



# La poesía como transterritorio

Trayectos teórico-críticos

Silvio Mattoni  
Anahí Mallol

(Coordinadores)



EDICIONES  
DE LA FAHCE

**FaHCE**  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y  
CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA

**IdIHCS**  
CONICET

Instituto de  
Investigaciones en  
Humanidades y  
Ciencias Sociales



# La poesía como transterritorio

Trayectos teórico-críticos

**Silvio Mattoni**

**Anahí Mallol**

(Coordinadores)



2023

Esta publicación ha sido sometida a evaluación interna y externa organizada por la Secretaría de Investigación de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.

Diseño: D.C.V. Federico Banzato

Diseño de tapa: Sara Guitelman

Editor por Ediciones FaHCE: Francisco Ardiles

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723

©2023 Universidad Nacional de La Plata

ISBN 978-950-34-2251-9

Colección *Colectivo crítico*, 10

---

**Cita sugerida:** Mattoni, S. y MalloI, A. (Coords.). (2023). *La poesía como transterritorio: Trayectos teórico-críticos*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación ; Ensenada: IdIHCS. (Colectivo crítico ; 10). <https://doi.org/10.24215/978-950-34-2251-9>

---

Disponible en <https://libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/217>



Licencia Creative Commons 4.0 Internacional  
(Atribución-No comercial-Compartir igual)

**Universidad Nacional de La Plata**  
**Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación**

*Decana*

Ana Julia Ramírez

*Vicedecano*

Martín Legarralde

*Secretario de Asuntos Académicos*

Hernán Sorgentini

*Secretario de Posgrado*

Fabio Espósito

*Secretario de Investigación*

Juan Antonio Ennis

*Secretario de Extensión Universitaria*

Jerónimo Pinedo

*Prosecretaria de Publicaciones y Gestión Editorial*

Verónica Delgado

**Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales**  
**(IdIHCS-UNLP/CONICET)**

*Directora*

Gloria Beatriz Chicote

*Vicedirector*

Antonio Camou

## Contenido

<u>La poesía como transterritorio</u>	
<i>Anahí Mallol</i> .....	9
<u>La poesía como transterritorio</u>	
<u>El no-lugar del poema</u>	
<i>Mariano Calbi</i> .....	29
<u>Escribir la voz, figurar la letra. Ficciones para un materialismo fónico</u>	
<i>Gabriela Milone</i> .....	41
<u>Poéticas de un territorio intocado</u>	
<i>Violeta Percia</i> .....	59
<u>Poesía: Coeficientes genéricos de desterritorialización</u>	
<i>Anahí Mallol</i> .....	75
<u>Todo es traducción: En torno a la poética de Alberto Girri</u>	
<i>Silvio Mattoni</i> .....	101
<u>El poema y la traducción. Apuntes para una tradición argentina</u>	
<i>Santiago Venturini</i> .....	129
<u>La re-presentación del espacio: Ciudad, paisaje, nación</u>	
<u>“Hacia la existencia en la pura relación”</u>	
<u>Una lectura de <i>El Gualguay</i> de Juan. L. Ortiz.</u>	
<i>Franca Maccioni</i> .....	153

<u>El espacio poético yeatsiano: Fugas en los lindes del mito y la nación</u>	
<u><i>Silvana Fernández</i> .....</u>	<u>169</u>
<u>La poesía como re-construcción del paisaje de la memoria. Huellas del romanticismo y la infancia en <i>Stone and Flower</i> de Kathleen Raine</u>	
<u><i>Dolores Aicega, María Celeste Carrettoni</i> .....</u>	<u>181</u>
<u>Literatura en movimiento. Poesía argentina “Fuera de lugar”</u>	
<u><i>Guillermo Siles</i>.....</u>	<u>195</u>
<u>El espacio virtual: Tecnopoéticas contemporáneas y cruces estético-discursivos</u>	
<u>Traducciones expandidas en territorios interzonales: La disemINación de la poesía digital en el ciberespacio</u>	
<u><i>Verónica Paula Gómez</i>.....</u>	<u>231</u>
<u>El trazo conceptualista de Mirtha Dermisache</u>	
<u><i>Paula La Rocca</i> .....</u>	<u>255</u>
<u>Poemas en cuadernitos y sonido alternativo en Rosario Bléfari</u>	
<u><i>Flavia Garione</i> .....</u>	<u>275</u>
<u>Letras de pie: <i>Una escritura nacional móvil</i></u>	
<u><i>Omar Chauvié</i> .....</u>	<u>295</u>
<u>Ritornelos poéticos: Voz, escucha y territorios multimediales en la poesía argentina contemporánea</u>	
<u><i>Matías Moscardi</i>.....</u>	<u>313</u>
<u>Experiencia temporal y espacial trans-territorio: Viajes por la tradición, las culturas, los géneros</u>	
<u>Mutaciones del símbolo en la poesía latinoamericana de entresiglos (XIX-XX)</u>	
<u><i>Carlos Battilana</i> .....</u>	<u>343</u>

<u>Entre bucólico y castellano: El <i>paisaje</i> agreste como clave de la <i>antimodernidad</i> de la poesía dispersa de Jacobo Fijman</u> <u>Enzo Cárcano .....</u>	<u>359</u>
<u>Alejandra Pizarnik y los poetas malditos: Formas y valores de una desterritorialización</u> <u>Hélène Davoine.....</u>	<u>385</u>
<u>Imágenes de la duración: El <i>Poema a la duración</i> de Peter Handke</u> <u>Paula Poenitz .....</u>	<u>397</u>
<u>Epílogo</u> <u>Silvio Mattoni .....</u>	<u>407</u>
<u>Quienes escriben .....</u>	<u>419</u>

# Poemas en cuadernitos y sonido alternativo en Rosario Bléfari

Flavia Garione

Dedicado a Rosario Bléfari (1965-2020)<sup>1</sup>

No me hace ilusión esto de escribir,  
ni de publicar, ser reconocida.  
Tampoco ser la guitarrista de un grupo de rock, ¡qué pesadez!

Le mans, “Mi novela autobiográfica”

Cuadernos marca Gloria de tapas blandas y floreadas; cuadernos Rivadavia de tapas duras, papel araña y colores varios, agendas, anotadores, almanaques del año 1987; servilletas de bares y cafés, recetas médicas; pasajes de larga distancia; fotos con inscripciones y dedicatorias; cartas recibidas y nunca enviadas. Todos estos objetos y papeles sueltos se encuentran archivados en cajas. Atraviesan años, mudanzas, cambios de domicilio, rutas de distintos países. No son el acervo romántico de una adolescente que escribe y después borra, los poemas escritos en estos soportes parecieran ser inseparables de ellos; hay algo imposible de escindir entre la letra y el papel amari-

---

<sup>1</sup> El 6 de julio de 2020, mientras realizaba las correcciones del presente artículo, escrito durante el mes de marzo, se produjo la muerte de Rosario Bléfari en la ciudad de Santa Rosa. Artista y faro cultural en la escena alternativa argentina desde la década del ochenta. A su memoria, este texto.



lento. Hasta el momento, todo este material está archivado<sup>2</sup>, nadie lo tiene en cuenta como posible libro de “poesía”. Más bien, son la antesala de algo mayor, los borradores de otras actividades que todavía exponen un resto de vitalidad.<sup>3</sup>

Deben esperar más de treinta años; precisamente al 2019 para que la editorial rosarina Iván Rosado los edite bajo el nombre de *Poemas de los 20 en los 80*. Sin embargo, no es lo primero que publica Rosario Bléfari, cuya incursión en la literatura, a medida que pasan los

---

<sup>2</sup> En el conocido texto *Mal de archivo* (1996), Jacques Derrida plantea que no existe archivo sin el espaciamento instituido de un lugar de impresión (1999, p. 7). Es interesante pensar el contexto editorial presente como lugar de emergencia de ciertos archivos de finales de los ochenta, y de qué modos se intenta resucitar la originalidad de esos acontecimientos.

<sup>3</sup> En una entrevista reciente con Érika Skoda, artista visual que ha producido videos y recitales de Suárez a finales de los ochenta y principios de los noventa, relata que en un primer momento conoció a Bléfari como poeta performer en el Parakultural y que más tarde tomó conocimiento de su ingreso en la música. De este momento de efervescencia posdictadura guarda un cuantioso archivo en un garaje compuesto por afiches, revistas, material audiovisual, fanzines y hasta servilletas que están escritas. Aclara que no era frecuente que las personas publicaran libros de poesía, ni que registraran adecuadamente lo que producían porque los costos eran altísimos y el acceso a esas herramientas casi imposible. Sin embargo, también se produce un alejamiento de esos formatos tradicionales. Hay un intento por “sacar la poesía a la calle o subirla al escenario” y alejarla del gesto “literario”. Irina Garbatzky plantea en *Los ochenta reciénvivos* (2013) que el uso paródico que hizo el clown-travesti-literario respecto de la historia de la declamación de poesía estableció diferentes modos de fuga de aquella corporalidad rígida, proveniente de los procesos de homogeneización de la lengua de comienzos del siglo XX y reiterada como emblema del disciplinamiento de los cuerpos durante el período dictatorial. Por ejemplo, el poema recitado, “Sombra de conchas” de Alejandro Urdapilleta- y la performance de Batato Barea hacían entrar, a través del repertorio gestual histórico de la declamación de poesía, nuevos posicionamientos sobre la subjetividad, teniendo como horizonte la puesta en primer plano de la teatralidad en distintas artes durante la posdictadura argentina. Paralelamente, junto a la escucha de esta voz paródica, puede rastrearse, en las performances del clown y del grupo Las coperas, un registro ambivalente, que absorbía los tonos imaginarios que la literatura ya había volcado sobre sí para ese entonces.

años, es cada vez mayor: *Poemas en prosa* (Belleza y felicidad, 2001), *La música equivocada* (Mansalva, 2009), *Antes del río* (Mansalva, 2017) y recientemente *Las reuniones* (Rosa Iceberg, 2019) y *Diario del dinero* (Mansalva, 2020). Si bien es “curioso” tampoco es del todo inusual. A mediados de los ochenta, Bléfari fue conocida, antes que nada, como poeta. Más adelante, Suárez<sup>4</sup>, banda que lideró entre los años 1989 y 2001 ya había experimentado con la combinación de poesía, crónicas de recitales y sonido en algunos de sus discos y también a partir de la revista *Ruido* (1992), en la que se publicaron textos y un casete con sus primeras canciones. <sup>5</sup> La música funciona, de esta manera, como plataforma desde la que se impulsa la condición textual.

Sin embargo, es necesario retroceder a los momentos previos de esa experimentación sonora y estética. Este libro puede pensarse como el lugar en el que se prefiguran una serie de fijaciones en relación a la dimensión musical, que se desencadenarán más tarde: la escritura poética como vehículo y transición hacia otras disciplinas artísticas. Por un lado, se advierte una compulsión por la escritura poética entendida como espacio, sala de ensayo, laboratorio de ideas y de otras prácticas: “Algunas tristezas/ intervienen/ su tiempo/ en mí./ Investigo sus fuerzas motrices” (2019, p. 57). Por otro, hay una voz que se desmarca de la poesía en tanto registro escrito, como si el soporte reportara una falta o fuera insuficiente:

Las poesías que recito/ cruentas/ cuando pueden/ que pim y pum/ qué líos/ que las poesías no son poemas/ que los cánticos/ cuando hay/ cuan-

---

<sup>4</sup> Algunos integrantes de la banda se habían conocido en la Escuela Municipal de Arte Dramático en los '80, a partir de un taller de Vivi Tellas, y compartían una misma aflicción por la performarce y la experimentación poética.

<sup>5</sup> Al frente de la revista *Ruido* se encontraba Pablo Schanton: “Había decidido que la revista tenía que venir si o sí con un casete, hacer como un Soundcloud analógico, así la gente conocía a esas bandas de las que escribíamos, si no, la brecha entre periodistas y lectores era insondable” (2018, p. 76).

do queman/ que viven/ que retuercen/ que viento en contra/ por los calores/ por el tiempo/ shhh... (2019, p. 20).

A partir de las alusiones a las puestas en voz —de los poemas cruentos— y el pedido de silencio final se advierte una tensión entre la escritura del texto y una posible dimensión oral que todavía es ambigua, incierta: “las poesías que recito” “(...) no son poemas” parecieran, en cambio, que pueden convertirse en futuros “cánticos”. Si bien, en la contratapa del libro se juega con un interrogante admisible “¿Y si estos versos se hacían canciones?”, resulta interesante que a diferencia de *La música equivocada* (2009), estos poemas de juventud no tuvieron un destino sonoro; es decir, ninguno de estos textos se convierte, efectivamente, en canción. Sin embargo, quizás sea necesario pensar la música más allá de su condición acústica. En *En contra de la música* (2016), Julio Mendivil entiende que la música no es solamente la organización social del material sonoro<sup>6</sup>, sino un conglomerado de actividades extremadamente heterogéneas, relacionadas: “(...) entre sí apenas como un ejercicio de abstracción intelectual” (2016, p. 17). Habría que preguntarse si los textos de Bléfari que anteceden a la posible dimensión “musical”, ya forman parte de una capacidad sonora que puede ser armónica, melódica, rítmica, performativa (p. 47). Quizás sea posible advertir en sus poemas, letras y canciones la conformación de una misma voz que muta a través del tiempo y de los distintos formatos. La pregunta sería: ¿Cuántos lenguajes puede atravesar una voz? ¿Puede conformarse dentro de una dimensión de lo “alternativo” y atravesar los ámbitos poéticos, musicales e incluso cinematográficos?

---

<sup>6</sup> Mendivil encuentra en la tradición musical culta de occidente la refutación más contundente a esta definición: la obra 4'33" (1952) del compositor estadounidense John Cage consta de tres movimientos compuestos de silencio y sin recurso de sonido alguno (2016, p. 20).

En *La música equivocada*, Bléfari comienza el libro con una advertencia o una indicación para iniciar su lectura: “Estos son algunos poemas que trabajaron como canción” (2009, p. 44). Esta afirmación resulta interesante ya que estimula la relación habitual entre poesía y música, música y letra, letra y canción. De este modo, delinea pero también borra límites entre los lenguajes que se imbrican en un mismo plano sonoro y auditivo; a su vez que cuestiona la especificidad de esos formatos. La idea de que los textos “trabajan” para distintos géneros se hace aún más extrema en las producciones recientes. En una entrevista para la página web de *Eterna Cadencia* establece distintos tipos de ocupaciones para un mismo grupo de textos. Para Bléfari, lo que está escribiendo en la actualidad son: “cosas que podrían ser un poema, una letra de canción, un cuento, poesía en prosa. Le mandé algunos de los cuentos nuevos (al editor de una conocida editorial independiente) y le encantaron” (2019). Y en este mismo tono recuerda lo siguiente:

A una amiga que le gustaba sacar fotos y pintar le decían que le iba a ir mal, que si trabajaba en fotografía no podía pintar. Y a mí de chica, también. Te dicen, te dicen... Cada vez menos, porque cada vez aparece más gente que hace muchas cosas, ¡hay un montón de gente que hace muchas cosas! (2019).

Y más adelante concluye:

Aparte hay mucho miedo a la mediocridad, como si fuera que todos son Martha Argerich, cuando en realidad muy pocas personas son un prodigio, un genio de una sola cosa. Muy pocas. ¿Entonces vamos a gastar la ficha de la vida, digamos, que es una sola, en sólo una sola cosa? (2019).

En principio, daría la impresión de que no existirían marcas formales entre los textos que se producen; según Bléfari, podrían ser cuentos, poemas o canciones indistintamente; es decir, como si se tratara de una máquina que produce con despreocupación, un sistema de

producción artística que se inscribe como una misma práctica expresiva y que utiliza todos los recursos técnicos de los que se disponen: la configuración de una poética a partir de una serie de elementos, la ruptura sintáctica, la melodía. Sin embargo, si bien la producción pareciera ser a simple vista anárquica, su recepción no lo es del todo. Cuando esos objetos culturales trascienden y circulan en libros, recitales o playlists de música no se presentan dudas respecto de lo que son. De este modo, la inespecificidad se diluye con el contacto de un mercado que siempre pide definiciones. En relación a estas ambivalencias, resulta interesante establecer cuáles son los vínculos formales y temáticos entre los distintos objetos. Podrían aislarse, entonces, una serie de procedimientos y escenas de escritura que entablan una relación directa con lo sonoro.<sup>7</sup> En este sentido Bléfari aclara:

(para escribir canciones) uso las herramientas más de la literatura. Es al revés. Eso lo tengo de la escritura: manejar la construcción y estar más pendiente del sonido de las palabras, las frases, y desprenderse de la idea original, del sentimiento original (...) En las canciones también hay personajes. Cuando empecé a dar clases de talleres de canciones, me puse a buscar ejemplos y a usar muchas cosas que provienen de lo actoral, como la memoria sensorial. Me interesaba trabajar la canción también desde lo visual, desde el dibujo, el collage, imágenes, que escriban en relación a eso, pero también con su cuerpo. Una canción es movimiento, también (2019).

---

<sup>7</sup> Ante esta exploración de formas abiertas en la poesía del siglo XX, Denise Levertov se pregunta en “Técnica y entonación” (1981) sobre el funcionamiento del verso. Para Levertov, éste interrumpe sutilmente una frase o cláusula; es decir, su primera función es notar las minúsculas pausas no sintácticas que constantemente tienen lugar durante el proceso de pensar/ sentir. Estas pausas al no formar parte de la sintaxis, no son indicadas por la puntuación ordinaria y cambian el modelo tonal de un texto. Este tipo de rupturas, entonces, generarían una melodía; no sólo por la interacción de vocales dentro de los versos, sino por el patrón general de entonación registrado por la ruptura o la división de las palabras. De esta manera, los elementos melódicos no son meramente un enlace ornamental, sino que al derivar de la mimesis del proceso mental funcionan como un recurso fundamentalmente expresivo (2017, pp. 54-55).

De esta manera, una canción podría mirar (algunos discos conceptuales de los últimos cincuenta años que se vinculan al arte plástico no lo hacen solo desde el punto de vista ornamental). Talking Heads, por ejemplo, transformó en los '80 un poema sonoro de Hugo Ball en una pista de dance disco-tribal, e hizo la cubierta del disco *Pequeñas criaturas* junto a Howard Finster, que pinta esas canciones. Simon Reynolds en *Después del rock* explica de qué manera bandas new wave de los ochenta incorporaron el efecto de extrañamiento de Brecht y Godard. Al mismo tiempo que ciertos compositores absorbieron también técnicas del collage y del montaje y las trasladaron directamente a la música (2015, p. 33). En este contexto, entonces, la clasificación entre las artes pareciera no ser demasiado productiva, o si en realidad, como dice humorísticamente Martín Rejman, cineasta, escritor y amigo de Bléfari, la única diferencia entre filmar una película y escribir quizás sea el dinero.

En este sentido, son pertinentes los argumentos sobre la configuración cultural de los últimos treinta años que expone Reinaldo Laddaga en libros como *Estética de la emergencia* (2006). Es cierto que resulta imposible pensar el arte como un conjunto articulado de teorías explícitas, saberes tácitos, formas de objetividad y tipos de prácticas. Las disciplinas que conocemos se encuentran en vías de disipación y emergen nuevas prácticas posdisciplinarias que buscan articular distintos lenguajes que se pensaban tradicionalmente por separado.<sup>8</sup> En *Poemas de los 20 en los 80*, los textos también experimentan y buscan variar sus formatos, desde el tono confesional del diario al estribillo de una canción o la carta dirigida a otros: “Para

---

<sup>8</sup> Una muestra de ello es el proyecto “Los cartógrafos” que Bléfari lleva adelante desde el 2017 junto a Nahuel Ugazio y Romina Zanellato. El motor del grupo es combinar texto, sonido y arte dramático; como exploradores/ curadores reúnen en una misma sala de ensayo a una escritora -de narrativa, teatro o poesía-, una actriz e interprete y una banda. El proyecto describe estos resultados como *paisajes sonoros* y elabora así un archivo/muestrario contemporáneo a partir de esa experimentación.

escribir esta carta/ hay que amordazarse/ y accionar la escritura/ aunque la dictan desde lejos y casi ni se escucha” (p. 61). Esos cuadernitos que alojan a los textos parecieran ser los soportes que suprimen una posible dimensión oral a la que se alude insistentemente; como si el texto ansiara una amplificación que todavía no posee. La dimensión de la escucha conforma esa interrelación de un individuo hacia otro: se sitúa por encima del contacto casi físico; es decir, en la terminología de Jakobson, “escuchame” es una expresión fática, un operador de la comunicación individual. Cuando Bléfari dice que la suya es una escritura que “casi no se escucha” se piensa el acto de escribir a partir de una voz nueva que inaugure esa relación con el otro. Es singular, entonces, que el segundo poema del libro comience de este modo: “Trepado al surco del sonido/ oigo lastimarse al corazón” (p. 8). Hay un intento, en el plano de la escritura, de trasgredir un límite material para acceder a otros espacios (la escucha para Barthes siempre implica un territorio y un territorio factible podría ser el escenario en el cual se rasguea una guitarra eléctrica). Como dice Agamben en “La música suprema” (2016): “La música penetra frenéticamente cada lugar” (2017, p. 23) de los poemas a través de la articulación de un ritmo y de estribillos de canciones punk:

Yo no soy quién para decirte lo que tenés que hacer/ no seré tu mamá para que me odies/ no seré tu hermana para que me apartes/ no seré tu amiga para que me uses/ no seré tu amante/ para que me idolatres (p. 14).

Al mismo tiempo, enarbola una consigna que funciona como arte poética o consigna estética: “La vergüenza está bien” (p. 14). Es válido preguntarse, entonces, si en esa voz que Bléfari construye en estos poemas ya existe la *textura* de la que hablaba Barthes en “El acto de escuchar” (1986); es decir, ese espacio preciso en el que una lengua se encuentra con una voz y se deja oír; para convertirse luego en materialidad fónica que surge de la garganta, el lugar en que el metal fónico se endurece y se recorta; es decir, el significante que se constituirá

como grano de la voz y que adquiere una doble postura, una doble producción: como lengua y como música. El *grano* será, entonces, la vertiente abstracta, el balance imposible del goce individual que se experimenta al escuchar cantar. No es una voz personal: no expresa nada sobre Bléfari; no es original, y, sin embargo, es singular: significa oír un cuerpo que, es verdad, no tiene estado civil, personalidad, y sobre todo esa voz, por encima de lo inteligible, de lo expresivo, arrastra directamente lo simbólico.

De este modo, el canto tiene que hablar, o mejor aún, tiene que escribir. En el comienzo de uno de los poemas se establece: “Voy a tratar de perturbar el silencio” (p. 19); es decir, como si el texto funcionara como un dispositivo, una invocación, que registra la aparición de una voz. Y luego, más adelante advierte: “Te voy a copiar una canción/ para que la escuches siempre o hasta el año que viene” (p. 16). Como si se quisiera comprometer algo más que un estilo musical: copiar/escribir una canción, escribir esa música, para ser escuchada hasta el cansancio. Hay una asunción progresiva de la lengua por el poema, del poema por la melodía y de la melodía por su realización. Si el *grano* es el cuerpo en la voz que canta, en la mano que escribe, en el miembro que ejecuta; puede escucharse en él la relación con el cuerpo de la que canta o toca o lee un poema.

Sin embargo, pueden apreciarse diferencias en relación a la recepción de una actividad —la música— frente a otra —la poesía—. Si bien prevalece el argumento de que “Todos podemos hacer todo” a partir de diferentes declaraciones: “En mi caso todo está mezclado hace ya muchos años. Toco, escribo, leo, cocino, arreglo cosas, miro películas, trabajo (...)” (2019). Son también notorias las diferencias entre una actividad y otra a partir de su escala de espectacularidad (el territorio posible), las formas de visibilidad de esas prácticas y modos de conceptualización entre unas y otras: “En los recitales yo puedo ver la cara de la gente, la emoción, sentir el *feedback* inmediato, esa



devolución inmediata. Y con los libros en cambio es un misterio; ¿qué pasará? Cuando lo lean, ¿qué les parecerá?” (2019).

Para Bléfari, la canción realmente “nace cuando la escuchan los otros”. Es por eso que los textos materializan la experiencia del canto, también, como algo intransferible: “yo cantaba esa canción que te gusta ahora. / Vos podés cantar tu propia canción/ para mí. / Te quedás en silencio para oírme” (p. 25). Está claro que la música permanece ligada a la experiencia de los límites entre los lenguajes. Si cada vez que accedemos al principio *musaico* (Agamben 2016) de la palabra producimos pensamiento, cabría preguntarse, en un campo artístico posdisciplinario, por las variaciones, cambios e imbricaciones entre los lenguajes artísticos. Regreso, entonces, a la enumeración de los objetos del comienzo: cuadernos, papeles y demás objetos que se encontraban archivados en cajas y se convirtieron en un libro de poesía. Objetos que conforman, efectivamente, un archivo de los años ‘80, es decir, la vida como muestra, la escritura como decálogo, poema, y también, como canción que aún no recortó a su público.

Un poco más tarde, en diciembre de 1989, irrumpe Suárez en la escena musical alternativa argentina de finales de los ‘80.<sup>9</sup> Más allá de una idea de producción, puesta en escena y circulación del material ligada a lo independiente y al “do it yourself” (“hazlo tú mismo”); el concepto de lo “alternativo” abarca tantas manifestaciones culturales distintas que pareciera ser poco explicativo. Por un lado, establece una búsqueda que se aparta radicalmente del sonido del rock tradicional; por otro, apuesta a una nueva estética intervenida por otros

---

<sup>9</sup> Otras bandas con una estética similar fueron Los Brujos, Tía Newton, Resonantes, entre otras. Nicolás Igarzábal se pregunta *Más o menos bien* (2018) si puede hablarse de un sonido *indie* en la Argentina. El término (abreviatura de “independent” se acuñó en 1986, en Inglaterra, a partir de la aparición del casete C86, que editó la revista *New Musical Express* y que incluía una recopilación de 22 bandas de sellos pequeños (Creation, Vinyl Drip, Subway Organisation) (...). A diez años del estallido punk, esta escena emergente se caracterizaba por el sonido de las guitarras Rickenbacker (bien sesenta a lo The Byrds), la autogestión, la devoción por los fanzines (2018, p. 26).

lenguajes artísticos como el arte plástico, la poesía y el cine.<sup>10</sup> Aunque, puntualmente, en lo referido a lo sonoro, una de las claves es la construcción de un sonido nuevo ligado a la distorsión, a la interferencia y al ruido como componente esencial.<sup>11</sup>

En cuanto a las voces, a diferencia del aullido disgustado del punk de los ´70 y en contraste con el océano de ruido e interferencia, adquieren distintas variaciones: se muestran desafinadas pero también más pop y, en algunos momentos, algo armónicas. Para este movimiento, el punk había fracasado porque amenazó el *status quo* del rock apelando a una música convencional (rock de los ´50) además de manifestar una furia cruda que resultaba demasiado simple y panfletaria. Por ese motivo, y en busca de una renovación sofisticada, comienzan a realizar un saqueo sistemático del arte y la literatura moderna del siglo XX. Esto puede verse, fundamentalmente, en el arte de tapa de los discos y también en las letras de las canciones que comienzan a conectar materiales de la poesía y el arte contemporáneos; es decir, se dedican a procesar referencias de “la alta cultura” a partir de una propuesta estética que las vincula intrínsecamente al rock.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Pablo Schanton describe que a principios de los noventa había un cierto tipo de bohemia, unos años hechos en Puán, ropa de feria americana, mucho cine arty (colas en los primeros BAFICI), coqueteo con el arte y la fotografía, paso por el Centro Cultural Rojas, poesía maldita, la actitud lo-fi (...) coleccionismo de fetiches vintage, paseo por la galería Bond Street, videos caseros en VHS y la atmósfera de cuelgue porteño que documentó Martín Rejtman en sus películas (pp. 26-27).

<sup>11</sup> Es decir, la idea es reciclar materiales que ya habían sido explorados, en principio, por algunas bandas de los ´60 como The Velvet Underground e incluso en los discos más experimentales de The Beatles, y que circulaban renovados a partir de bandas más recientes, que tenían menos de diez años de aparición, Sonic Youth, My Bloody Valentine, Lush, entre otras. Estas son una apuesta No Wave de versiones del punk más melodramáticas, el grunge y el indie. Se las llamaba “shoegazing” (“los mirapiés”) ya que se los acusaba de mirar nada más que los pedales de distorsión.

<sup>12</sup> Talking Heads transformó un poema sonoro de Hugo Ball en una pista de dance disco-tribal. Otras bandas prefirieron incorporar el efecto de extrañamiento de Brecht y

Instalándose fuertemente en esta tradición musical que desembarca en la Argentina de los noventa, *Hora de no ver* de Suárez (1994) manifiesta una serie de sonidos abrasivos que se intercalan con la voz delicada y emocional de Rosario Bléfari -que fluctúa entre lo armónico y el grito desafinado-. Podría decirse que el disco es mayormente instrumental; comienza con una introducción de más de cinco minutos llamada “Conductor de noche”, una serie de ruidos intercalados: sirenas, guitarras, baterías que generan un trance sonoro arrítmico. Las guitarras se fusionan con un sonido espacial de película de ciencia ficción de los ’60. Al comienzo, no se escuchan voces sino un ambiente ensordecedor que aumenta exponencialmente. Inmediatamente irrumpe la voz de Bléfari que tararea -esta idea de cantar entre dientes sin articular palabras- una melodía terrorífica, hasta que los sonidos se detienen abruptamente. A partir de la introducción, en el resto de los temas, el ruido funciona como la interferencia que bloquea la transmisión de una serie de textos poéticos que son ¿Cantados? ¿Recitados? ¿Leídos? La repetición constante de la palabra “mañana” se funde entre riffs de baterías caóticas y la distorsión de las guitarras.

De este modo, ciertas secciones del disco que poseen fragmentos de letras son poco audibles, o se mezclan con el grito en un intento por evitar la construcción de sentido. Los medios de grabación *lo-fi* de baja fidelidad con los que se grabaron las canciones responde, del mismo modo, a la búsqueda de un tipo de sonido más crudo y menos procesado. Otros temas también instalan esta misma idea del *paisaje sonoro*,<sup>13</sup> la interferencia a partir de la incorporación de sonidos ur-

---

Godard (...) Los compositores de letras absorbieron la ciencia ficción radical de William S. Burroughs, J. G. Ballard y Philip K. Dick y las técnicas del collage (...) se trasladaron a la música (2015, p. 33).

<sup>13</sup> El paisaje sonoro es una totalidad organizada de sonidos proyectados en el espacio a base de primeros planos y fondos (R. Murray Schafer, 1960; Chion, 1999; Toop, 1995-2016; Reynolds, 2010-1015)-. Murray Schafer distingue distintos criterios de descripción para los “paisajes sonoros”. En primer lugar, surgen a partir de la to-

banos: las calles y el bullicio de un bar. Con la misma impronta, en “Niebla matinal” pueden escucharse grúas, maquinarias portuarias, residuo sonoro industrial. En efecto, es visible que la creación de estos ambientes musicales -el sonido opresivo del mundo del trabajo y la distorsión- intentan conformar un universo poético urbano. La estética post-punk y su extracto metálico y fabril se incorporan a la escena musical nacional para expresar el clima de los primeros años de los noventa en la ciudad de Buenos Aires.

A su vez, estos planos sonoros se conectan directamente con películas como *Rapado* (1996) y *Silvia Prieto* (1999) de Martín Rejtman. En la primera, el personaje principal, un joven desgano y sin trabajo, adquiere una moto. En una de las escenas, luego de ser asaltado, llega a su casa, se tira en su cama, pone un casete y escucha “Estrella roja” de Suárez que funciona como soundtrack de los acontecimientos: “Era un año malo/ no recuerdo otro peor/ estaba en la calle sin trabajo y sin amor”. En la segunda película, Rosario Bléfari interpreta a Silvia Prieto, una joven que trabaja de camarera en un café y cuenta la cantidad de cafés que sirve en un día de trabajo. La particularidad de ambas películas es la combinación del desgano de los personajes y el clima de precariedad laboral con distintos momentos musicales que tienen como característica el corte estético y musical “alternativo”. Este sonido *lo-fi* expresa, justamente, ese descontento social: personajes desapasionados que se encuentran en la búsqueda de una lírica

---

nalidad de una composición, aun cuando raramente se perciban de forma consciente, y sirven de fondo sonoro, en relación con el cual se advierte cualquier modulación o cambio. En segundo lugar, están conformados por una señal que es un sonido al que se presta conscientemente atención. En tercer lugar, el compositor distingue una “huella sonora”; la soundmark es una especie de jingle sonoro de una comunidad, puede tratarse también de un sonido familiar portador de un valor simbólico y afectivo. Reynolds (2010-2015), por otro lado, relaciona el “paisaje sonoro” más contemporáneo con la “sampladelia” -formas creadas a partir del sampler y la tecnología digital-, un término abarcativo que cubre un vasto rango de géneros: techno, hip hop, house, post-rock, entre otros.

propia, una serie de voces y de sonidos nuevos que los representen. Hacia el final de la película, los personajes asisten casi sin querer a un recital de El otro yo. En un sótano de la ciudad de Buenos Aires, todos juntos escuchan, como en una pequeña comunidad, los gritos agudos de María Fernanda Aldana que parecerían imitar los cantos de los pájaros.

Luego de *Hora de no ver*, Suárez editará cuatro discos más hasta su no definitiva separación en plena crisis del 2001 (recordemos que en el 2015 se reunieron y tocaron en el marco del Festival Internacional de cine de Mar del Plata bajo la excusa del documental *Entre dos luces*). Si bien, la experimentación con el ruido se había disuelto hasta transformarse en una propuesta más pop; será Rosario Bléfari solista la que tomará un rumbo más claro hacia el formato de la canción acústica; aunque asociada también a la construcción de una figura más ligada a la de la cantautora-poeta latinoamericana; es decir, se prioriza la construcción de una voz que enlaza, como mínimo, dos prácticas estéticas: la poesía en la música.<sup>14</sup>

Para finales de los noventa, ese sonido distorsionado que transmitiría desencanto y oscuridad se había gastado; de manera anticipada, la muerte de Kurt Cobain en 1994 ya había funcionado como un punto de carencia en la disrupción del gesto post-punk. De este modo, Reynolds establece en *Después del rock* que: “los ’00 mantuvieron la sen-

---

<sup>14</sup> La figura de cantautora/cantautor-poeta posee referencias perdurables en la tradición, aunque disímiles respecto a lo musical: Violeta Parra, Paula Trama, Antolín, Francisco Garamona entre otros. Al igual que Bléfari, Violeta Parra desarrolla, durante toda su carrera, varias prácticas -poesía, canción, escultura, bordado- que eventualmente combina. En su producción literaria se destacan: décimas autobiográficas y poemas. En 2016 la Editorial de la Universidad de Valparaíso investigó y recogió en un volumen una serie de textos. Por otro lado, más allá de las implicancias latinoamericanas, la figura del cantautor y poeta cuenta con una tradición perdurable en el siglo XX; desde las figuras más clásicas como Bob Dylan, Patti Smith, Leonard Cohen, Nick Drake, hasta otras estética y generacionalmente más cercanos a Bléfari como Billy Corgan de la banda Smashing Pumpkins.

sación de ser “años improductivos” (p. 210). La idea de que la música progresa es una inversión emocional que en esta década se ha detenido. Llega el momento de repensar la práctica dentro del rock o acudir al llamado de otras disciplinas. Si a música expresa y gobierna la relación con la palabra; es a partir de la poesía que se regresa a ese origen *musai*co. El poeta vendría a darle forma musical a la dificultad del acto de tomar la palabra. En contraste, el canto celebra y conmemora la voz y a partir de la música establece ciertas tonalidades emotivas, equilibradas, lamentosas y lánguidas. Es claro que la música funciona como escisión entre la voz y el logos (p. 57). Si bien, es eminentemente separable de la palabra, la poesía es la prueba de que ese nexo no se rompe del todo.

En este sentido, y a partir de esa escisión, puede pensarse *La música equivocada* (Mansalva, 2009); ya que, en principio parte de una idea de poesía como música equivocada o desviada. Tiene como característica intrínseca cierta in-completud, como una especie de materia prima a partir de la cual se construye otro objeto. En este sentido, los textos del libro se constituyen a partir de la idea de residuo o material excedente: poemas que no se transformaron en letras de canciones, que nunca fueron escuchados, ni sometidos al proceso de grabación. Sin embargo, al igual que las canciones, los textos confluyen en una misma poética que difiere de la de Suárez. El tono se hace más intimista y establece su entorno a partir de la naturaleza como espacio privilegiado: “Alameda”, “Nogal”, “Jardín”, “Orquídea y violetas”, “Verde”. Hay un desencanto del rock como herramienta transformadora que se ve trasladada a la voz poética, se dice en “Apostadores”: “y es posible que nunca/ volvamos a creer/ que todo está disponible como aquella vez” (p. 20). Sin embargo, es necesario esta pregunta: ¿Es posible leer estos poemas sin evocar las variaciones emocionales de la voz de Bléfari en sus canciones anteriores? Establece en “Sueño”: “pasamos por las palabras más torpes y por las más difíciles/ como verdaderos acróbatas de la voz/ no hay tensión más alta” (p. 18).

Es interesante que el libro, además de “La música equivocada”, esté conformado por dos partes más llamadas: “No se me puede decir nada” y “Doble agente”. Esta última se presenta con una advertencia firmada por la autora que aclara lo siguiente: “Estos son algunos poemas que trabajaron también para canción. Algunas de esas canciones ya han sido grabadas y tocadas muchas veces, a otras todavía nadie las escuchó”. Esta idea de ser en primer lugar algo, pero trabajar de otra cosa se relaciona directamente con la figura de este “doble agente”. Puede pensarse que un doble agente trabaja para dos bandos contrarios y que contrabandea información de acuerdo a distintos intereses. Pareciera remitir a cómo la música interviene en la práctica poética; es decir, un poema podría llegar a ser una canción en potencia que también podría escucharse. Entonces ¿Por qué un poema podría transformarse en canción? ¿La música podría encontrar en el poema su sostén melódico? El libro no apela a la idea de cancionero ya que se presenta como un libro de poesía. En este sentido, poemas como “Misterio relámpago” y “Calendario” se presentan a partir de la idea de canción en borrador, forman parte de un proceso de continua transformación.

En el caso de Bléfari, la advertencia de: “Estos son algunos poemas que trabajaron como canción” funciona dentro del libro de manera ambigua, ya que, el resto de los textos planteados como “poemas” no difieren formalmente de los que “trabajaron como canciones”. Incluso, pueden ubicarse dentro del mismo universo poético mencionado arriba, con la inclusión, quizás, de repeticiones (estribillos); o el gesto de interpelar, una mayor cantidad de veces, a un posible oyente. En el poema “Sin mensajes”, por ejemplo, se aclara entre paréntesis que la canción pertenece al álbum *Estaciones* y ambas (poema y canción) comienzan ambas del mismo modo: “Ningún mensaje para vos ni para mí, mejor así” (p. 41). Aunque luego, pueden advertirse variaciones sensibles dentro de la canción y su condición melódica y musical ha-

gan transformaciones del texto original. El nombre, de este modo, varía y muta a “Ningún mensaje”. Por otro lado, se agregan una serie de versos que imprimen un significado más emocional y que interpela a un posible destinatario: “qué suerte que nunca es el fin/ todo estuvo listo para seguir/ y también para terminar/ pero la duda pudo más”. En el final de la canción selecciona uno de los versos del poema, aunque descarta la mayoría: “Se quebró el hielo fino de la continuidad”. Es decir, si el poema trabajaba con una idea de mayor ambigüedad y connotación, la canción se apresura a cerrar una serie de sentidos, como puede llegar a ser la idea de separación o la ruptura: “quién sabe si entendiste alguna vez/ yo tampoco sé muy bien cómo es”.

Efectivamente, hay un intento claro por parte de Rosario Bléfari de desmarcarse de la poesía como práctica literaria tradicional, al revisar con su propuesta artística las formas cristalizadas del paradigma moderno de las artes, especialmente las establecidas por la tradición lírica hacia finales del siglo XIX y principios del XX. En este sentido, tanto sus canciones como sus poemas son objetos que pueden ser pensados como un pastiche entre lo literario y lo musical, cuyo procedimiento consiste en la fusión de uno en otro.<sup>15</sup> De todos modos, la idea de que el texto poético fue escrito/generado para ser leído en un recital de poesía no es menor, ya que anticipa una práctica artística que se constituirá a sí misma como inespecífica. Es decir, como si la

---

<sup>15</sup> Ezequiel Alemian se pregunta por el vínculo creciente entre la poesía y el sonido, en una nota sobre El XVIII Festival Poesía Internacional de Rosario llamada “Poéticas del malestar”. Los orígenes de esta poesía más hablada, más oral, son diversos y no fáciles de identificar a lo largo de la geografía: pueden estar en el Sóngoro Cosongo, de Guillén, en el Aullido, de Allen Ginsberg, o en los textos de Marosa di Giorgio. En versión más actual está emparentada con una cuestión casi discográfica: cierta cosa vinculada con los ritmos musicales centroamericanos, con la canción popular, con la dicción del rap. Las letras hablan de la actriz Angelina Jolie, de los blogs, de bandas como los Foo Fighters, de las grandes editoriales y de los premios de poesía. La inmediatez referencial puede llegar a ser vertiginosa. Como espectro de registro horizontal: el sincretismo (Ezequiel Alemian “Poéticas del malestar”).



poesía, en realidad, se organizara como un dispositivo inicial sujeto a variar mediante la puesta en voz, hacia otros objetos/dispositivos culturales vinculados a la intervención-instalación-artística.

Estas poéticas se presentan como una posibilidad estética de conocimiento; esto es, revitalizar, de algún modo, una escena poética a partir de la experimentación sonora. En este sentido, la poesía —hecha necesariamente de lenguaje— puede transformarse a partir de la música, adquiriendo su flexibilidad semántica para potenciar las valencias de un sentido, siempre heterogéneo e intempestivo, realizado como intervención sobre la sonoridad de las artes verbales.

### Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2016) [1996]. “El dictado de la poesía” en *El final del poema*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2017) “La música suprema” en *¿Qué es la filosofía?*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Alemian, E. (2010). La poética del malestar. *Revista Ñ*. Recuperado de [https://www.clarin.com/rn/literatura/poesia/poetica-malestar\\_0\\_rk7BEbnaDme.html](https://www.clarin.com/rn/literatura/poesia/poetica-malestar_0_rk7BEbnaDme.html)
- Barthes, R. (1986). “El acto de escuchar” en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Bléfari, R. (2009). *La música equivocada*. Buenos Aires: Mansalva.
- Bléfari, R. (2019). *Poemas de los 20 en los 80*. Rosario: Iván Rosado.
- Bléfari, R. (2019). Cada vez me dan más ganas de escribir. *Eterna Cadencia*. Recuperado de <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/rosario-blefari-cada-vez-me-dan-mas-ganas-de-escribir.html>
- Derrida, J. (1996). *Mal de archivo*. Madrid: Editorial Trotta.
- Garbatzky, I. (2013). *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de La Plata*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

- Levertov, D. (2017). *Pausa versal. Ensayos escogidos*. Madrid: Editorial vaso roto.
- Mendivil, J. (2016). *Más o menos bien*. Buenos Aires: Gourmet musical.
- Reynolds, S. (2015). *Después del rock: psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas*. Buenos Aires: Caja negra.
- Schanton, P. (2018). *Revista Ruido*. Buenos Aires: Fanzine.