



**Leer el poema en “ese mar único, infinitesimal, llamado oído”.  
Notación de un triunfo**

María Eugenia Rasic<sup>1</sup>

Recibido: 14/07/2016  
Aceptado: 12/08/2016

**Resumen**

A partir de la teoría y un recorrido musical, este trabajo se propone leer poesía, particularmente, la del poeta argentino Arturo Carrera, y sus dos piezas poéticas-musicales *Children's Corners* (1989) y *Las cuatro estaciones* (2008). Más allá de la intertextualidad, y podríamos decir también “intersonoridad”, establecidas con las piezas compuestas por Debussy, en el primer caso, y Vivaldi, en el segundo, estas lecturas y escuchas cruzadas nos permiten continuar pensando en dos nociones teóricas complejas que atraviesan ambas experiencias artísticas: el tiempo, que aparece como resto y como ritmo, y el espacio, que aparece en la idea de notación y en la de construcción en simultáneo del poema. Por otra parte, este cruce, que es también metodológico, nos permite enunciar una preocupación, una sospecha: lo que se lee y escucha con la notación del azar en los comienzos del siglo XX y su más allá es justamente la fantasía de vencer la direccionalidad del tiempo progresivo, del mismo tiempo de este siglo. ¿Cómo escribir entonces el triunfo a la direccionalidad del tiempo progresivo? ¿Qué sentidos toca esta escritura, este triunfo? Este trabajo será entonces apenas una breve exploración al respecto.

**Palabras clave**

Música – Notación – Poesía – Sentido – Temporalidad – Tocar.

**Abstract**

Drawing from musical theory, this paper aims to offer a musical reading of two works by Argentine poet Arturo Carrera: *Children's Corners* (1989) and *Las cuatro estaciones* [*The Four Seasons*] (2008). Beyond the intertextuality, and we could also say, the “intersonority”, with the pieces composed by Debussy, in the first case, and Vivaldi, in the second, this reading allow us to critically reflect on two complex theoretical notions that intersect both artistic experiences: time –which appears as a remain and as rhythm– and space –which appears both in the idea of musical notation and in the simultaneous construction of the poem. Moreover, since this intersection is also methodological, another compelling issue is to show that what was read and heard with the musical notation of the early twentieth century was precisely the fantasy of beating the directionality of progressive time, *the* time of the century. How to write then the triumph of the progressive directionality of time? Which senses does this writing touch in Arturo Carrera's work?

---

<sup>1</sup> Profesora de Letras y Licenciada en Letras (UNLP). Becaria doctoral por CONICET. Contacto: [mariaeugeniarasic@gmail.com](mailto:mariaeugeniarasic@gmail.com)

**Keywords**

Music – Notation – Play – Poetry – Sense – Temporality.

*Después de la música* (2011) nos dice Diego Fischerman en su libro editado por Eterna Cadencia. *El siglo XX y más allá*, su subtítulo. Sin embargo, hay algo en la música que nos queda sonando, y eso, viene no del “después”, sino del “antes” y sus vaivenes rítmicos. De modo que el primer aspecto que nos convoca a pensar la música, y en este caso, su relación con la literatura, es en la temporalidad: ¿de dónde viene la música y qué tiempos trae sonando consigo?, ¿qué se nos viene a decir?, ¿qué nos viene a tocar? Algo de esto nos va dejando otro aspecto abierto: indudablemente, la música es el mensaje, que se escucha, pero que a la vez, se toca. Tenemos una voz, unas anotaciones, instrumentos, algunas canciones, algunos rincones que guardaron restos. En fin, algunas sospechas y la poesía.

El deseo de dotar a la composición musical de sistemas que la volvieran coherente, nos dice Fischerman en su libro, y que tuvieran un efecto inaugural con respecto al arte del pasado tuvo una consecuencia paradójica en el correr del siglo XX. Puesto que para quien oía, muchas de estas composiciones ultrarracionales no tenían un aspecto demasiado distinto al de racimos de notas, de duraciones contrastantes, elegidas al azar. Y eso, conseguido, si se conseguía, con un enorme esfuerzo por parte de los intérpretes, quienes debían superponer subdivisiones rítmicas en trece partes o contar ciento dieciséis fusas de silencio, confirmaba la confianza en la exactitud del ser humano antes que la electrónica, al menos en este aspecto (Fischerman 2011: 93). Todo el andamiaje matemático con que los compositores contaban daba la impresión de ser improvisaciones a partir de algunas indicaciones sobre los eventos sonoros. Notas cortas, notas largas, sonidos muy agudos o muy graves, zonas de silencio o de gran densidad: todo eso podía lograrse sin tanta predeterminación y lo que sonaría no sería tan distinto. Sobre todo, sonidos aislados en el espacio y huida de cualquier configuración melódica, armónica o rítmica que pudiera generar en el oído ideas de repetición, de conexión entre sonidos en el sentido de la vieja música tonal, o simplemente, de discurso sostenido por la memoria. O dicho de otra manera, la fantasía de vencer la direccionalidad (94). Y es esta “fantasía” la que empezamos a escuchar y a leer, no la progresión. La preocupación por la notación del azar, la preocupación por la partitura, tiene que ver con esta cuestión, también legible en ese emblemático libro de Alain Badiou, *El siglo* (2005): ¿cómo escribir el triunfo a la direccionalidad del tiempo progresivo? En el caso de la música, autores como Jhon Cage y Morton Feldman trataron de incorporar la improvisación, la indeterminación de algunos aspectos como las alturas, las duraciones, incluso de aquello que iría a sonar en el momento de la ejecución de la obra, tendiendo hacia mayores o menores grados de azar y aleatoridad, según la ocasión. No obstante, nos señala Fischerman, uno de los aspectos a realzar fue, junto con la incorporación de lo aleatorio, la notación. En algunos casos, dentro de las partituras más o menos convencionales, aparecían grupos de notas entre las cuales el intérprete podía elegir, o distintos pentagramas con pasajes alternativos (94). De este modo, el autor nos propone el siguiente ejemplo extraído de la pieza musical “Duraciones correctas” de Stockhausen, cuya notación es la que se transcribe a continuación:

### DURACIONES CORRECTAS

Toque un sonido  
Siga tocándolo  
Hasta que se sienta  
Que debería parar

Toque otra vez un sonido  
Siga tocándolo  
Hasta que se sienta  
Que debería parar

Siga haciéndolo

Deténgase

Cuando sienta  
Que debería detenerse

Pero así esté tocando o haya dejado de tocar  
Siga escuchando a los otros

En el mejor de los casos toque  
Cuando los demás estén escuchando

No ensaye.

Dos cosas. Es obvio, nos dice Fischerman al respecto, que en esta composición no se busca que lo que suene sean sonidos prefijados con precisión por el compositor. La música podrá ser de muchas maneras distintas. Lo único a lo que tiende la notación es, podría decirse, a desestructurar los hábitos mecánicos de ejecución y a lograr una improvisación comprometida. Algo muy distinto, por cierto, a la idea de obra cristalizada durante el Romanticismo y de la que, aún con todo su racionalismo antirromántico, el serialismo era heredero (96). Pero, la segunda cosa que quisiéramos destacar, y que por el foco de nuestra perspectiva vamos conducidos a eso, es que lo que esta notación está poniendo en la partitura es la aparición del poema: la literatura aparece en el papel tocando el tiempo, haciendo espacio. Para eso, se necesita un sonido, una composición y escribir ahí adentro. Es Ana Porrúa en su libro *Caligrafía tonal: ensayos sobre poesía* (2011) quien se detiene a pensar en uno de sus capítulos ese “territorio” que la voz, la poesía y la escucha construyen. De esta manera, nos recuerda no sólo el aporte teórico de Roland Barthes en *Lo obvio y lo obtuso* (1986) sino también la influencia de Jhon Cage y su maestro Arnold Schönberg en estas líneas y fronteras de trabajo, más específicamente, por un lado, en el desplazamiento de la figura del compositor a la del “organizador de sonidos” y, por el otro, en la ampliación del mundo sonoro a los ruidos, que incluso estarán jerarquizados en relación con la materia musical (Cage 1999). Lo que nos advierte Porrúa en su ensayo es que lo que también se está

poniendo en alerta con la escucha, entonces inquieta porque no se puede identificar allí – en ese territorio, en esa zona histórica– un sonido, es la notación:

una explicación –si se quiere de aquello que altera la caligrafía habitual: partituras anotadas o introitos, manifiestos o textos teóricos que funcionarán como instrumentos para el que escucha. Algo que desborda la mera notación musical y también la de la puesta en voz en ciertos momentos de la poesía (Porrúa 2011: 157).

### **El poeta organiza y anota**

Somos nosotros esas sustancias musicales que una especie de lejanía estelar ha fragmentado.  
Arturo Carrera

Durante el trabajo con los manuscritos del poeta argentino Arturo Carrera, los pertenecientes a *Momento de simetría* (1973), fui visualizando las imágenes con que el poeta diagrama el espacio creador del mapa, pero también fui escuchando con ellas algo que con la lectura de Jean-Luc Nancy (1993) pude denominar “la música de las esferas”. ¿Qué escucha el poeta mientras escribe en ese espacio cosmológico poético? ¿Cómo suenan los astros y las estrellas en una obra construida con constelaciones poéticas? La pregunta nos fue llevando más allá del cielo poético de Arturo Carrera, porque las estrellas y el cosmos son los que exponen para el pensamiento moderno inaugurado con Kant una inmensidad del cielo y del Ser moderno en esa dispersión que comienza a constelarse en su sentido (Nancy 1993). Así, la con-stelación cósmica, la disposición sentida inmediatamente, se desprende de la significación de “cielo” y de la “tierra” (y de la del “hombre”), al igual que tempranamente se había desposeído de la esfera de cristal y de su armonía musical. Otro mensaje ya estaba viniendo desde entonces de las estrellas, con el *Sidereurs nuncius* de Galileo, con los *Meteoros* de Descartes. Y la primera oreja abierta por este mensaje fue la de Pascal, que escuchó el silencio eterno de esos espacios infinitos. Así comienza entonces la historia del *desastre*, la del “horrible sol negro” de Hugo, la del “desastre oscuro” de Mallarmé, la de la “escritura del desastre” de Blanchot, y la del desparramo de los astros pero también del sentido en el silencio eterno de esa espacialidad inconmensurable (Nancy: 72). Cómo suena el cielo, esa hipotética música producida por los astros, es una preocupación que sabemos se nos viene con los filósofos griegos. Esa “teoría de las esferas” que enunciaba la cosmogonía antigua ya afirmaba la existencia de una música celeste emitida por los planetas, inaudible para cualquier hombre, salvo, para su fundador Pitágoras, quien configura en Occidente la primera escala de sonidos determinable sobre bases científicas, objetivas, matemáticas. La música va quedando entonces encerrada en el pensamiento abstracto, o al menos entre el plano audible y el plano pensable. Aquí, ahora, nos convoca pensarla en el plano de la escritura, más bien, en el repliegue de los planos de la escritura poética. Me interesa escuchar qué ruidos

está haciendo el lenguaje poético en el desparramo de sentido. Me interesa escuchar cómo esos ruidos me tocan.<sup>2</sup>

Tocar estremece y hace mover. Apenas acerco mi cuerpo a otro cuerpo –fuera este último inerte, de madera, de piedra o de metal, desplazo al otro– aunque fuera una distancia infinitesimal, y el otro me distancie de él, me retiene en algún modo. Tocar acciona y reacciona al mismo tiempo. Tocar atrae y rechaza. Tocar empuja y repele, pulsión y repulsión, ritmo de fuera y de dentro, de la ingestión y la deyección, de lo propio y lo impropio.

Tocar comienza cuando dos cuerpos se distancian y se distinguen uno del otro (Nancy 2013: 12).

### Children's corners

Más de diez años después del mapa cosmológico *Momento de simetría*, el poeta argentino Arturo Carrera publica *Children's Corner* (1989): un libro estructurado en cuatro partes, en cuatro piezas, en cuatro rincones que se leen al ritmo –irregular por cierto– de los dedos imaginados por Debussy sobre el teclado.

#### II. UN NIÑO

Agita en mí lo conocido,  
y lo que voy a conocer de mí  
esta tarde  
con tu nueva visita.

Tu madre resplandece  
y padece de que te veo.  
Y vos padecés, niño,  
de mi gozo a través de ella  
en tu resplandor.

Pero todo en el interior que custodia  
la imperfecta semilla: aquella cuya emoción  
la Naturaleza no puso  
completamente

---

<sup>2</sup> En el mes de julio del año 2016, la Doctora Adriana Bocchino fue invitada al cierre de un Seminario sobre Archivos de autor y políticas de lecturas en la FaHCE, UNLP. Allí, Bocchino nos contó a los alumnos y profesores presentes su experiencia con la teoría literaria durante su proceso de investigación doctoral, el cual consistió durante mucho tiempo en la colección y recolección de textos y lecturas teóricas que habían sido fragmentados, en el primer caso, y naturalizado, en el segundo, en el contexto de la emblemática época nacional de los setenta. Pero es en ese mismo trabajo de recolección que la investigadora invitada destaca un punto de análisis interesante: ¿en qué momento nos detenemos a pensar la relación de nuestros objetos de estudio con nuestra vida?, ¿por qué no pensamos esos vínculos también como modos de construcción, deconstrucción y afectación de sentidos? Hay algo de nuestros objetos de estudio y metodología de trabajo que nos afecta, nos toca, nos confirma Adriana Bocchino. Y este artículo, centrado en la música, el tiempo, el espacio, la poesía de Carrera -todas esas “palabras clave”- también tiene algo de esto, de roce.

allí.  
Y ahora somos nosotros  
su fase,  
su escándalo, proeza,  
su forma  
indiscreta.

Su leve «tremor» que rompe la serie  
en las palabras que vamos a desvendar  
como juguetes:

el caballito Fisher-Price,  
que para vos por su contorno  
es «patito»;

los faisanes o gallinas hindúes que pican  
en un yantra infinito su sandía...

Y los caracoles vacíos que lamen y lamen  
y fragmentan  
ese mar único, infinitesimal, llamado oído.

O allá volcada como un carretto diezmado,  
la sillita donde comían otros niños:  
mis hijos;  
y más que la rarísima promesa de encontrarnos  
ahora,  
en la nieve y el frío,  
en el calor y la pereza,

(la musiquita perdida  
en el teléfono)

Yo y la mirada de los doce gatos  
a través de neutrino, la antimateria  
de tus líos.

Yo,  
con tu madre que te cuida  
desde esa orilla que no es «la otra orilla»  
sino el sueño, el estupor, la alegría.

Y la sospechosa maternal querella de entrever  
al bobo del poeta

con su hijito.

*Children's corners*, (*El rincón de los niños* en su traducción al castellano) es una suite musical para piano escrita por el compositor impresionista francés Claude Debussy, quien dedica a su hija seis piezas que fueron orquestadas en el año 1911 por un amigo del músico, André Caplet, y que refleja en sus páginas el mundo de los juguetes, las lecciones de piano para niños, la evocación a la infancia, la inocencia, los destellos del tiempo cayendo en forma de copos de nieve (AA. VV: 1997). De este modo, Arturo Carrera retoma la composición musical y escribe. “El bobo del poeta” compone mientras escucha. Se inquieta. Entonces anota, y junto al ritmo sincopado que rompe la regularidad del verso, el poema se agita. El gesto del poeta es, en todos esos rincones, poner el oído, “ese mar único e infinitesimal” recoveco en que los sonidos van desarmando las palabras como juguetes, como sonajeros, para hacer saltar el tiempo del recuerdo de las pequeñas cosas, de la “imperfecta semilla”, de la “sillita”, del “hijito”, al ritmo de ese caballito Fisher Price en el que a su vez puede montarse el verso, con el que pueden acentuarse los sonidos débiles o semifuertes (véase por ejemplo la alternancia de acentuación del verbo “padecer” en uno y otro verso, o la presencia sonora que ganan las palabras graves aún puestas al lado de una esdrújula, como es el caso de “proeza”), sobre el que puede ir leyéndose la partitura. Sin embargo, la melodía, el piano agitado de la composición de Debussy que imprime una temporalidad inminente, están ahí en el poema de Carrera no para ser leída, sino para ser escuchada. Quiero decir, que más allá de la intervención de esa “musiquita perdida en el teléfono” entre paréntesis, el poema omite la presencia de la música en el plano semántico de las palabras porque justamente lo que está allí, en su lugar, es la música, y la música insistente en el poema es otro tiempo que se abre en el espacio de la hoja y en el espacio de la lectura. El tiempo, ese otro tiempo que se instala, no se lee, se escucha. Y cuando la música en el poema suena, la música es el mensaje. “No ensaye” nos decía Stockhausen en “Duraciones correctas”. Improvise comprometidamente. Agítese, escriba, muévase, escuche, retorne, toque, pareciera decirnos el sujeto poético mientras le habla a su niño.

A su vez, “«Que te pongan en su sitio, las palabras»” nos dice más adelante, en otro poema del mismo libro, una voz que vibra en la escritura del poeta. Es que la música va abriendo un tiempo, que aquí es el de una infancia latente pero también los intervalos del presente interrumpiendo la serie, como “su leve «tremor»”, y al mismo tiempo, va abriendo un espacio y nos va poniendo, como dice esta voz que no es justamente de materia textual en el poema, en “su sitio”. Es decir, nos va colocando y descolocando a medida que suena, a medida que fabrica otra pieza, otro rincón y otro recuerdo. Estaciones.

### **Las cuatro estaciones**

Otra estación.

Estábamos en esas resonancias  
que expresa cada paraje en cada uno;

estábamos en el silencio que astilla  
el grito del pájaro.

Pero ¿cómo? ¿Cómo  
se llama? ¿Qué cantó cuando sin querer  
nos distrajimos?

Como en la obra de Vivaldi, *Las cuatro estaciones* (2008) de Arturo Carrera comienza con “La primavera”. Y le sigue, también al igual que la obra de Vivaldi, el verano, el otoño y el invierno. En ese orden. Pero a medida que las estaciones de la Naturaleza se corren, en simultáneo se pasa por las estaciones ferroviarias cercanas a Coronel Pringles, localidad de la provincia de Buenos Aires en la que nació Carrera. “I. Lartigau” es también entonces la primavera; “II. Quiñihual”, el verano; “III. Pringles”, otoño; “IV. Krabbe”, el invierno. Y la composición de Vivaldi sirve de intermezzo, entre el tiempo, los lugares, los versos. Esas estaciones musicales condensan todas esas dimensiones, y de algún modo también, el libro. Esa “cosmología barroca” que señala Daniel Link en el epílogo de *Las cuatro estaciones* de Carrera (2008: 108) nos sugiere que, al igual que ese cosmos barroco *Momento de simetría* (1973), hay algo que la música nos viene a decir en el tiempo, mejor dicho con el tiempo, y es que a pesar del tono melancólico, no hay pérdida, que el pasado puede recuperarse siempre, y siempre bajo nuevas formas, ya sea mediante el silencio latente conviviendo con el sonido fragmentario del *desastre*, como en el mapa cosmológico *Momento de simetría*; ya sea mediante la composición del ritmo sincopado del poema haciendo sitios-recovecos en *Childrens Corners*; ya sea mediante la presencia de los contrapuntos “que hacen casa, que cortan el caos con paisajes estrellados de interior-exterior” (Link: 108), en *Las cuatro estaciones*.

Quiñihual (Verano)

I

Aquí tampoco hay nadie.

Aquí tampoco hay nadie.

es como un rastro que el rastreador dibujara,  
el vestigio de un cuento que no supimos comprender  
y ahora es nuestra biografía.

Un rancho de adobe y paja,  
y juguetes agrarios.  
Y palas y tractores y magnetos de miniatura,  
y utensilios para vestir caballos y para hacer de su



eficacia  
un efímero don, una travesía que nunca  
compartiremos  
más que adentro de un sueño.

...y hablarlo deberías,  
despierto en pleno comentario,  
cuando la enjambrazón se mudara  
de un panal a otro,  
a otro corazón que se azucara  
en lo oscuro.

Y en el poema más burdo y en el más sutil entrara  
como al descuido una lista de pequeñas ofrendas  
y detalles felices,

las croquetas deliciosas, su pasión peronista,  
¿cosas que no tienen que ver? ¿Ajos y zafiros otra vez  
en el barro?

Y su risa loca cuando miraba unos dibujos  
con la fragancia de aquel polvo Coty muy cerca de mi cara

y su metro y su rima en mí después,  
entre vibrantes corpúsculos –su lápiz-tinta violeta  
que yo mojaba para que ensuciara...

Ella puede elegir el lugar ahora,  
adivinar el vacío,  
la vida donde aparece;

y todos nos reímos;  
todavía nos reímos

...con la voz de los besos que anhelamos  
nos reímos.

Se escribe sobre la llanura del calor en Pringles, sobre el desierto del verano entre cada verso o estrofa. Se anotan los blancos, se les da espacio para que se vaya dibujando y dispongan, de a poquito, el rancho, los juguetes agrarios, las miniaturas, los caballos, los restos de la historia. Allí, en esos rastros que también nos traen las estaciones de Vivaldi, danzan las abejas en enjambres para salir del poema más útil y entrar al poema más burdo, “ajos y zafiros otra vez/ en el barro”, en la pasión peronista, entre “vibrantes corpúsculos” sonando en “mí después”, en esa misma homofonía que produce el uso del monosílabo al lado de “su metro y su rima”. Nota contra nota, la armonía se va logrando cuando todas las notas se tocan a la vez, simultáneamente. Y esta idea nos trae, inevitablemente, la presencia de obra: un programa que se va haciendo, se va tocando a medida que se lee, a medida que se escucha, y viceversa. En este sentido, la escucha musical en una composición literaria permite confirmar una fantasía latente en el comienzo de este trabajo: leer el poema en clave musical vence la direccionalidad del tiempo y la estabilidad del espacio. No hay después de la música, ni antes. Hay todo el tiempo música, y en esa simultaneidad de escucha y escritura, la poesía de Arturo Carrera suena, agita y nos toca.

### Referencias bibliográficas

- AA. VV. (1997), *Piano Classics. Guía de la audición*. Barcelona.
- Barthes, R. (1986), “El acto de escuchar”. En *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós Comunicación, 243-256.
- Badiou, A. (2005), *El siglo*. Buenos Aires: Manantial.
- Cage, J. (1999), “El futuro de la música: credo”. En *Escritos al oído*. Valencia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Colección de Arquitectura. Traducción a cargo de Carmen Prado, 51-59.
- Carrera, A. (1973), *Momento de simetría*. Buenos Aires: Sudamericana.
- \_\_\_\_\_ [1989] (1998), *Children's Corners*. Buenos Aires: Tusquets.
- \_\_\_\_\_ (2008), *Las cuatro estaciones*. Buenos Aires: Mansalva.
- \_\_\_\_\_ (2009), “La voz”. En *Ensayos murmurados*. Buenos Aires: Mansalva, 27-30.
- Fischerman, D. (2011), *Después de la música. El siglo XX y más allá*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Nancy, J-L (1993), *El sentido del mundo*. Buenos Aires: La Marca. Traducción a cargo de Jorge Manuel Casas.
- \_\_\_\_\_ (2013), *Archivida. Del sintiente y del sentido*. Buenos Aires: Quadrata de Incunable. Traducción a cargo de Marie Bardet y Valentina Bulo.
- Porrúa, A. (2011), “La puesta en voz de la poesía”. En *Caligrafía tonal: ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Entropía, 147-206.