozco la discontinuidad entre casa, camino, árbol, lápiz, rojo, lluvia... La poesía*

*nace en estos intersticios, en esta determinación imprecisa. El poema viene después, para restañar las muertes, para subvertir la realidad del olvido. Cuando ese algo que no sabemos si llamar “lenguaje” viene a colmar o rellenar la brecha que ya en la infancia se abre entre naturaleza y cultura.*

*¿Puede pensarse entonces la temprana desaparición de la madre y del padre como una precoz ausencia de conocimiento, que implica una necesidad obstinada de taxonomías y nombramientos? ¿No somos escribas desde muy pequeños? ¿No escribíamos mientras se cumplía el sueño de las palabras forjadas, entendiendo que las palabras deberían ser “nuevamente forjadas”, o que son forjadas incesantemente?*

(...)

Sin embargo, hay algo que no concluye en la palabra escrita. No muere el prestigio de la palabra hablada.

Me atrevo a oír esta escena medio infantil, que parece una instalación, pero que alude al habla y a la noche, y eso también me ha signado: un Ritmo que me atrevería a llamar *nictográfico* o *nictemeral* –por la oscuridad que evoca; la palabra existe y es un biorritmo de la ecología moderna para esa sensación de infancia. Para esa sensación de noche. Para esa sensación de que todo puede ser escuchado porque los dioses murmuran en el vacío, y los dioses –como escribió Roberto Calasso en su libro *La literatura y los dioses*– son y han sido siempre una especie de utensilios para convencernos de que somos poetas.

En esa sensación de escucha permanente, jaspeada por la atención, está el fantasma del Ritmo.

Puedo decir que en mi libro *El vespertillo de las parcas* expliqué todo esto mejor, casi extenué la alegría de un ritmo, la felicidad de la voz. Todo ese verano en que escribí el libro me pareció estar soñando con una especie de voz única que me sugería más voces. Escuchaba, en dialecto, las *filastrocche* o trabalenguas que me enseñaban mi abuela y mis tías maternas sicilianas; los ritornelos de mi abuela paterna, criolla. Las risas de mis primas que me llevaban al oleaje de la orilla... Todo fue el bálsamo de la voz.

El sistema de placeres que yo invoco ahora es mínimo: cambiar la metáfora por otra figura menos jactanciosa, la metonimia, que liga las palabras y las cosas mediante leves y a veces rústicas asociaciones. Incorporar fragmentos de conversaciones, decires de niños o viejitos y gente común que charla con un poco de rima apenas, y siempre con un desenlace como un derrumbe, como una decepción que intensifica lo viviente... Porque todo final, como quería el Dante, también decide la diferencia entre prosa y poesía.

Entiendo la poesía como un dialecto. La fuerza de una pequeña lengua que se injertó en mi lengua y cambió el ritmo de mi escritura. Un dialecto prohibido en nombre de una lengua oficial. Incluso el lector va a encontrar pedacitos del dialecto de mis abuelos sicilianos. En mi infancia escuché ese dialecto; lo aprendí, se me pegó.

Ahora bien, ¿qué puede ser hoy un pequeño dialecto –nos dice el poeta Andrea Zanzotto– para quien lo siente desaparecer de su propia boca, sino la historia de un ensordecimiento y de un enmudecimiento impuestos desde el exterior de modo más falso que un hechizo?

Y ese dialecto, no obstante, se establece como primer misterio.

Adviene tal vez antes de nacer. Dos o tres o cuatro estaciones antes de nacer está el Ritmo. ¿No?

No hace mucho supe que Eisenstein, el director de esas películas extraordinarias, sentía el mundo prenatal como una obsesión, como un ritmo. Pensaba que todo su arte y todo el arte provenía de un ritmo prenatal. Hizo dibujos extraordinarios para ilustrar esa idea, e incluso escribió un libro que se llama *MLB. Zambullida en el seno prenatal*. MLB es la sigla de la palabra alemana *MutterLeiß*, que tomó del psicoanalista Sándor Ferenczi. En este libro, Eisenstein no hace más que bucear en textos y pinturas (los libros de Dostoievski, por ejemplo; las *Bañistas* de Degas, por ejemplo), donde identifica este arquetipo del *MLB* con una especie de ritmo recurrente, de simetría circular, que deja su vestigio en la matriz de todo arte.

Y vuelvo a ligar el ritmo a la fascinación que ejercía en nosotros el dedo índice de las mujeres de nuestra infancia, que mostraban todo en su pregnancy maternal: un color, el movimiento de unas sombras, la ondulación permanente de un paisaje lejano... Oí la musiquita tenaz y maravillosa del dialecto. Traté de reconstruir en mis poemas unas cancioncillas dialectales –alegoría de un exceso, de un feliz intercambio de dones como en un impensado *potlatch*. Pero en todo caso sílabas rústicas, palabras antiquísimas con la resonancia quejumbrosa de la lava del Etna.

Pero ¿qué es la voz sino un ritmo? ¿Cuál es la voz en la escritura? ¿La del cuerpo cotidiano o la de un cuerpo más ligero que acaso fabricamos de pronto, al escribir? ¿Por qué leemos poesía con el temor de no comprender, de envejecer? A cam-

bio, lo que escuchamos se vuelve tan misterioso como las pisadas de unas mujeres alrededor de una laguna hace miles y miles de años, en un paraje de mar llamado Monte Hermoso.

Conocemos el contorno de la voz: “la fascinación de un lenguaje verídico que no nos dice la verdad del deseo”. Si tenemos en cuenta las asociaciones increíbles, el recuerdo que tenemos de los hablantes en los sueños, ciertas ocasiones de transparencia insensata del deseo, los dibujos de una voz cuyo contorno un sonido intensifica o borra, eso parece “la verdadera voz”: ¿no podría ser ese ritmo una sensación más?

El filósofo Deleuze, al tratar el tema de las sensaciones en la pintura de Francis Bacon, dice: “un pintor podría hacernos ver una especie de unidad original de los sentidos. Pero eso solo es posible si la sensación actúa sobre una potencia vital que traspasa cada campo y lo atraviesa. Esa potencia más profunda que la vista, que el oído, etc., es el Ritmo”.

La percepción de ese ritmo vital a veces... es transferible, es impregnante.

“...he sido atravesado por el ritmo de un poeta extraordinario que todavía admiro y que es mi maestro”.

Ahora bien, el ritmo es... el ritmo que desconocemos.

“El ritmo puede venir con el ritmo incesante del oleaje –insistía Maiakovski–, con la mucama que golpea a la puerta todas las mañanas; y mediante la repetición constante teje un motivo que chapotea alrededor de mi conocimiento; o aun con la rotación de la tierra que para mí, como el modelo mecánico en un negocio de elementos visuales, alterna absurdamente y está ligada al soplo del viento que crece”.

“El ritmo es la fuerza básica y la energía básica de la poesía. No puede ser explicado, sólo puede ser descripto, como los efectos del magnetismo o la electricidad” (Maiakovski).

En su libro sobre Debussy, el filósofo Vladimir Jankélévitch trata de enfrentarse a la imposibilidad de descifrar como secreto la música de Debussy. Y concluye diciendo: “Hay música que se nos entrega para ser descifrada como un *secreto*: Ravel por ejemplo; sin embargo, la música se sostiene sobre el *misterio*: Debussy, por ejemplo”.

Creí entender que cuando decía misterio aludía también a la idea de un ritmo. Como si dijera: “Debussy es el más rítmico”. Como supo decirlo Messiaen. Pero esa idea de ritmo contenía al menos una novedad. Se puede acceder a otro ritmo, por ejemplo, a uno que no sea el ancestral ordenamiento del movimiento o que al menos sólo sea “ordenar su libertad” o “caotizar su energía” o inventar otra medida involuntaria para cada intervalo. Y es lo que vine a decirles esta tarde...

Arnaldo Calveyra escribe *Maizal del gregoriano* y *Diario de Eleusis*. Dos libros de poesía imbuidos del resonar de un ritmo que aceptamos como litúrgico, grave, de sapos en los amóríos del pantano, el mismo que aplana todos los sentidos, que aplana todas las geografías y todo el mundo se vuelve o fluye o comienza a fluir entre ríos; Eleusis es el sitio donde se habla entre dos ríos; Eleusis es un paraje de Mansilla, en Entre Ríos, donde nació y pasó la adolescencia el poeta; ambos poemas extensos, en prosa cortada rítmicamente, aluden a las antiguas notaciones alfabéticas y neumáticas: *virga*, *punctum*, *clivis*, *porrectus*, *franculus*, *torculus*, etc.”

¿Basta un leve signo?

¿Basta un acento grave?

¿Lo causal se puede volver indeterminado?

Hace muy pocos días, una de las tres Parcas (porque así llamé a mis tías maternas en mi libro *El vespertillo de las parcas*) tuvo un accidente cerebro vascular: un ACV. Cuando me lo dicen, pienso por un segundo ABC. De las Tres Tías, ella es la que me enseñó a escribir, a leer.

Antes de entrar a la terapia intensiva, un médico nos explica lo que sucedió. Una arritmia produjo el accidente. Ahora bien, ¿es demasiado gratuito decir que en esos días yo bosquejaba estas notas sobre el Ritmo?

Me aseguran que la arritmia pudo liberar el coágulo de sangre que se alojó en su cerebro y provocó la afasia. Una falta de ritmo impide hablar con coherencia. Pero no se trata de coherencia. ¿No se trata más bien de enfrentarse, otra vez, con leyes del lenguaje que fuimos ordenando nosotros ancestralmente? ¿Inmemorialmente? Estamos hechos de esas mismas palabras que nos deshacen. De esos mismos adverbios que nos vuelven más leves. Que nos descomponen como a una frase. Como a un abecedario de madera apolillado.

Al imaginar por instantes esa “impotencia de habla” de quien me enseñó a deletrear y a escribir, no supe inesperadamente sino *cantar*. Canté algo en dialecto y ella sonrió –esa sonrisa es todavía para mí un “claro”, una luz. Aunque *claro* es la palabra que más repite. Aunque nosotros mismos decimos muchos “claro”. Un día balbuceó, créanme: “Hay, claro, en la dentadura seca del convento”. Y yo me reí y la hice tentar de risa también. Le dije que había entendido perfectamente el comienzo de su poema.

Pocos días después comenzó a repetir nuestras palabras y las

propias como la ninfa Eco cuando jugaba con Narciso para apresarlos en sus redes amorosas.

“Tiene ecolalia”, dijeron.

Después comenzó a cantar en sueños.

“No movía la pierna derecha. Apenas, la izquierda. Agitaba la cabeza. Soltaba por instantes, un hilo de voz. Hilos de voz. Pero esos hilos no formaban cuerdas. No la sentíamos vibrar.”

La falta de un ritmo obediente o educado es la arritmia. La imprudencia de las otras parcas que no estaban con ella. Una había salido en busca de café. La otra dormía.

Ella produjo la arritmia, hizo girar mal el huso de la Vida; se distrajo.

¿Cuándo recuperará las piernas? –preguntamos.

“Sólo al hablar vuelven a crecer las piernas, al utilizar las palabras”, dice en un poema Henri Michaux.

Me quedo mirándola. Minutos. Sin palabras. Sin moverme sé que no puedo escribir.

Sin ritmo, al compás de un dolor que llega de todas partes. Quizá del lugar de mi propio deletreo del ABC, del ACV, en la infancia, cuando las haches me aspiraban a mí. Cuando no podía escribir la “s” sin la ayuda de las Parcas. Cuando no podía iniciarme en sus transcripciones.

“Hago mis transcripciones –dice el músico Olivier Messiaen– de cantos de pájaros en la naturaleza, en primavera, la estación del amor, y en los momentos adecuados que son la salida y puesta del sol. Empleo papel de música, una carpeta para apoyarme, algunos papeles y lápices –como si estuviese tomando un dictado musical, pero es un dictado especial que requiere diez veces la atención y velocidad normales–. Un pá-

jaro canta muy deprisa. Cuando escribo la primera estrofa, ya está cantando la segunda, y mientras llego a la segunda, está en la tercera. Mi esposa me acompaña en estos viajes ornitológicos y, como soy un hombre moderno, le pido que se traiga una grabadora. Así que mi mujer graba lo que transcribo y, cuando volvemos a casa, comparo la grabación con mi escritura. La grabadora es mucho menos selectiva que mi oído: graba todos los ruidos externos. Mi oído sólo retiene el canto del pájaro. Por otra parte, la cinta graba esa misma canción con mucha mayor precisión que mi oído, así que me permite hacer una retranscripción. Éstas son las dos fuentes de mi material: la notación extraída de una grabación exacta y la transcripción hecha en la naturaleza, mucho más artística, con todas las variantes y modificaciones que cada criatura individual de cada especie puede efectuar”.

Como poeta, si es cierto que lo soy, ¿cómo transcribo el canto o el grito de un pájaro?

En el verano, gracias a la bonhomía de un amigo, paso un tiempo en un paraje de Krabbe, en Pringles, que se llama Yaraví (no es casual para mí, según creo, que ése sea el nombre, en quechua, del canto melancólico). Y en ese paraje, hace dos años, me ocurrió que sentado en el centro del parque con mis libretitas y lápices, mientras unos techadores encabalgaban las tejas de un fragmento del techo de la casa con un martilleo ciertamente uniforme, me sentí muy atraído por las conversaciones rapidísimas de unos loros y loras que trabajaban en la construcción de un inmenso nido de ramas secas sobre una antena de televisión en desuso. Los loros hablan rapidísimo. Traté impetuosamente de escribir algo y... nada... no hice nada o hice muy poco. Pude contar la atmósfera de ese escándalo laboral con un fondo de repiqueteo en las frágiles tejas...

...pero hubiera debido captar algo así como lo que el poeta Hopkins llamaba el *inscape* de cada cosa, ¿el aspecto?, ¿su belleza específica?, ¿la forma sonora singular?

Acaso como quería el mismo Hopkins, ¿no debí aprender a descifrar instantáneamente, en lugar de ver y oír sólo las repeticiones y los gritos; comprender el modo en que se recortan, según su aspecto propio, las cosas?

El músico, como hemos visto, graba y transcribe selectivamente cada nota, me atrevería a decir cada silencio; lo que Messiaen llama “el canto”. El poeta, por el contrario, sólo puede esbozar con las palabras algo así como el contorno de esa espinosa melopea. Pero más aún, es decir, menos: puede hacer como en un lento pizarrón de escuela, con la tiza blanca, porosa, la cifra en negativo de un sonido escuchado. Debe decir con más palabras lo que en sombras el ritmo de la conversación le sugirió. Y alterar el tiempo de la escucha como cuando al contar un sueño no podemos asir las imágenes que nos conmueven y tan solo decimos otras que atrevidamente se interponen. Afasia.

Transcribimos apasionadamente un ritmo acorazado por el secreto de las sensaciones en las cosas.

Lo mismo con los grillos, de noche, y de día... ya que estamos en el campo de las transcripciones: ¿cómo dar cuenta de la unicidad de su canto? Mallarmé le habla del grillo a su amigo Lefébure en una carta. Mallarmé va caminando por el campo, entre los trigales jóvenes, y escucha una vocecita sagrada, tan diferente a la de una dama que camina delante de él y canta con una voz, explica, *transparente de mil palabras entre las que ella vibra*, acribillada de nada...

¿Pero por qué el grillo sería tan sagrado? No sé; Mallarmé nos da una pista: la felicidad de que la tierra no esté dividida en materia y espíritu está, según él, en ese canto único del grillo. Y comprendemos inmediatamente que prefirió no rozar esa idea esférica y azogada... para someterse a su misterio.

Horacio G. Rava, poeta del norte argentino, en un poema de grillos, quiere acotar su ausencia: “En aquella pared,/ debajo del ladrillo quinto,/ cuatro horas escondidas/ están fabricando un grillo. (...) Cada grillo que canta/ es un poco de tiempo/ y otro poco de sueño”.

Conrado Nalé Roxlo escribe: “...de a dos desgrana/ gotas de oro sonoras. ¡Qué sencillo/ es a quien tiene corazón de grillo/ interpretar la vida esta mañana!”.

Baldomero Fernández Moreno dice también, curiosamente: “al lado de cada grillo que canta, se acumula un montoncito de oro cernido, delicadísimo”.

Juan L. Ortiz: “...los grillos son cómplices”.

Ahora bien, ¿por qué tanta complicidad, tanto oro? ¿Por qué tanto conteo? Hay una desmesura de brillo y de medidas. Y es la medida de las sílabas del canto. Sin embargo, se exalta también su profusa monotonía.

Creo que las aves y los insectos han dado cuenta, para los poetas, de la dificultad de transcribir directamente un canto, el ritmo, la monotonía. Incluso alertaron sobre la noción de tiempo ausente o capturado, y sobre esa dimensión traspapelada: que solo captamos de las criaturas que no son humanas, *ritmo puro* –y que esa pureza no quiere abolir en nosotros el dolor de su dificultad, de su extrañeza.

Los griegos oyeron en las cigarras el decir de los dioses. (Los científicos ahora comprobaron que las cigarras son sordas, como las divinidades mismas. Pero cimbalizan; y ese sonido que proviene de címbalos refiere una melodía insuficiente, que deberíamos completar en otra vida, como en el arco iris insuficiente de Paul Klee).

Mallarmé y tantos otros poetas percibieron con el grillo la atracción y dificultad de celebrar toda repetición o iteración: percibieron más bien los fantasmas, los simulacros de repeticiones exageradas... ¡Y eso parecía ser el ritmo!

El ritmo para ciertos poetas, como lo dijo Conrado Nalé Roxlo en su famoso poema del grillo es “música porque sí, música vana”. ¡Nunca en poetas argentinos de su generación una expresión tan burlona y moderna!

Una simulación de “rimado pulso quieto” –llama al ruido del grillo Enrique Larreta en un soneto que titula “A Fernández Moreno”. El grillo aparece aquí como algo de música que entrega, siempre en endecasílabos, “su poquitín de campo a la ciudad” y su “poquitín de ciudad al campo entero”. Y termina también con una idea de tiempo, creo: “Reloj de vida, en fin, el más sencillo/ y el más cerca de Dios y sus secretos./ Eres más que zorzal, eres el grillo”.

Es fácil pero inolvidable, para hablar de ritmo, citar a un grillo o lo que él mueve en los poetas. No menos inolvidable es cierta melopea de la poesía gauchesca para mí: el recitado de memoria adolescente, de pasajes del *Martín Fierro*, de Hernández y después de Ascasubi, *La Refalosa*, por ejemplo. Esos *tin tin* que parecen de otros grillos. Y después Vallejo, por ejemplo; y después Asunción Silva, en el quinto año del co-

legio secundario, su “Nocturno” recitado por Mario Merlino, nuestro traductor y poeta: “*Una noche toda llena de perfumes, de murmullos y de música de alas,/ una noche/ en que ardían en la sombra nupcial y húmeda las luciérnagas fantásticas,/ a mi lado, lentamente, contra mí ceñida toda,/ muda y pálida/ como si un presentimiento de amarguras infinitas/ hasta el más secreto fondo de tus fibras te agitara...*”.

Con la recitación del poema, inmediatamente se comprendía la emoción, la pasión, el ímpetu de un ritmo nuevo. Para nosotros, que éramos provincianos y habíamos leído muy poco, siempre a poetas españoles, y a Hernández y Mistral y Alfonsina Storni y al buen Neruda de los poemas de amor y *Residencia en la tierra*, el “Nocturno” nos parecía revolucionario. Y lo era, y así afectó a muchos poetas, entre ellos a Darío, a Juan L. Ortiz: “*Aquí estoy a tu lado, solo, mujer mía. / Qué sera de nosotros / de aquí a doscientos años? / Qué seremos ¡Dios mío! qué seremos*”.

Juanele y Gironde y los hermanos Lamborghini vinieron después para mí, también en muchos fragmentos y transcripciones. Porque, si ha de observarse un apunte rítmico, según parece, es en *El fiord*, de Osvaldo Lamborghini, que fue escrito primero en verso y pasó después a prosa. No obstante, basta leer cualquier texto de Osvaldo para cerciorarse de que, de todos los materiales de su prosodia, lo que más lo mueve es el ritmo. Él podría decir como nadie: “el mundo existe para desembocar en un ritmo”. Es en el ritmo donde los Lamborghini incuban y despiertan una ambición poética y política; la fuerza contra la inercia, la violencia, ese reducto invisible pero tenaz y aliado del tintero. “La Política y la Historia, o si se quiere la Historia Política del país –escribe Leónidas– vivida como constante presión sobre la escritura, encarnada allí como destino, como *fatum* contra el cual se lucha. Poesía, relato, narra-

ción en verso quebrado irregular y jadeo continuo, como síntoma de ese sobre esfuerzo en el que la voz emerge desde una situación de asfixia. Violencia contra violencia, transgresión por transgresión”.

La parodia excesiva y lo cómico, ciertamente, los hace “entrar en ritmo” –y es a su vez del ritmo excesivo y grave, marcado, abrupto y delirante a veces, de donde salen sus prosas como nudos de versos.

## II

¿Se puede reducir lo conocido a lo desconocido?

En marzo de 1894, Mallarmé da una conferencia en Oxford para una sala llena de señoras “que buscaban una ocasión para oír hablar francés”, según el propio poeta. Y ahí, en esa especie de teatrino burgués, me animo a decir, como en un pase de vasos órficos, él derrama unas gotas venenosas y mágicas, unas palabras que van a cambiar el rumbo histórico de la poesía. Él dice: “Los gobiernos cambian: la prosodia sigue intacta: ya sea porque, durante las revoluciones, transcurre inadvertida, o porque el atentado no se impone, gracias a la opinión que no cree que este dogma pueda cambiar”. Y más adelante insiste: “Conviene hablar de esto (...) porque el verso lo es todo a partir del momento en que se escribe. Estilo, versificación, si hay cadencia y es por lo que todo verso de escritor fastuoso, sustraído al abandono de costumbre, ornamental, vale tanto como un verso roto...”. Y apenas más adelante: “Mientras que, a principios de este siglo, el poderoso oído romántico combinó el elemento gemelo en sus alejandrinos ondulantes, los de corte punteado y encabalgamientos; la fusión se deshace a favor de la integridad. Un hallazgo feliz, con el cual parece cerrarse la búsqueda de ayer, el verso libre, modulación (digo a menudo) individual porque toda alma es un nudo de ritmos.”

Antes, para una entrevista con Jules Huret, había declarado: “El verso se halla en cualquier parte en que la lengua tenga ritmo, salvo en los carteles y en los anuncios publicitarios. En el género denominado prosa, existen también los versos, a veces admirables, en todos los ritmos. Pero, en verdad, es la prosa la que no existe: existe el alfabeto y después versos más o menos ceñidos, más o menos difusos”.

“El paisaje que ahora se abre –según Roberto Calasso– tiene dos extremos: por una parte el alfabeto, por la otra un ritmo. Y ritmo significa metro”.

Pienso en un ritmo que le adjudicara a ese “metro” una dimensión absolutamente nueva.

En su conferencia sobre el ritmo, dice Cage: “El pájaro sigue entonando su canción repetitiva a pesar de que las moscas están zumbando en la ventana intermitente e imprevisiblemente. En todo esto, y no menciono los otros 9.997 acontecimientos, ¿por dónde comenzamos si el trabajo consiste en medir? Y si comenzamos, digamos, por cualquier punto, ¿mediremos cada acontecimiento, cuánto tiempo dura?, ¿o mediremos los espacios vacíos entre uno y otro acontecimiento (¿los había?), o ambos?”.

Cada uno mide su movimiento. En mi caso, y es una de las “magias parciales” que he vuelto a traer esta tarde aquí, intento colmar la idea del gran músico Olivier Messiaen. Quizás eso sea la obsesión de mis últimos libros: al menos a partir de *El vespertillo de las parcas* y del *Tratado de las sensaciones*. He trabajado para que todo desemboque en ese Ritmo –quizás como él lo quiere.

El ritmo, nos enseña Messiaen, menosprecia la repetición y las divisiones iguales: el ritmo debe estar hecho de duraciones libres y distintas.

“Los clásicos son malos ritmadores, insiste, o más bien músicos que ignoran el ritmo. En la música de Bach, hay colores armónicos, un trabajo contrapuntístico extraordinario, es maravilloso y genial, pero no hay ritmo. Mozart es, por el contrario, un extraordinario ritmador. En cuanto a las obras de Bach o Prokofiev, parecen rítmicas precisamente porque no tienen ritmo. La explicación es la siguiente: escuchamos en esas obras una sucesión ininterrumpida de duraciones iguales que hunden al auditor en un estado de satisfacción beatífica; nada viene a oponerse a su pulso, a su respiración y a los latidos de su corazón, está pues muy tranquilo, no recibe ningún choque, todo eso le parece perfectamente “rítmico”.

¿Lo mismo no podría aplicarse a las formas cerradas o “clásicas” de la poesía? Por eso pongo el acento en esto: no me interesa por ahora sino ese otro Ritmo, el ritmo como lo concibió Messiaen. Sé que es discutible. Pero no hay explicaciones que me satisfagan. Él da un ejemplo muy curioso de no ritmo: el jazz. Nos dice: “El jazz está establecido sobre un fondo de valores iguales. Por el juego de las síncopas, contiene también ritmos, pero estas síncopas no existen sino porque están ubicadas sobre valores iguales que ellas contradicen, el auditor se instala una vez más en los valores iguales que le procuran una gran tranquilidad. Pero no hay ritmo”. Y da, como ejemplo impresionante de música no rítmica, las marchas militares. “La marcha de paso cadenciado, con su sucesión ininterrumpida de valores absolutamente iguales, antinatural. La verdadera marcha se acompaña de un balanceo excesivamente irregular; hay una serie de caídas más o menos evitadas, ubicadas en intervalos diferentes. La música militar es la negación del ritmo”.

Para Messiaen, los grandes rítmicos o ritmadores de la música clásica son Mozart y Debussy. Pero esto se emparenta con las su-

tiles prevenciones métricas de cada época, de cada gran período de poesía. Y así yo intento utilizar versos de distintos metros rigurosamente escuchados y espiados para elaborar ese Ritmo. Mi poesía es “verso libre” en el más puro sentido mallarmeano, cuando dijo que el verso libre es modulación individual porque toda alma es un nudo de ritmos. Pero busco que esa voz que escuchamos en determinados momentos, proveniente de “esa música ambiental que es la vida” desemboque en el Ritmo. Sus “valores desiguales” contienen todo lo que necesito. Incluso la ideología, la estética –la ética del acontecimiento puro.

Por otra parte Deleuze concluye, para la música y por qué no para los poetas: “Entonces el problema es cómo esas duraciones van a poder articularse, puesto que de entrada están privadas de la solución clásica muy general que consiste en confiar al Espíritu el cuidado de imponer una medida o una cadencia métrica común a esas duraciones vitales. Puesto que ya no se puede recurrir a esta solución homogénea, es necesario producir una articulación por el interior entre esos ritmos o duraciones.

“Encontramos por ejemplo que los biólogos, cuando estudian los ritmos vitales de períodos de 24 horas, renuncian a articularlos sobre una medida común aún compleja, o sobre una secuencia de procesos, invocan, más bien, lo que ellos llaman una población de osciladores moleculares, de moléculas oscilantes, acopladas, y que aseguran la comunicación de los ritmos o la transritmicidad.

“No se trata simplemente de una metáfora cuando se habla en música de moléculas sonoras, acopladas por razas o grupos, en acorde, que aseguran esta comunicación interna de las duraciones heterogéneas. Se va a volver posible todo un devenir molecular de la música, que no está únicamente ligado a la música electrónica, aún si un mismo tipo de elementos

atraviesa sistemas heterogéneos. Este descubrimiento de las moléculas sonoras, en lugar de notas y de tonos puros es muy importante en música y se hace de manera muy neta según tal o cual comportamiento. Por ejemplo los ritmos no retrogradables de Messiaen. *En una palabra, un tiempo no pulsado es un tiempo hecho de duraciones heterogéneas*, donde las relaciones reposan sobre una población molecular, y ya no sobre una forma métrica unificante”.

Creo que se trata, y esto me interesó siempre para la poesía de estos tiempos, de una nueva visión del ritmo y de las medidas de ese ritmo. Calificar esas medidas, clasificarlas, distinguirlas... esa es la tarea imperceptible de los músicos, los poetas, los arquitectos y artistas de hoy. Los trabajos sobre el azar y el caos, iniciados en otros siglos por Mallarmé en la poesía y Duchamp en la pintura. La caotización de las maquetas creativas, el modulator de los arquitectos, las variaciones de bandas moleculares ininterrumpidas que enfrentan los nuevos coreógrafos, en fin... Esto es parte de las nuevas nociones de ritmo, o el Ritmo con mayúsculas que yo traje aquí.

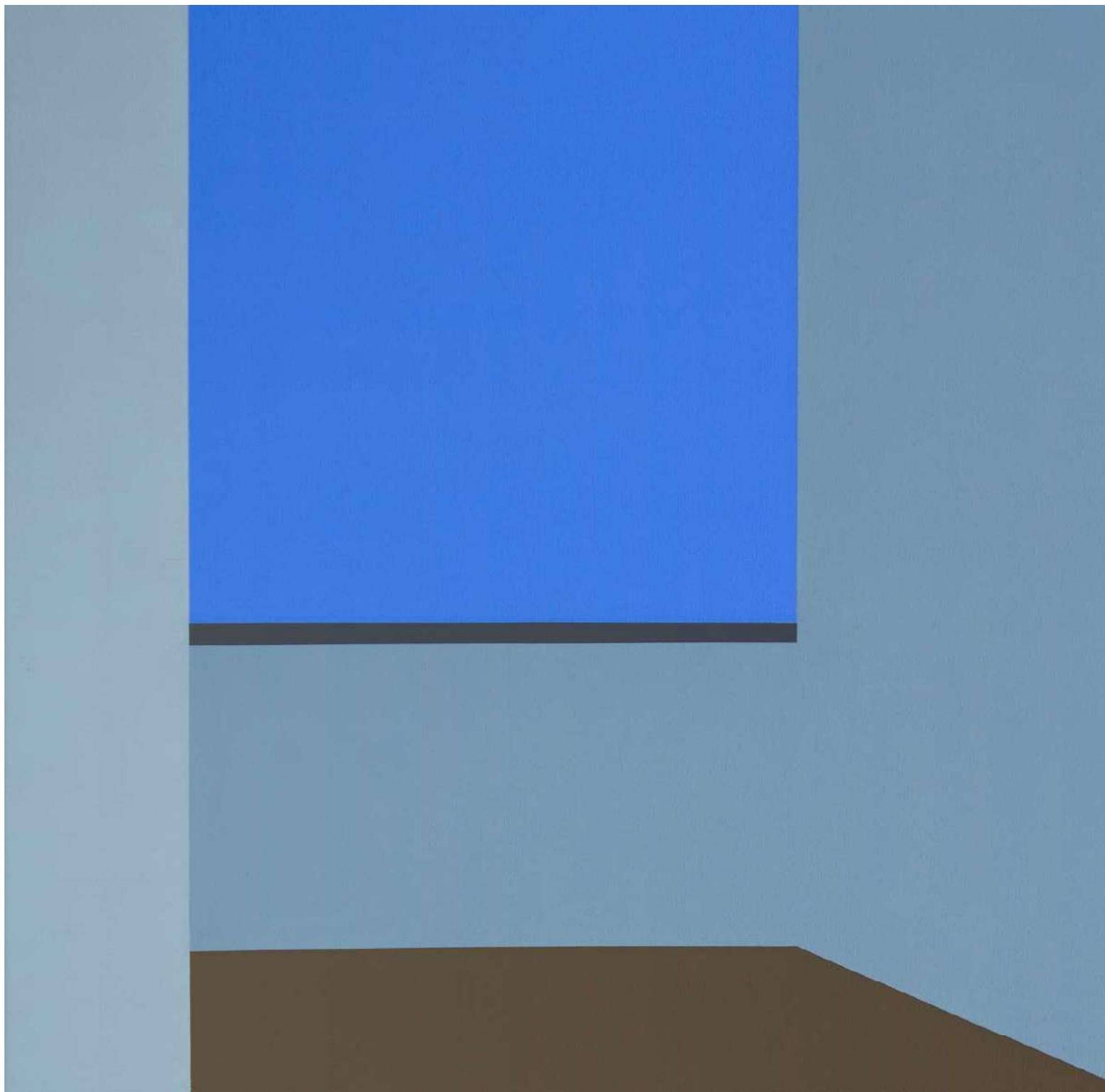
“Y cuando suceda lo que todavía no ha sido oído –exclama el músico admirable–, ¿podremos decir más o menos que ahora acerca de la unidad y su relación con el todo? En el interior de ese espacio, abierto y sin embargo lleno como un cuenco hasta el borde con sonidos al mismo tiempo suaves y aterradores, que ocurren en puntos impredecibles no sólo del tiempo sino también del espacio, ¿no será como hoy, que habrá llegado definitivamente la primavera (¿o es el verano?), finalmente fuera de casa, deliciosamente acosado por insectos, algo que escuchar por todos lados (hasta por detrás de mí), que cualquier cosa que hayamos podido pensar que teníamos que decir de alguna manera se nos habrá –como ahora– escapado de la memoria?”.

Como dijo Lezama Lima para la poesía y San Agustín para el Tiempo, si me preguntan ahora qué es el Ritmo, no lo sé. Si no me lo preguntan, sí lo sé. /

**Arturo  
Carrera**

Cnel. Pringles,  
Provincia de  
Buenos Aires,  
1948

es una de las grandes voces de la poesía argentina contemporánea. Tras una primera etapa ligada a la estética neobarroca, su obra poética deriva en una búsqueda singular de la voz propia, hecha de retazos de diálogos casuales, evocaciones fragmentarias y asociaciones imprevistas para dar cuenta de una verdad íntima, difusamente autobiográfica y al mismo tiempo universal, vinculada al mundo de la infancia. De su producción, pueden mencionarse *Oro* (1975), *Arturo y yo* (1983), *Mi padre* (1985), *Children's corner* (1989), *El vespertillo de las parcas* (1997), *Tratado de las sensaciones* (2002), *Potlatch* (2010). El volumen *Vigilámbulo* (2015) reúne su producción poética hasta ese momento.



— Sin título (fragmento), serie **AMA**.  
Acrílico sobre tela, 95 x 65 cm, 2017

Textos de estudiantes

# LA POESÍA EN GUERRA

El título de esta nota alude al nombre del seminario que, sobre esa cuestión, realizaron el año pasado, en plena pandemia y de manera virtual, los alumnos y alumnas de Fernando Murat en esta Maestría. Se ofrecen aquí una introducción del profesor y algunos de los poemas más destacados surgidos de esa experiencia.

---

## **Pormenores de una antología**

Entre octubre y diciembre de 2020, cuando la pandemia había transformado todo lo que nos rodeaba en algo incierto, por momentos desolador y ficcional, un grupo de personas nos reunimos los martes por la noche a hablar de poesía. Algunos con imagen, otros solo con la voz, pero estábamos allí, virtuales, y cada martes parecía, y era una ilusión, que la literatura nos estaba imaginando. Lo hicimos en el marco de la Maestría, en el seminario *La poesía en guerra*, y mientras leíamos cómo el género podía ser un vector en la disputa por los bienes sociales y políticos, una forma de intervención o aquello, con Susana Thénon, a lo que le incumbía todo, cada participante fue construyendo una plaqueta de poemas, sumando un texto por semana, leyendo sus materiales con el conjunto y viendo cómo todo eso se transformaba, buscaba otros canales y se reformulaba hasta encontrar su cauce. De esa experiencia, que nos dejó una producción brillante de esta cohorte, seleccionamos a tres poetas y podemos ver, con ellas, algo del futuro.

**Fernando Murat**

DANIELA GOLDÍN

**Una suerte de arquitectura**

Cuando alguien empieza algo  
como un camino  
o un razonamiento  
lo que deja inmediatamente detrás  
es su punto de partida.  
Según de qué se trate  
ese punto puede ser  
o no un punto.  
Y además, puede planificarse  
o bien saberse  
como quien dice  
–suponiendo que hayamos partido un domingo–  
con el diario del lunes.  
Pero partir no es solo  
empezar a irse  
y el verbo modelo  
–siempre me pregunté por qué–  
de la tercera conjugación.  
Partir también es romper algo  
a propósito o sin querer  
dividirlo en partes  
dos o más  
–hay cosas que se parten  
mucho más  
prolijamente que otras,  
mi próximo plato roto  
por ejemplo  
integrará el segundo grupo–.  
Y por alguna razón de esas  
raras o desconocidas

estas dos acepciones  
de lo que es partir  
confluyen  
en la historia que tengo  
sobre una galletita.  
Una galletita  
partida al medio  
y un punto de partida  
de muchas cosas  
aunque yo no sepa  
del todo cuáles.  
Así como yo la escucho  
salida de la voz de mi mamá  
y ayudada  
por las pocas imágenes  
que me quedan  
del departamento de la calle Potosí  
es la única manera  
en que puedo contarla.

*No digo que estuvo bien lo que hice  
tal vez no, pero así pasó.*

Que yo tenía dos o tres años  
y estaba sentada en la silla de comer.  
Dice también  
que las Lincoln se rompían muchas veces  
y eso a mí no me gustaba.  
Lo que pasó ese día  
fue que se rompió una  
y no quedaron más enteras.

*Y ahí a vos  
te agarró un ataque  
de llanto inconsolable  
pero era, pero era, no sé  
nunca te había pasado  
así, así, desesperada.  
Y yo te la mostraba  
como encastrando las partes  
pero claro, se separaban.  
En dos, ¿no? pero se separaban.*

*En esos dibujos  
del corazón partido  
atravesado  
por una zanjita  
con la forma de un rayo,  
¿cuánto y cómo importa  
que el contorno siga siendo  
el de un corazón?*

*Y lloraste tanto  
tanto tanto tanto  
que yo me desesperé  
mamá primeriza  
qué sé yo  
y agarré  
y con una cinta scotch  
te la pegué.*

*El alivio y la pena  
que me invaden  
en este momento  
se contradicen un poco.*

*Y vos la fuiste  
mordiéndolo alrededor  
después sacamos la cinta  
y te la terminaste.*

Nunca pude dejar  
de tomar esto en serio.  
No lo olvido  
ni lo recuerdo del todo  
por fuera de su voz.  
Le pido que me lo cuente  
y no digo nada  
salvo pedir más detalles.

Ella dice  
que en ese momento  
a sus treinta años  
sabía muy poco.  
Treinta años después  
yo ahora  
pienso que algo supo  
mientras escribo y escribo  
sobre cosas rotas.

EMILIA DE SINGLAU

**Rompecabezas**

**No te pongas mal**

Cortar una rosa para ponerla en la mesa,  
una rosa blanca o roja,  
improvisar un florero  
con lo que haya,  
no importa.

Meter las manos en la tierra.

Hacer una planta.

Entrecruzar los dedos  
como si rezaras.

Despedazar un pollo frío  
un 24 de diciembre.

Estar nerviosa y feliz  
casi siempre.

No quiero olvidar  
que fui yo quien te escuchó  
decir tus últimas palabras.

**Rompecabezas**

Decís que sos melancólica  
que lo vas a ser siempre,

Yo te respondo:

voy a regalarte

un rompecabezas

para que lo armes

a las siete de la tarde

para que no pienses

a las siete de la tarde.

Decís “bueno”  
pero no te lo compro  
y pienso en la palabra  
siempre.

### **Los de al lado**

Los que cocinaron al conejo de mi hermana  
en un bautismo.  
Los negros de mierda,  
los mugrientos,  
los santiagueños.

Mi hermana me tira del pelo,  
me hace una colita caballo,  
echa vinagre sobre mi cabello.  
Tira fuerte mientras me pide  
que le prometa  
que no voy a juntarme nunca más  
con los de al lado.

Me gusta que me hablen  
de Santiago del Estero.  
Que los sábados pongan  
cumbia bien alto.  
Que anden descalzos.  
Que recen a los santos.

Quiero explicarle a mi hermana  
que sin ellos  
acá no pasa nada.

AGUSTINA RABAINI

**En fuga**

Sobre la humilde perseverancia  
dice Anna Kazumi  
sobre las cosas que se usan  
y van gastándose  
sin reemplazo  
lo que perdura o persiste  
mientras todo muta  
lo que permanece  
aunque todo cambie  
rápidamente.

\*\*\*

El tiempo en las cosas  
entre las cosas  
las horas circulares  
¿qué acumulan?  
lo que surge nuevo  
lo que pueda venir  
la poesía desde dentro  
de las cosas vivas  
lo que empuja  
lo que punza  
o alumbra  
el deseo que empuja  
lo que tarda en alumbrar  
y sale cuidar  
lo que llega a necesitarse  
y no al revés.

\*\*\*

No me gustaban antes los claveles  
como si me volviera el olor del cementerio  
con la abuela  
aquellos colores o vaya a saber qué  
los gladiolos eran altos  
un día los compré para mamá  
era chica quería impresionarla  
pero esas flores venidas  
o llevadas a lugares  
sin vida  
ayer empezó la primavera  
y mi amiga C. me trajo un ramo  
de clavelines preciosos  
siguen ahí sobre el mantel  
cómo no ver la posibilidad  
y decir, como si nada:  
“esas flores me recuerdan  
al cementerio”  
lo hermoso y lo terrible  
el derecho y al revés  
tus flores, amiga  
me alegraron la tarde  
delicadas y efímeras  
mañana han de apagarse  
también. /





— Sin título, serie **La ilusión**.  
Acrílico sobre tela, estructura de hierro y tela Panamá, 200 x 150 x 10 cm, 2019



Intercambios

# COLABORACIÓN CREATIVA ARGENTINO-SERBIA

**Bojana Kovačević Petrović**

En octubre del año pasado, las autoridades de la Universidad serbia de Novi Sad, a través de su flamante Centro Iberoamericano, acordaron con la Universidad Nacional de Tres de Febrero un convenio de colaboración mutua. Fruto de esa asociación fue un conversatorio en torno a la obra de la poeta argentina Susana Thénon. Aquí, el testimonio de la representante serbia y una muestra de lo realizado.

Cuando se puso en marcha el Centro Iberoamericano (CIBAM) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Novi Sad, Serbia –en julio de 2020, en plena pandemia– aprovechamos ese momento para informar a todos nuestros colaboradores sobre su inauguración. Uno de los primeros en respondernos y felicitarnos fue Guillermo Martínez, cuyos vínculos con Serbia datan desde la aparición de su libro *Acerca de Roderer*, traducido a la lengua balcánica por su compañero oxfordense Vladimir Tasić.

Uno de los objetivos primordiales del recién establecido CIBAM fue reunir a los estudiantes y profesores de ciencias sociales y humanidades para realizar diversas actividades, colaboraciones e investigaciones entre América Latina y la Europa balcánica. Guillermo Martínez nos puso en contacto con la directora de la Maestría en Escritura Creativa (MEC), María Negroni, y una semana después concretamos las primeras actividades en común.

En octubre de 2020 se firmó el Convenio de colaboración entre la Universidad Nacional de Tres de Febrero y la Universidad de Novi Sad, y un mes después organizamos un conversatorio dedicado a la poeta, traductora y fotógrafa argentina Susana Thénon: La escritura como palimpsesto, coordinado por María Negroni y con la participación de Corina Dellutri (“Thénon y Rilke: la traducción como derrotero sobre y hacia los pliegues del lenguaje”), Alfredo Luna (“Hablar con palabras rotas: afinidades entre Susana Thénon y Alejandra Pizarnik”), Gisela Galimi (“Susana Thénon y una guerra en el lenguaje”) y Analía de la Fuente (“Imágenes de dios en el escenario del poema”), con tres exquisitas animaciones de Lucrecia Frassetto. La actividad, moderada por la responsable del CIBAM, Bojana Kovačević Petrović, incluyó además los poemas de Thénon leídos por cinco estudiantes serbias: Ksenija Ukropina, Anja Božović, Zorana Aćimović, Lana Stojiljković y Anja Mitić. Y, sin lugar a dudas, fue un éxito internacional.

La segunda fase de la colaboración entre la MEC y el CIBAM en el “Proyecto Thénon” consistió en la traducción de los versos de la poeta argentina por las alumnas serbias y fue presentado de modo virtual en otoño de 2021. Para ilustrar y estrenar este logro, compartimos con los lectores de *Aquila* unos fragmentos del “Poema sin título”, traducidos por Ksenija Ukropina:

venís pensando pensando repensando sopesando sopensando  
eliminar un sólido que además expelle anhídrido carbónico  
desde los ollares  
un sólido que a tu entender  
está de sobra  
impide la respiración  
y contamina  
un reactor nuclear de bolsillo  
brevitatis causa pariente  
mal amigo  
acredor  
funcionario  
vizconde  
novelista de cuarta  
madre de mí  
campeón de tenis  
desconocida verde fragante fantasmal  
buen amigo  
tu propio cuerpo

**Pesma bez naslova  
(odlomak)**

*dolazite razmišljajući razmišljajući preispitivajući sumnjajući  
[sumnjajući  
eliminirati čvrsto telo koje takođe ispušta ugljen-dioksid  
iz nozdrva  
čvrsto telo koga po tvom mišljenju  
ima na pretek  
sprečava disanje  
i zagađuje  
džepni nuklearni reaktor  
brevitatis relativni uzrok  
loš prijatelj  
poverilac  
zvaničnik  
vikont  
pisac u četvrtoj  
moja majka  
teniski šampion  
nepoznata i mirisna zelena sablast  
dobar prijatelj  
tvoje sopstveno telo*

Aprovechando la persistente y duradera pandemia, recientemente hemos profundizado la colaboración entre la universidad argentina y la serbia con otro evento virtual: el CIBAM ha organizado una charla con cuatro autores argentinos: Luisa Valenzuela, Ana María Shua, Samanta Schweblin y Guillermo Martínez (profesor de la Maestría). Teniendo en cuenta que las circunstancias en las cuales llevamos viviendo más de un año han cambiado –más bien, virtualizado– nuestra realidad, no hay duda de que las actividades mutuas de la MEC y el CIBAM están por bifurcarse. /





— Sin título, serie **La casa en llamas**.  
Acrílico sobre tela y estructura de hierro, 150 x 150 x 15 cm, 2020



Intercambios

# LA TRAVESÍA DE UN FANTASMA

**Diego Vecchio**

En una nueva edición del convenio entre el Programme Création Littéraire de la Universidad de Paris 8 y la Maestría en Escritura Creativa de la UNTREF, este año volvieron a realizarse traducciones al francés de textos de estudiantes de esta Maestría y fueron publicadas en la revista *FRACAS*. Como contrapartida, se publican aquí las traducciones a nuestra lengua de textos de alumnos y alumnas de la Universidad Paris 8, precedidas de una introducción del coordinador del equipo del Programme de Création Littéraire.

*Viceversa* es una invitación a viajar, ya no por el mar o la llanura, sino por los intersticios que separan y conectan el francés y el español. El principio es muy simple. Cinco estudiantes de la Maestría en Escritura Creativa de la Universidad de Tres de Febrero envían sus textos en español a cinco estudiantes del Master Création Littéraire de la Universidad de Paris 8 Vincennes-Saint Denis, que los traducen al francés. La operación es reversible. Estos mismos estudiantes de Paris 8 envían sus textos en francés a los estudiantes de la UNTREF que a su vez los traducen al español.

Bajo el influjo de la etimología, el arte de traducir fue concebido como un viaje, un desplazamiento, una mudanza. Está claro que hay una lengua de partida y otra de llegada, que hay algo que ocurre en una lengua y que en virtud de la traducción vuelve a ocurrir en otra. Pero resulta mucho más enigmático saber lo que se traslada en esta travesía. Según las épocas, los gustos y las modas, el botín puede ser la letra o el sentido, una sustancia o una melodía, el sujeto que traduce y se traviste en la traducción, astillas de la lengua primordial, perdida para siempre, que alguna vez balbuceamos y nos es imposible olvidar.

Quien traduce no es un traidor, como pretende el famoso adagio, sino un contrabandista, un timonel que cruza con su barca de una orilla a otra, un médium que hace advenir en la presencia de una lengua la ausencia de otra. Lo que viaja en la traducción es, no la letra ni el espíritu, sino un espectro. El lenguaje es un material evanescente.

**Diego Vecchio**

**KINTSUGI \*****Anissa Solène Bernollin**

*\*Técnica de origen japonés para arreglar fracturas de la cerámica con barniz de resina espolvoreado o mezclado con polvo de oro, plata o platino.*

Hay palabras que son intraducibles. Sensaciones que solo pueden resumirse en una sola lengua, y eternizarse en las demás.

En mi lengua, en la mía, no hay ninguna palabra para traducir lo que sentí. No hay más que una sucesión de sinsentidos, de piezas de puzle que intento reunir para dar una coherencia a lo intangible, transmitir un universo, escribir una historia. Apenas alcanza...

Perdido en mis reflexiones, miro los matices de rosa y violeta invadir el cielo, teñido por el atardecer. El viento sopla ruidosamente y sobre mí, las cornejas se apoderan de los corredores aéreos, planean batiendo sus alas con precisión. Parecen pertenecer al cielo, se desplazan con gracia, sin esfuerzo. Las observo con admiración hasta que mi mirada se posa sobre un detalle: una disonancia en la partitura visual.

La corneja lucha, pero es llevada hacia atrás por una fuerza invisible, sus alas se agitan y empujan el aire detrás de ella tan fuerte como pueden. Parece temeraria.

Sonrío.

Un día, yo también fui el pájaro en la racha de viento.

Me golpeó desde adentro, tan fuerte que estallé en mil peda-

zos, con la respiración cortada, me disloqué bajo el peso de la gravedad.

Quisiera decir que no tuvo importancia, que no fue más que una grieta anodina y que bastaba con dejar pasar el tiempo para olvidarla. Pero había un hueco en mis heridas, un vacío tan espeso que me desparramé por el suelo.

Hecho pedazos.

Sacudo la cabeza tratando de no extraviarme en los malos recuerdos.

Las cornejas desaparecieron y un halo particular fue invadiendo el espacio, la luz de un crepúsculo de verano que destella en el aire. Los rayos perforan una nube curiosa y brillan aún más por el contraste con el azul del cielo.

Haría falta también una palabra para este color embriagador del final de un día de verano.

El resplandor de la vida.

“¡Perdí mi brillo! ¡Mirame! ¡Deberías haberte dado cuenta! Estoy apagado...”

Apenas me reflejo en el espejo. ¿Por qué no lo ves?”

En aquella época todo me parecía difícil y me exigía un esfuerzo considerable. Estaba tan cansado... Me recostaba mirando lo que tenía por delante, sin encontrar ninguna razón para levantarme. Todo me aburría. Todo me lastimaba. Daba vueltas, prisionero de mis pensamientos y ya nada tenía importancia.

No es innato encontrar una razón para cuidar de uno, es difícil.

Un día, mirando alrededor, vi un pedazo de mí en el suelo, y me di cuenta de que podía alcanzarlo. Entonces tuve que elegir: jugar la última carta o abandonarlo todo.

No tenía el coraje para desaparecer.

Hizo falta tomarse el tiempo de juntar los pedazos, encontrar aquellos que habían rodado hasta debajo de los muebles y sobre todo, poder devolverles una forma. Una burda copia de lo que habían sido. Los días pasaban y yo seguía siendo un desconocido: ya no me reconocía. Llevaba mi cuerpo como una carga cuyas fisuras sangraban quimeras. Ni yo podía ya creer en mis mentiras.

Me sentía tosco, desbordaba por todas partes, me cortaba con retazos afilados que se desprendían unos de otros.

Con mucho trabajo, cuando el pegamento secó, terminé por pulirlos. Había que ser riguroso. A veces sin prestar demasiada atención, terminaba por lastimarme. Suele pasar, nadie es perfecto.

Sería naíf pensar que uno se remienda sin dolores.

No sé por qué no desistí en aquel momento. Cierro los ojos con la imagen de esa bola de fuego incandescente medio desaparecida detrás de la línea del horizonte del océano, todavía impresa en mi retina.

Todo eso fue hace mucho tiempo.

Siento el suelo sólido en el cual puedo anclarme. Frente a mí,  
el paisaje se extiende hacia el infinito.

Valía la pena.

Es lo que hace de mí lo que ahora soy.

Hoy, mientras me miro, brillo de nuevo, con una belleza arcaica en los últimos rayos de luz.

En mis cicatrices, polvo de oro.

Kintsugi...

En francés no existe una palabra para describir este estado: cuando después de una lenta ceremonia, terminás por transformar las grietas en líneas de fuerza, y te revelás a vos mismo, con aún más valor, y más bello todavía, reparado.

Kintsugi...

¿Existe una palabra en español?

*Traducción de Ariana Daniele*

## **PATO DE MADERA**

**Lucía Ehrlich**

Tengo una desconfianza particular hacia un montón de gente. La gente que no se copa mucho con los dulces, la gente que elige entre los gatos y los perros, la gente que se copa más con las cosas grandes que con las cosas chiquitas. Que entre castillo e insecto eligen castillo, entre pileta y lunar, pileta.

Me fascinan las cosas chicas. Cuanto más chicas, mejor. Se pueden esconder. Nadie sabe que están ahí. Se pierden muy fácil y entonces hay que desarrollar estrategias para saber dónde están. Ponerlas en una cajita, por ejemplo. Y la cosa mejor mejor es la que no sirve para nada. Es solo por placer. Mirarla, tomarla entre las manos, inventarle historias. Ahí está toda la ternura del asunto.

En casa todo el mundo colecciona cosas chiquitas. Mi padre viaja seguido por temas científicos. En general no tiene tiempo para pasear, dice. Tiene el tiempo justo para traer cosas chicas. Casi siempre animales. De madera metal cerámica. Tortugas patos pingüinos. Todo lo que mi padre trae mi madre lo pone en las estanterías del living en modo trofeo.

Mi madre las cosas chicas de ella las ordena preciosamente en cajitas que ordena en otra caja más grande que pone en un cajón debajo de sus medias y bombachas. De vez en cuando hablamos de algo, una historia, un recuerdo, el cumpleaños de no sé qué tipa vieja de donde me llevé una cuchara y me puse a cantar con el señor que tocaba la guitarra, y se va sin decir nada a su cuarto y vuelve unos minutos después con un botoncito del vestido que yo llevaba ese día. Y cada vez hace eso. Vuelve con un diente un pedazo de vaso roto de joya de tela

de azulejo un boleto de subte una servilleta una media una estampilla.

Mi hermana Nilia es más bien castillo pileta. Pero su compañero le ofreció una cosa increíble increíble. Son PER FU MITOS. Cinco. Los descubrí una vez en su estantería mientras ella dormía una siesta y casi lloré. La cosa más bella que vi alguna vez pensé. Arte de verdad pensé. Después ella me dijo *see, es que no tiene plata para comprar uno de verdad*. No entiendo nada de esta tipa.

Mi hermano no vive con nosotros no lo veo nunca. No sé si le gustan las cosas chiquitas, si come dulces, en qué anda con los perros y los gatos.

Mi hermana Leticia es la reina del plástico. Tiene un montón de personajitos de star wars, y play mobil. Accesorios de barbie de toda clase. Con mi madre casi no discutimos. Estamos de acuerdo en casi todo. Cada vez que ella habla pienso que tiene razón. Y cuando hablo yo ella siempre me dice que tengo razón. Salvo por el plástico. Yo adoro el plástico, brilla se puede mojar no se rompe tiene un olor increíble. Mi madre lo odia. *Es una mierda. Es el puto petróleo. Es la moneda del imperialismo* dice. Sé que el petróleo es horrible y el imperialismo también. El imperialismo es los estados unidos y odiamos a los estados unidos. Siempre repite *por culpa de los estados unidos estamos donde estamos. Europa primero. Europa y los estados unidos*. A mí me gusta mucho donde estamos pero no sé dónde estaríamos si no estuviéramos acá.

Cuando tengo que comprarme zapatos y vamos con mamá a la zapatería que está al lado de la peluquería al lado del bar y muero por esos zapatos rojos con brillitos que están en la vi-

driera. No digo nada pero ella sabe. Siempre sabe todo. Tiene poderes. Es una bruja. Me acaricia el pelo. *Mi chiquita son de plástico. Sí no no los quiero es imperialista.* Se ríe. El imperialismo va hacerte morir de frío en invierno y de calor en verano y tus pies van a apestar todo el año. El día de mi cumpleaños abro mi regalo y encuentro los zapatos rojos. Mi corazón explota pero tengo vergüenza me siento mal. Sé que no debería tener estos zapatos. Siento que mi madre ha traicionado sus principios por mi culpa. Tengo ganas de llorar. Me toma en sus brazos. *Tan buena esta nenita. Tenés todo el derecho del mundo a estar contenta con tus zapatos mi Lu. A veces digo pelotudeces sabés. Dale probá ponételas.*

Nunca me gustó dormir. No, de verdad en sí mismo dormir está bien. Cuando duermo no capto nada sueño, sin preocuparme. Pero la transición entre estar despierta y dormida me cuesta. Y a la inversa es igual. Es una enorme energía de resistencia que se pone en funcionamiento, no la controlo. Probé de todo no hay nada que hacer es así.

Todas las noches a cierta hora es la hora de dormir. La siento llegar y me angustia. Me encanta el momento en que todo el mundo está ahí hay ruido comemos contamos cosas, los viejos y los taxistas del bar de abajo cantan se pelean. Pero sé que desde que terminamos de comer se acabó. Todos los días trato de complicar el ritual todo lo que puedo.

Para alargar la cena hago aparecer a Rosita Margarita. Mi hermana gemela idéntica idéntica que vive en un convento en Argentina que cada tanto viene a hacernos una pequeña visita. Cuando está el postre me voy al baño. Espero un buen rato para que Rosita Margarita tenga tiempo de hacer todo el camino de Argentina a Uruguay. Y es ella la que vuelve y

ocupa mi lugar. No habla. Le dicen *Lu, me podés pasar no sé qué* y ahí ella dice *nonono no soy Lu*. Y ahí todo el mundo grita *aaaaaaa rositamargarita*. Todo el mundo adora a Rosita Margarita y Rosita Margarita adora a todo el mundo. Todo el mundo le hace un montón de preguntas. Habla como una enferma. Habla de su vida en el convento, es huérfana sus padres murieron cuando ella era bebé no lo recuerda para nada. *¿Sos huérfana y hermana gemela de nuestra hermana? Sorprendente*. Nilia pregunta siempre cosas así. No se cree del todo esta historia. Pero el resto sí. Mi madre le dice *pero sí Nilia ¿no ves cómo se parecen?* Rosita Margarita dice *sí, sí, pero solo físicamente*. Son muy diferentes Rosita Margarita y Lucía. A Lucía le encanta el huevo duro en cambio a RM no le copa para nada. Lucía es ruidosa charlatana roñosa impertinente. RM es tranquila dócil delicada como una rosa como una margarita. Más limpia y correcta imposible. Usa la servilleta para limpiarse las comisuras de los labios dice por favor gracias nunca levanta la voz se queda bien quieta en su silla los pies apoyados en el piso no se ríe casi nunca más bien sonrío moviendo la cabeza. Además Rosita Margarita tiene un acento argentino porteño de no creer. Todo el mundo adora a Rosita Margarita. Pero mi madre siempre dice en un momento *Bueno Rosita Margarita, gracias por tu visita pero extraño a mi Lu, necesito que vuelva. Pero podés quedarte si querés. Nonono, me tengo que ir, las monjas deben estar preocupadas. Volvé cuando quieras querida. Sí Verónica, muchas gracias por todo*. Se va diciendo adiós con la mano, una tradición de su país.

Cuando terminamos de cenar hay que prepararse para dormir. Me cepillo los dientes con mis hermanas, hacemos pis, me lavan un poco. Nilia se agarra el flequillo y le pone una colita parece como una palmera en su cabeza. Se lava la cara se pone cremas. Me encanta.

Me visto no de cualquier manera para dormir. Me lleva un buen rato elegir con mucho cuidado mi ropa de noche. Mi madre me ayuda. Nunca se enoja, nunca me apura, nunca está impaciente. *Entonces mi tortuguita, ¿con quién dormimos esta noche?* Después de vestirme elijo quién duerme conmigo. Tengo que elegir entre Pepe Pepón sin ojos, uno de mis amigos invisibles Ricky Martin, Tarzán o el Hada Campanita y Amparo la muñeca. Y me meto en la cama. Duermo debajo de la cama de Leticia que ya está roncando. Mi madre me besa *buenas noches tortuguita* y le toca a mi padre. Viene con un vasito de agua. *Para el camellito*. Lo bebo de un trago. Me canta canciones. No veo sus labios, solo su bigote moverse. Me encanta su bigote. Manuel mi amigo de la escuela me preguntó *¿cómo es tu papá cuando se saca el bigote?* Entré en pánico. Nunca pensé que existía la posibilidad de que se lo sacara. Una noche durante las canciones le pregunté si iba a afeitarse el bigote. *¿Querés que me lo afeite? ¡No!* Se rió. *Lo tengo desde la cárcel, desde ahí forma parte de mí no sería yo sin él. Pero si me pedís que me lo saque me lo saco. No no nunca nunca. Entonces me lo dejo.*

*Traducción de Lucía Dorin*

## **DOS POEMAS**

**Mathilde Nabias**

### **El niño y la caracola**

El niño pierde sus grandes ojos,  
soñando en la lejanía.  
Sus dedos se hunden en el azul  
de unos pensamientos terminales.  
Mete sus manos en la arena  
que buscan y encuentran  
una caracola.

La lleva a su oreja y sonrío  
envuelto en el mar, viaja  
escucha el viento en las caracolas.  
El niño ha crecido,  
ni el viento ni las olas, le dicen  
es el rumor del corazón lo que golpea tus oídos.

Entonces ya no escucha, llora el secreto  
de la ola cautiva en su joya de nácar.  
¿Por qué soñar aún si todo viene de él,  
si el mundo no vale nada, si el sueño es pura oscuridad?

Pero el niño se equivocaba:  
son las caracolas las que hacen latir los corazones.

## **Nueces de Berder**

2 de agosto de 2020

I.

Palabras escritas en el agua clara  
desplegadas en ondas, dilatadas, circulares, rondas,  
palabras escritas en el agua viva que fluyen entre las piedras.  
¡Adoro el silencio! grita el ángel en el agua que danza  
bajo la mampara cubierta de luz del olmo y del álamo negro.

Piel a piel mineral  
ondas del recuerdo, pedazos de esquistos,  
señal de lágrimas, caminos, suspiros  
son de la tinta en sus dedos.

Los días pasan.  
Viento inestable, callado,  
cimas erizadas en el pico y los huecos flotantes de los hormigueros  
rocas lisas, curvas de piedra,  
él tiene cientos de adictos a su piel.  
Porque se pica, zarzas, rosales, cortezas  
se pincha con todos los husos.  
¡Adoro el silencio! grita el ángel.  
Pero deja sus palabras tiradas  
para unir los pliegues de tus ojos silenciosos.

*Traducción de Rodrigo Landau*

## **LA PISTA DEL VÍNCULO CON LA MADRE**

**Thomas Sibut-Pinote**

El psicólogo tenía un temperamento distinto al de los personajes que frecuentaban la plantación. Se lo podía identificar fácilmente por sus movimientos. Reemplazaba el devaneo permanente de los amos por el silencio de los esclavos, a cuya postura encorvada oponía la dignidad contenida de un hombre de ciencias. Los perros vacilaban a su paso, soltaban ladridos reprimidos. La gente era libre de verlo como el amo o como el servidor, y no parecía ofenderlo que lo pasaran de uno a otro, ni siquiera si un niño lo tuteaba por equivocación. Contaban que era reconocido por haber tratado a los hacendados, y con eso querían decir a los miembros de las familias de otros hacendados, así como a sus esclavos, en los alrededores y quizás más lejos también. Desde entonces, los patrones le atribuían una paleta de competencias bien distintas, mientras que los esclavos le reconocían con gusto las virtudes de sus pacientes más ilustres.

Un hacendado, decía el hacendado, debía preocuparse por el bienestar de sus esclavos, alimentarlos, vestirlos correctamente y velar por su salud. En caso de ser necesario, podía llamar a un psicólogo: al respecto, podían hacerse todas las concesiones, siempre y cuando la relación con el paciente fuera verdadera; se olvidaba a menudo que eso era absolutamente crucial.

No cabía duda de que, si el hacendado se ocupaba así en persona de la suerte del hijo del director de establos y la jefa de servicio, era por el tímido amor que estos le profesaban de buena gana al hacendado, a pesar de las críticas parsimoniosas hacia él que sus largas trayectorias a veces los autorizaban a formular discretamente.

El hijo llegó tarde a la primera sesión, pese a que el hacendado le había avisado al capataz que debía liberarlo más temprano; tal vez porque el capataz subestimó la distancia que tendría que recorrer desde los campos, tal vez porque, sin aprobar del todo aquello que no conocía, había vagabundado para entregarse al ocio, un elemento recalcitrante *a fortiori*. El capataz habría perdido autoridad liberando al hijo demasiado pronto, y eso podría haber herido la moral de los demás al ser un número menor para los trabajos justo en el momento en que emprendían la ardua carga de la cosecha del día en los camiones. Un hacendado, le diría el hacendado al psicólogo unos días después, debe tratar con especial cuidado a sus capataces. La oportunidad se daría con motivo de la recepción de la boda de la señorita Frida, quien había invitado a toda la alta sociedad a celebrar, en la finca vecina, su unión con el hijo de un industrial. A veces, los capataces consultaban al psicólogo, pero era algo raro; este capataz en particular era un hueso duro de roer que no resultaba fácil de engañar.

El psicólogo no azotó al hijo por su retraso, e incluso lamentó haber informado al hacendado, al enterarse, unos días más tarde en la recepción, de que el capataz, tras haber sido amablemente sermoneado, se había encargado él mismo de azotar con sus propias manos al infractor unos segundos después, para castigarlo por la demora. Las siguientes sesiones, el hijo llegó a tiempo.

El día de la primera sesión, el psicólogo, cuya profesión debía conllevar una empatía natural que se habría calificado de desbordante, y que ocultó detrás de una impasibilidad por demás exagerada, examinó al hijo en relación con todos sus vínculos. Los propios padres habían traído al hijo y –si bien este

nunca les había pedido nada semejante, y aunque en ese asunto la opinión de los padres se demostrara inexacta con demasiada frecuencia y, peor aún, totalmente inútil, por no decir bastante nociva— lo habían presentado como hosco, indolente, en una palabra, como le diría el psicólogo al comerciante de la mansión de Mademoiselle Frida durante la recepción, *atormentado* sin que nadie supiera explicar por qué. El hijo, buen discípulo del maestro, no carecía de ingenio, y el psicólogo encontró en esa conversación un placer que el salón señorial no era capaz de igualar en temporada baja. Era una suerte que el hijo no tuviese, como sus padres, que resignarse a los establos o las cocinas. Los años en los que su musculatura se consolidaba como el valor central de su personalidad estaban llegando a su fin rápidamente —si es que no habían llegado ya— y por lo tanto se trataría de una negligencia culpable. Probablemente terminaría trabajando en la mansión, donde el contacto —incluso ocasional— con mentes cultas aliviaría una desazón que se evidenciaba por estar inmerso en un entorno rústico para la conversación. Para el resto de la dolencia que lo afectaba, el psicólogo rápidamente siguió la pista del vínculo del hijo con la madre.

La conversación entre ellos era agradable, sobre todo para el hijo, aunque solía llegar agotado, sudoroso o ensangrentado. Fue necesario instalar una protección para el asiento, con la ventaja de irritar menos la espalda del hijo, a quien el psicólogo, luego de un breve examen, aclarando antes que esa no era su especialidad, sugirió una posible predisposición genética que debilita la epidermis al señalar un enrojecimiento entre dos marcas de látigo. El hijo tomaba la iniciativa entusiasmado en temas de literatura, mecánica y economía agrícola; no parecía que pudiera acotar el problema específico que lo había puesto frente al psicólogo, ni siquiera que supiera que lo

habían llevado precisamente para resolver un problema. De hecho, el problema surgió en realidad con el correr de las sesiones. El anuncio discreto y profesional del último cuarto de hora desencadenaba en cada encuentro una melancolía a la vez más brutal y más acentuada. La pista de la madre no dio frutos.

El psicólogo, ante el visible pesar del hijo, decidió interrumpir las sesiones, aprovechando la segunda visita de la madre y el padre para una evaluación periódica que él deseaba colectiva por principio, y durante la cual declaró que el hijo era un esclavo de una gran sensibilidad, que sería muy valorada en la mansión, una vez terminada la época del trabajo en el campo; además contaba con recomendar enfáticamente ya al día siguiente al hacendado que acelerara el plazo para aprovechar mejor, según anunció el psicólogo con mirada chispeante, estas altas inclinaciones, por las que, naturalmente, había que felicitar en primer lugar a los padres.

Poco después, durante la recepción de la boda de Mademoiselle Frida, frente a su vecino de mesa genuinamente ávido de detalles, el psicólogo delineó el perfil atípico del esclavo que había huido la semana anterior, poco después de terminar las sesiones. Un psicólogo, añadió el psicólogo, de ninguna manera podría ser considerado responsable de la libre elección de sus pacientes. Entonces, para ilustrar a este comerciante de la familia del novio, cuya fluida conversación volvió a darle compostura, después de varios días agotadores, el psicólogo aplicó incluso una analogía: la responsabilidad de los distribuidores, por ejemplo, en el caso de un defecto comprobado en un producto alimenticio.

Debido a la huida, el psicólogo por poco no fue invitado a

la boda de la señorita Frida; pero su celo y la perspicacia de sus intuiciones, durante toda la búsqueda del hijo atrapado a tiempo el día anterior, le habían evitado perderse semejante evento, y el comerciante reconoció en eso que era un profesional.

*Traducción de Paula Boente*

**ÉLAN**  
**Ella Hamonic**

*“¿Ya has naufragado en tu vida, Pippi?  
-¡Naufragar he naufragado decenas de veces, en los cinco océanos!”*

**Astrid Lindgren**

“¿Sabés que también las islas pueden naufragar?”

Un pedazo de tierra flotando a la deriva en la superficie es un obstáculo para nuestros remos.

“¡Mirá, una isla flotante!

-¿De veras?

-Sí, es un trozo de selva que se ha desprendido y que la corriente arrastra.”

Mariela agarra fuerte el timón para evitar un posible choque con esa porción de tierra que avanza hacia nosotros. Desde su kayak, Inés mira cómo pasa esa isla que discurre a lo largo del río así como mira pasar el hilo del año que se escapa.

Capitana de su propia nave, trae a su memoria las clases de geografía. La escucho entonar en castellano:

“¿Cómo se forman  
y se deforman los deltas?  
Al ritmo de las crecidas,  
tierras movedizas  
se hacen y se deshacen...”

Contemplativa, ha apoyado el remo delante de ella.

### Momento de geografía interior.

La observo construir y reconstruir mentalmente los destinos firmes y los extravíos de los últimos meses. Ella trata de imaginar el contenido de esa isla, territorio en devenir. ¿Es posible que animales salvajes, cocodrilos y anacondas la hayan elegido como domicilio? Se pregunta si ella misma desearía naufragar allí.

Desde nuestro bote, alcanzo a distinguir la vegetación que ha crecido sobre esa pequeña parcela de tierra: algunos juncos, hierbas altas y verdes, varias ramas de madera muerta. A estribor, los bordes del terreno se han redondeado y perfilado por las corrientes. A babor, aún puede verse el desgarramiento formado por la tierra roja cuando ese montículo se desprendió de una isla más grande, sin duda: huellas de una fractura en proceso de cicatrización, marcas de una separación.

Maru me cuenta que el delta del Tigre tomó su nombre de un tigre que bajó por el río Paraná sobre una isla a la deriva desde las tierras de Misiones y Entre Ríos. Dicen asimismo que el río a veces puede arrastrar consigo una buena cantidad de pirañas, que bajan desde las selvas septentrionales argentinas y brasileñas.

Intento imaginar la extensión en kilómetros recorrida por ese felino sobre un apoyo tan inestable que, al no poder moverse realmente, debió dedicarse a ver desfilar las orillas. Un naufragio a escala de un semicontinente.

Esa isla bien podría volver a prender, acoplarse a otro trozo de delta para formar una isla nueva y agrandada,

unión de sedimentos,  
empalme.

El Tigre despliega sus imágenes como un reflejo de la sociedad argentina, un instante aplacado por el abundante flujo de agua. La isla nos ha perdido de vista, arrastrada por el río, dejando frente a nosotros los juncos, las garzas, algunas construcciones de estilo chalets de montaña suizos, sobre pilotes. Las casas de madera van sucediéndose. Al otro lado de los mosquiteros, el halo de luz ilumina desde el techo a una familia sentada a la mesa para la cena. Delante de sus miembros, una sopera apoyada en el mantel a cuadros rojos y blancos está rodeada por una vajilla llena de recuerdos de los antepasados, italianos quizá, europeos, sin duda. Más lejos aún, hay casas abandonadas que han suspendido el tiempo. Es posible imaginar las aventuras gloriosas y fiestas familiares que allí transcurrieron. En el delta, la naturaleza engulle voraz todas las habitaciones que el ser humano intentó construir y luego dejó a merced de las crecidas. Entre los árboles y las lianas, algunas casas se han ido reabriendo y han sido ocupadas por nuevos moradores que han encontrado en ellas refugio, en busca de un sueldo en las explotaciones forestales, en las islas.

Frente a una de esas casas, un perro vigila. Por descuido, la crecida lo atrapa, lo ha rodeado, apresado en un pontón cuyo acceso a la orilla se ha inundado. Está desesperado al punto de ya no saber qué hacer. Su aullido estridente recorre las riberas. El animal busca una salida, llamando a un alma caritativa que venga a liberarlo. La sudestada no tardará en regresar, para llevarse consigo esas extensiones líquidas, liberando los caminos invadidos por las aguas.

El perro sigue gimiendo. Detrás de él, la casa se tambalea, su madera trata lentamente de volver al río, su estructura sobre pilotes está

a punto de vacilar. Volver a levantarla parece una lucha a cada instante para sus atareados ocupantes.

Más lejos, en la confluencia del río Capitán con el Paraná de las Palmas, vino a naufragar un barco de tres pisos. El armador arruinado lo abandonó allí, hace ya muchos años. Una familia lo ha elegido para instalarse allí y nos acuna con algunas cumbias a todo volumen. El sol en su puesta atraviesa los distintos puentes y cabinas, y luego los juncos, para llegar hasta nosotros. La luz irradia ese gigante oxidado, tendido de costado, que comienza a brillar. Forma un cementerio de herrumbres reluciente sobre el paisaje verde flúo. Aún es bello y carismático este barco. Invita a pensar la belleza de las escalas del naufragio.

De día, el Tigre es un mundo en ebullición. Un día entre semana en pleno verano, la actividad es total. Entre los barcos de alquiler para nuevos ricos en busca de bares nocturnos al aire libre, sobre popas demasiado grandes para el calado del río, algunas embarcaciones de motores rugientes dejan pasar barcos madereros, ejecutores de bosques y fabricantes de muebles, cuyos troncos cortan la superficie del agua. El barco vivero reparte, a quien quiere, los beneficios de las Santa Ritas y otras buganvillas, mientras que el barco heladero reaviva las papilas azucaradas de los niños que acuden corriendo a la punta de los muelles.

Sí, por el día, el Tigre flamea, pero de noche queda abandonado a quienes se atreven a aventurarse en él bajo la luz tenue de las estrellas. El cauce está tan libre como la Avenida del Libertador un día de Navidad, en ausencia de la marea de los autos. La luna está siempre ahí para iluminarnos el camino.

Seguimos nuestro trayecto por el arroyo Antequera, donde nos arrimamos a una playita. Es la playa de Willy, el mecánico de

barcos de madera que un día hizo hundir su propio barco. Esta playa artificial de arena fina como las del Caribe reúne a los amigos del barrio para bailar cumbia al son de [La Delio Valdez](#). Una cabaña, varias hogueras para ahuyentar a los mosquitos y una bola de discoteca sobre ese alegre alboroto que termina de darle una onda bolichera<sup>1</sup> al lugar. En la playa, miro a los niños bailar, las sonrisas a mi alrededor, los vecinos, los isleños.

Vuelvo adonde está Julieta, cuya silueta descubrí en la pista de baile de arena. Reconocí su pequeño bote de motor, amarrado en un muelle.

Le cuento de los últimos días para volver a pintar el viejo remo de madera con el que hemos llegado hasta allí:

“Hugo renombró la embarcación Chamamé, en honor a un ritmo argentino del Litoral. Anna pintó las letras sobre el casco con su índice, sin pincel, para suavizar los trazos.

– Quisiste decir “Llamame”, cha-ma-mé.

– Sí, *appelle-moi* en francés.

– Ah, *chanmé*.

– Sí: loco, copado.”

Me digo a mí misma: una embarcación para encuentros con potenciales copadamente alcanzables por teléfono.

Un copado este barco<sup>2</sup>.

Bote<sup>3</sup>.

*La beauté*<sup>4</sup>.

Volvemos a empuñar los remos. La proa del bote de madera corta el agua del Toro, del Torito, del Rama Negra y, después, nuevamente, la del Capitán.

Guardo en las caderas algunas ondulaciones de esas cumbias colombianas. Trazar eses siguiendo las curvas del río, remar a buen ritmo evitando los muelles que a veces aparecen por sorpresa sin que hayamos tenido tiempo de advertirlos realmente. Pienso en Enora, que siempre ve la luna mecida por un Pierrot. El astro vela sobre nuestros ojos bien despiertos, atentos a no chocar con otro marinero-navegante de este río que tuvo la buena idea de agregarle una vela a su kayak: un remero optimista.

Los juncos bailan gustosos un vals al son del viento. En la línea de flotación, avanzamos siempre con un buen impulso. Comienzo a mostrar resistencia, y nosotros allí llevados por la inercia. Trato de traducirle a Hugo el término técnico de resistencia pero no encuentro mis verdaderas palabras.

“Algo que empezaste y que podés mantener por el tiempo porque lo cuidás sin esforzarte, lo mantenés con ritmo y tranquilidad pero anda solo siguiendo el flujo.”<sup>5</sup>

Para *impulso*, digo:

“Viste cuando empezás a correr, que querés tomar un poco más de arranque para ir más rápido. También, hay geografías que te dan más posibilidades. Corrés más rápido con inclinaciones: podés aprovechar para *prendre de l'élan* y agarrar velocidad. O en la vida podés andar con más o menos élan para ir adelante.”<sup>6</sup>

Hugo continúa:

–¿Algo como un empuje<sup>7</sup>?

De regreso en tierra firme, busco en el diccionario:

Élan  
alce  
impulso  
ímpetu  
empuje

*Endurance*  
resistencia  
aguante

“Envi<sup>8</sup>ón”, me sopla Sofía.

*Traducción de María Teresa D’Meza Pérez*

<sup>1</sup>“Bolichera”, en castellano en el original (N. de T.).

<sup>2</sup>En castellano en el original (N. de T.).

<sup>3</sup>En castellano en el original (N. de T.).

<sup>4</sup>La belleza, beauté en francés, se pronuncia parecido a “boté” (forma de pronunciar en castellano “bote” con fuerte acento francés), de ahí la asociación entre “boté” y “belleza” (N. de T.).

<sup>5</sup>En castellano en el original (N. de T.).

<sup>6</sup>En castellano en el original, excepto los textos en itálicas (N. de T.).

<sup>7</sup>En castellano en el original (N. de T.).

<sup>8</sup>En castellano en el original (N. de T.).



— **AMA**, instalación.  
Acrílico sobre tela y lona vinílica, látex sobre muro, mesa, barril metálico, medidas variables.  
Galería Hache, 2017



Proyectos de investigación

## REVISTA DE REVISTAS

En los márgenes del *Diario de Poesía*, publicación destacada de la década del 90, prosperaron otras que dieron lugar a voces disímiles de la poesía argentina de esa década, algunas de las cuales hoy cuentan con gran reconocimiento mientras que otras han sido invisibilizadas por su condición efímera o marginal. El proyecto *Las raras. Revistas de poesía argentina de los años 90*, surgido de esta Maestría, se propone rescatar esa producción hasta ahora casi inaccesible y ponerla en contexto. Los responsables de esta iniciativa exponen aquí sus alcances actuales.

En el marco de la Maestría en Escritura Creativa y en el Seminario Lectura del imaginario poético, un grupo de graduados de la Maestría integrado por Lucía Dorin, Lucrecia Frassetto, Laura Junowicz y Damián Lamanna Guiñazú propuso un proyecto de investigación muy atractivo: *Las raras. Revistas argentinas de poesía de los noventa*. Eligieron como director responsable del proyecto a Jorge Monteleone, a cargo del dictado del seminario antedicho, y como co-director a Guillermo Saavedra, ex docente y actual director de *Aquilea*. El proyecto, ya en pleno desarrollo, está alojado en el Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura Dr. Norberto Griffa (IIAC) de la UNTREF. Y sus resultados ya están siendo compartidos públicamente en el sitio [www.lasraras.com.ar](http://www.lasraras.com.ar), que invitamos a explorar a todos los lectores interesados. Todas y todos los participantes, poetas e investigadores, colaboraron con gran generosidad y compromiso en la divulgación de los textos y materiales.

Como se expone en la presentación del sitio, el proyecto *Las Raras* se propuso recuperar la experiencia de un conjunto de revistas literarias argentinas de poesía que definieron diversas poéticas de la década del noventa (publicadas entre 1987 y 2001) y que se instalaron como alternativa o discurso periférico frente a revistas como *Diario de poesía*, el gran órgano de consagración poética del período, particularmente en el ámbito de la ciudad de Buenos Aires, pero con presencia y reconocimiento en toda la Argentina. Al mismo tiempo, en esas revistas escribió un conjunto de autores significativos dentro del mapa de la poesía contemporánea local. En muchos casos, funcionaron como espacios de debate y reunión para poetas hoy visibilizados y con una obra consolidada. Si bien en los últimos años la crítica se ocupó, mediante un buen número de antologías razonadas, de reseñas, de artículos críticos, de proyectos de investigación y de tesis doctorales, de recupe-

rar e interpretar la poesía producida en este período y en estas revistas “menores”, era prácticamente imposible acceder a ellas. El proyecto buscó desarrollar una plataforma multimedia de acceso público que contuviera colecciones digitalizadas de las revistas, no solo las más difundidas o conocidas y recordadas, sino también las que tuvieron menor alcance en dicho período o incluso otras, cuya circulación restringida las hizo prácticamente ignoradas para el público lector. Asimismo, la plataforma ofrece copias digitalizadas de la primera edición de los primeros libros –muchos de los cuales son ya inhallables– de poetas que también participaron en esas publicaciones. Estos archivos incluyen una breve presentación crítica y algún testimonio o lectura de poetas a propósito de su texto. Todo este acervo permitirá percibir diferencias, variedad y diversidad, para complejizar y acaso modificar los lugares comunes de interpretación de lo que dio en llamarse “poesía de los noventa” con bastante limitación a una sola poética dominante, cuando la realidad fue mucho más compleja y diversificada, ya que hay manifestaciones y obras que fueron desplazadas de la historia literaria.

Entre los fundamentos del proyecto, se consideró que la marginalidad de aquellas revistas, la dificultad de conseguir sus ejemplares, incluso por su propio sistema de circulación disperso y pasajero (fotocopias entregadas en la vía pública, escasos puestos de venta, modestos medios gráficos, etcétera) las volvieron, aunque en diferentes grados, “invisibles”. Dicha invisibilidad ¿puede ser una condición para entenderlas hoy como un linaje por parte de quienes las mencionan y las recuerdan, como inspiración, motivo y motor de sus propias obras? La edición de una revista logra fijar un momento determinado de tiempo, pero ¿definir un período implica la existencia de una generación? ¿Se puede hablar de generación cuando no todos sus integrantes comparten la misma

estética e intereses? Estas cuestiones movilizaron la orientación del proyecto *Las Raras*, que reflexionó sobre el concepto de *comunidad* tal como lo entiende Roberto Esposito. En *Communitas* (1999) enfoca esta noción desde la idea de pérdida (deber ante el don). Para el filósofo italiano, la comunidad no es suma de subjetividades –razón del yo y la individualidad/propiedad– sino unión ante una carencia común. En tal sentido, la elaboración de una revista comprende una *comunidad posible* que, desde el momento en que se crea, empieza a disolverse. Al trabajar sobre esa materialidad, sobre ese suelo inestable de una publicación que de tan inorgánica se vuelve efímera, el proyecto *Las Raras* se propuso recuperar esa memoria desde el archivo, para trabajar sobre su materialidad y presentar su poética y su estética (el lenguaje simbólico de la gráfica, el paratexto, las imágenes, el uso de las tipografías, etcétera). Se intentó recrear así una trama simultánea y significativa en el medio digital, como un acervo que la tecnología ahora nos ofrece.

*La mineta*, *18 Whiskys* y *La trompa de Falopo* fueron tres publicaciones míticas que conformaron una primera irrupción de aquello que se conoció como “poesía de los noventa” pero cuyo contenido quedó de algún modo fosilizado y que, con este proyecto, se intenta diversificar y revisar. Por eso mismo, se agregaron dos publicaciones de importancia que eran menos conocidas y que modifican notablemente los lugares comunes con los cuales la crítica evaluó el período: *La Rara Argentina* y *Abyssinia. Revista de poesía y poética*.

El trabajo de campo con entrevistas a integrantes de la generación de poetas (como Juan Desiderio, Teresa Arijón o Bárbara Belloc, por ejemplo, que colaboraron activamente) permitió agregar nuevos materiales hasta el momento desconocidos o no evaluados por todas las investigaciones sobre la poesía de ese período de fechas. La publicación *La Rara*

*Argentina* que se incluye completa y digitalizada, por dar un ejemplo relevante, permitiría revisar una dimensión de género poco o nada considerada en muchos exámenes y evaluaciones críticas de lo que se llamó “poesía de los noventa”. Aquellas páginas –que se divulgan con la colaboración en el proyecto de sus creadoras, las poetas Teresa Arijón y Bárbara Belloc– distribuidas en forma privada en aquellos años, aparecen por primera vez ordenadas y completas en sus veinticuatro números para la lectura y la investigación.

A partir de 2021, entonces, se presenta *online* la plataforma [www.lasraras.com.ar](http://www.lasraras.com.ar), creada por el grupo de investigación mencionado al principio y con diseño digital de Paula Coton y Sebastián Zavatarelli. Lo que se ofrece actualmente es, todavía, apenas una pequeña parte de todo lo que se produjo aunque, como podrá verse, ya hay mucho por descubrir. Para hacer una breve descripción, pueden hallarse en la sección REVISTAS los archivos digitales de todos los números de las siguientes publicaciones: *La mineta* (1987-1990); *La trompa de Falopo* (1989-1992); *18 Whiskys* (1990-1993); *La Rara Argentina* (1994-1997) y *Abyssinia. Revista de poesía y poética* (1999-2001), con su presentación, su descripción e índices. En otra sección, CRÍTICA, se hallan textos de investigación y crítica literaria de reconocidos especialistas (y en varios casos también protagonistas) en la poesía del período: Anahí Mallol, Silvio Mattoni, Jorge Monteleone, Matías Moscardi, Ana Porrúa y Marina Yuszczuk. Incluye tesis de doctorado, libros, artículos académicos, ensayos, notas y reseñas. En la sección LIBROS, se encuentran archivos digitales de los primeros libros de poetas que, en varios casos, estuvieron vinculados directa o indirectamente con las revistas presentadas. En esta primera etapa se incluyen: *La escrita*, de Teresa Arijón (1988); *Unos días*, de Carlos Battilana (1992); *Blá*, de Bárbara Belloc (1993); *Postdata*, de Anahí Mallol (1998); *El bizantino*, de Sil-

vio Mattoni; *Caracol*, de Guillermo Saavedra (1998); *Cornucopia*, de José Villa (1996) y *El pasillo del tren*, de Laura Wittner (1996). Estos libros digitalizados se acompañan con la ficha bibliográfica, con una presentación, algunos documentos originales y con un breve testimonio personal de los poetas sobre su primer libro, realizado en exclusiva para esta página. La sección MEDIA incluye tres partes: audios, filmes y videopoemas. Hay audios de poetas de las revistas leyendo algunos textos incluidos en ellas (también realizados en exclusiva para esta página); dos valiosos filmes documentales: *Imagen mala*, de Sebastián Lingardi (2018) y *La vida que te agenciaste*, de Mario Varela (2018) y, finalmente, varios videopoemas con técnicas de animación acerca de las revistas presentadas, realizados por Lucrecia Frassetto, integrante de este proyecto.

Todo lo que se ofrece irá incrementándose en el curso de los meses y años por venir con la finalidad de crear una colección lo más exhaustiva posible. Este tipo de memoria de la cultura de nuestro país –para la cual el proyecto Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA) fue una gran inspiración– debe multiplicarse y sostenerse en el tiempo. Este conjunto que, con el acuerdo de las y los poetas, se pone a partir de ahora a disposición del público y de especialistas que se interesen en su estudio, permitirá reconstruir el vasto y variado movimiento de la poesía argentina de una década. Lo que se ofrece en [www.lasraras.com.ar](http://www.lasraras.com.ar) es un acervo inicial, y en esta ocasión se invita a que poetas y especialistas envíen sus materiales, sugerencias y consultas a [revis-taslararas@gmail.com](mailto:revis-taslararas@gmail.com) para incorporarlos en este sitio creado en el ámbito de la Maestría de Escritura Creativa de la Universidad Nacional de Tres de Febrero.

A partir de las producciones culturales del pasado, es posible una comprensión más acabada del presente. Por lo tanto, hacer de ese pasado un objeto accesible que sirva a futuras producciones académicas, artísticas y culturales es también parte de los fundamentos de esta investigación y de este archivo en la conformación de una identidad cultural comunitaria, para la cual la Universidad pública es un espacio propicio. /



# Leila Tschopp

Buenos Aires, 1978

Se graduó en ENBAPP-UNA en 2002 y realizó clínica de obra con Tulio de Sagastizábal. Recibió las becas The Pollock-Krasner Foundation (EE.UU., 2012), FONCA-AECID (México, 2014) y la del Fondo Nacional de las Artes (Buenos Aires, 2008 y 2016). Participó de diversas residencias internacionales: Art OMI, EE.UU. y Skowhegan, EE.UU., entre otras. Realizó exposiciones individuales en la Argentina, Brasil, México y Alemania y participa en exposiciones colectivas nacionales e internacionales desde 2006. En 2019 realizó la instalación *Hades en demora*, en el Teatro San Martín, en el marco de BienalSur. Su obra se desarrolla en la intersección entre pintura e instalación, proponiendo composiciones espaciales que exploran la relación entre pintura, escultura y arquitectura, al mismo tiempo que enfatizan la experiencia física del espectador en su propio recorrido.

[www.leilatschopp.com](http://www.leilatschopp.com)

<https://vimeo.com/user8934259>

— **El camino del héroe**, instalación.

Acrílico sobre tela y lona vinílica, látex sobre muro, medidas variables. Centro Cultural Recoleta, 2016

— **La ilusión**, instalación.

Acrílico sobre tela y lona vinílica, medidas variables. MUNTREF, 2017

