

Melodías de baja intensidad. Canciones y poemas, de Casas a Prodan

Omar Chauvié
Departamento de Humanidades
Instituto de Investigación Humanidades (IHUMA)
Universidad Nacional del Sur
Argentina
omarchauvie@gmail.com

Resumen:

Las configuraciones de lengua, tanto en el poema como en la canción recientes, tienen la facultad de disponer materias no poéticas, texturas y formas de la letra sin una validación estética previa. Existen hilos sutiles entre dos territorios diferentes de inscripción de la palabra, en los que articulan de modos bastante similares inflexiones de la lengua hablada y la palabra dispuesta en la frontera entre el poema y la prosa.

El poema o la canción popular pueden llevar las formas melódicas de la voz a registros casi llanos; en la Argentina de entresiglos esas modulaciones tienen aparición recurrente: poemas de Laura Wittner, Martín Prieto, Fabián Casas, Daniel García Helder alternan inflexiones que conectan con composiciones de Luca Prodan, el Indio Solari, Federico Moura, Roberto Jacoby o Pipo Cipolatti en las que emergen decisiones de la escritura capaces de definir sus entornos; allí las perspectivas, los ángulos de mira diferentes, se proyectan en esas torsiones de la lengua, en disposiciones sintácticas y gramaticales orientadas a sus formas más llanas.

Palabras clave: música; cultura rock; poesía

Abstract:

The configurations of language, both in the recent poem and song, have the faculty of arranging non-poetic materials, textures and forms of the lyrics without prior aesthetic validation. There are subtle threads between two different territories of word inscription, in which they articulate in quite similar ways inflections of spoken language and the word arranged on the border between poem and prose.

The poem or folk song may bring the melodic forms of the voice to almost flat registers; in Argentina between centuries these modulaciones have recurrent appearance: poems by Laura Wittner, Martín Prieto, Fabián Casas, Daniel García Helder alternate inflexions that connect with compositions by Luca Prodan, the Indo Solari, Federico Moura, Roberto Jacoby or Pipo Cipolatti in which decisions emerge from writing capable of defining their environments, there the perspectives, The different angles of sight are projected in those twists of the language, in syntactic and grammatical dispositions oriented to their flatter forms.

Keywords: music; rock culture; poetry

Fecha de recepción: 12/ 05/ 2023

Fecha de aceptación: 22/ 06/ 2023



El poema, señala Giorgio Agamben “es un organismo que se funda sobre la percepción de límites y terminaciones, que definen, sin coincidir nunca completamente y casi en diálogo alterno, la unidad sonora (o gráfica) y unidad semántica” (2016: 250). Los poemas y canciones que vienen a continuación, recortados en un periodo de cierta amplitud, en los que no hay estricta simultaneidad, pero se puede observar vinculaciones entre ambas convenciones genéricas, penden de modo peculiar en una tensión entre lo sonoro y lo semántico. En diferentes formatos, la lengua asume figuraciones cercanas, en principio, aunque extrañas, tanto para el poema como para la canción, pero con la facultad de disponer mapas, materias no poéticas, texturas y formas de la letra, que no siempre cuentan con una validación estética previa. En buena medida permiten observar una vinculación de hilos sutiles entre dos territorios diferentes de inscripción de la palabra, en los que articulan de modos parejos, bastante similares en más de una ocasión, inflexiones de la lengua hablada o de la palabra escrita más regularizada por el uso que trasuntan esa lábil frontera entre el poema y la prosa.

En una perspectiva más amplia, busco revisar una vinculación cierta de la música contemporánea, junto a otros componentes que le son sucedáneos y nos acompañan en estas últimas décadas, como agentes capaces de amalgamar distintas zonas del campo cultural, en tanto, constituyen una presencia que actúa en nuestras vidas, en nuestras reflexiones, en nuestro pensamiento, que, además, ha dado y da lugar en sus distintas variantes a comportamientos nuevos, al debate o la determinación de pautas morales, de acciones colectivas, políticas, y aun a estilos de arreglo personal, modas o, también, antimodas (cf. Jacoby 1986). Trato de evaluar la cultura rock como un tramo fundante de nuestra formación intelectual, sus aspectos formales y muy activos en estos textos y objetos.

Poesía y canto. Música quieta

Una sucesión de *cuandos*: cuando converso con amistades que leen poesía, invariablemente, nos participa la música; cuando Larisa Cumin y Matías Moscardi me recordaron los versos finales del poema Luis Chaves “El wok”, “una canción dice cosas/ que en un poema sonarían mal” (2012), cuando Sara Bosoer me volvió a traer esas líneas de Juanita Bignozzi, “por qué no puede decirse en los poemas lo que se dice en las/ canciones te quiero con la fuerza de mi alma yo/espera un poco un poquito más/si tú

me decís ven lo dejo todo" (2000), pensé en oponer a la certeza y la convicción que pueden esgrimir esos poemas, el texto cantado como posibilidad de la duda.

Canciones como "El 146" de Virus, "Mañana en el Abasto", "Cinco magníficos" de Sumo, "Demoliendo hoteles" de Charly García, junto a algunos poemas que percibo en el rango de escucha de esas canciones, como "El corralón de Bolívar y Uspallata" de *El guadal* (G. Helder 1994:37), "La partitura" de *El salmón* (Casas 2010:56), en libros como *La tomadora de café* (2005) de Laura Wittner o *La fragancia de una planta de maíz* (1999) de Martín Prieto definen un escenario claramente situado en su temporalidad y espacialidad; lo hacen por medio de materiales de la lengua básicos, en el límite del poema y la prosa, con un modo de construcción de cláusulas breves, con estructuras que recuren a la supresión, a la elipsis de elementos sintácticos, al asíndeton, rasgos que en la escritura pueden resultar agramaticales. Estos recursos promueven efectos de yuxtaposiciones y simultaneidades que tienen el impacto de un relato fotográfico, de un film con imágenes fijas o de escaso movimiento. En virtud de esto, al menos fragmentariamente, operan en la esfera del giro documental (Nash 2008, Ruffel 2012, Zenetti 2013) que acontece en el arte de las últimas décadas.

Entre el poema y lo cantado siempre median zonas de conexión. No obstante, si hay un paso entre ambos, siempre es enigmático. Entendemos este vínculo, a partir de una concepción plural de la lengua que ha ganado un lugar en la actualidad de la elaboración poética, en esa zona en que emerge algo "indecible entre prosa y poesía" (Agamben 2016: 254). Esta situación da cuenta de la coincidencia en una elección de formas algo alejadas de regularidades de la modulación, tanto del poema como de la canción.

En principio, nos alertan las distancias entre el poema, en su dimensión centralmente escrita, y las letras de la música popular. Si bien en la puesta en voz de los poemas se suman nuevos elementos a la textualidad, las canciones funcionan siempre como "una pluralidad de textos, donde convergen letra/ música/ interpretación/ narrativa visual/ arreglo/ grabación/ mezcla/ edición" (González 2001: 48), una confluencia que hace a una construcción de sentido singular.

A partir de esos aspectos, nos acercamos a esa vacilación ineludible entre lo prosaico y lo poético (Agamben 2016), a modos de entonación monocordes o de baja



entonación melódica,¹ para evaluar qué aportan esas zonas a la canción o al poema, con qué recursos se logran esos tonos menos eufónicos, en qué sentidos nuevos vinculan a ambos géneros.

La resolución de las canciones en estas tramas de melodías ordenadas, muchas veces, en torno a un único acorde, como sucede en la primera parte de “Demoliendo hoteles”² (García 1984), están sostenidas en esas cadencias atenuadas de la composición y, a la vez, en los cortes de la sintaxis en las letras, en sus interrupciones, con elipsis o supresión de artículos, de elementos introductorios o la conformación de secuencias de frases nominales, con segmentos en el límite de lo gramatical: “Hombre sentado ahí con su botella de Resero”, “Calle con arboles, chica pasa con temor”, “Tomates podridos por las calles del Abasto”, “Los bares tristes y vacíos ya, por la clausura del Abasto” (Prodan 1987), “Estribo del colectivo”, “Larrea esquina Sarmiento” “caricias en las piernas/ (Monotemático) gemidos y mareos” (Jacoby-Moura 1982); así también pasajes como “Yo soy Carlos Kreimer/ En Martínez vivo” “Dejame verte/ Pero re-de verdad/ Vengo hambriento/ Desde Yaciretá (ah)” (Prodan-Arnedo-Mollo 1986), que acentúan las posibilidades de la brevedad bajo la compresión de la sintaxis.³

Al mismo tiempo, estas y otras canciones del período oscilan entre melodías cantadas y otras prácticamente habladas o, en un camino intermedio, mixturan fragmentos dichos en la disposición cantada, de ese modo, el fraseo del habla es una materia nueva que se incorpora al conjunto, viene a instalarse como un componente inestimable de la canción, con el fraseo del habla ritmado, en “Cinco magníficos” (1986), “Hello Frank”, “El cieguito volador”, “Lo quiero ya” (1987), “La rubia tarada” (1985) de L. Prodan, “Rap de las hormigas” de Ch. García (1987), “Gente que no” de Jorge Serrano, Félix Gutiérrez, Fidel Nadal y Horacio Villafañe (1988), composiciones donde se

¹ Ritmo, melodía y armonía son los tres componentes básicos de la música; en ocasiones se pone más acento en alguno de estos tres elementos primarios. La intensidad es una de las cualidades del sonido, y en ese sentido, una melodía de baja intensidad vendría a ser aquella en que la intensidad de la frase melódica baja fuertemente. En el caso del poema, la voz baja a fórmulas repetidas, estabilizadas que dan un efecto llano o “amelódico”.

² “Yo tengo plata/ ¡Uoh!, yo que crecí con Videla/ Yo que nací sin poder/ Yo que luché por la libertad, pero ahora la puedo tener, oh/ Te pueden matar también, pero, ¡ja! / Yo que crecí entre fachistas /Yo que morí en el altar/ Pero a la noche estaba todo mal”.

³ Los ejemplos con estas características que podemos extraer de las letras de un compositor, como Luca Prodan, cuya lengua materna no es el español, son más esperables y, por tanto, numerosos. Por esa razón, vamos a atender con más detalles al resto de las composiciones.

intercalan frases habladas como “Lo siento (hábil declarante)”⁴ de P. Cipolatti⁵ (1983) “Total interferencia” de Charly (1984), “Resumen porteño” de Spinetta (1983) y melodías que apenas se despegan de la forma hablada, como “El 142” (1982) de Moura y Jacoby o “¿No ves que ya no somos chiquitos?” de Spinetta (1984). La lista puede extenderse y sirve para dar cuenta de una importancia singular que gana la palabra hablada en este recorte. A su vez, estas estructuras contribuyen a un corrimiento del eje de intensidad de lo melódico hacia lo rítmico o a lo armónico, en paralelo con un afianzamiento, en las letras, del lenguaje coloquial en conjunción con formas de la escritura más convencionalizadas por el uso en otros registros procedentes del periodismo, del lenguaje estatal, que se incorporan de manera progresiva a la lengua hablada.

Un único acorde sin progresión definida organiza la melodía de “Mañana en el Abasto” (1987), la canción tiene una interpretación particular, la de su autor, un hablante extranjero que se desliza en las incidencias de una lengua otra o, como bien observa Matías Serra Bradford “el romano Luca Prodan cantaba en dos lenguas para él extranjeras, el inglés y el castellano” (2013:120). Si el intérprete define lo semántico (Dalbosco 2020), esa melodía de recursos mínimos incrementa en esa voz detalles del mundo circundante con la pronunciación de consonantes o corrimientos acentuales, que destacan paisajes urbanos que se conforman en torno a imágenes que se refuerzan con nombres, marcas comerciales, recorridos del transporte, (“Calle con *arboles*”⁶, “parada Carlos Gardel”, “botella de Resero”, “Subte Línea B”).

“El 146” es una canción de Virus, de recursos mínimos en lo melódico, sin variaciones destacadas y, paralelamente, una letra que fluye en ese mismo sentido, casi hablada, susurrada por momentos, que se constituye con los elementos imprescindibles, los necesarios del lenguaje para transitar y bosquejar la ciudad desde el recorrido de una línea de transporte público, bajo la guía de los cuerpos como objetos de deseo, donde la carga erótica es el imán del trazado. La matriz más estática del lenguaje puesta en acción hace a la regularidad de un viaje urbano en colectivo.

⁴ Adaptación del tema “I’m sorry” interpretado por Brenda Lee a principios de los años sesenta.

⁵ Varias composiciones de ese primer disco de Los Twist, *La dicha en movimiento*, puede sumarse a este listado: “S.O.S. Sos una rica banana” (Melingo), “Pensé que se trataba de cieguitos” (Cipolatti), “Jabones flotadores” (Cipolatti - Melingo).

⁶ Con las bastardillas destaco la conversión de una esdrújula en palabra llana que se produce en la interpretación del cantante.

Esos dos frutitos
Revientan la remera
El viento la despeina
Un cana toca el pito

Qué fuertes sus caderas
Parece que hacen señas
Si conmigo vinieras
Cosquillas y jadeos

caricias en las piernas
(Monotemático) gemidos y mareos
(Monotemático) susurros en la oreja (Moura/Jacoby 1982).

Poesía y habla

Retomo un conjunto de poemas escritos en la proximidad –sin dudas, en la escena de escucha– de estas canciones; al revisarlos a la par, puede observarse que ese zigzagreo frente a la prosa que señalamos anteriormente en las letras de las canciones se torna también evidente en los poemas.

ASFALTO CLAVOS CERAMICOS CANTO RODADO TEJAS
HIERROS PIEDRA PARTIDA ARENA CASCOTE YESO CAL
CEMENTO ALAMBRE LECA BALDOSA LADRILLO LASCA
Y TODO LO NECESARIO PARA LA CONSTRUCCION (García Helder 1994: 37)

Este pasaje de “El corralón de Bolívar y Uspallata”, como muchos poemas de *El guadal*, fija hitos en la ciudad, traza una cartografía, en este ejemplo, por medio de un letrero y la ubicación del comercio en esa convención abstracta que son los nombres de las calles, en la mayoría de los casos apelará a localizaciones precisas (el viaducto, el puente de la Noria, la Iglesia Ortodoxa Rusa, el Hospital Municipal). Este reconocimiento del espacio no sería lo suficientemente eficaz si no se apoyara en fórmulas de la lengua despojadas de artificios, sobre cláusulas de lenguaje solidificadas, cristalizadas, al punto que, en casos como este, se desdibuja el límite del verso y solo el encabalgamiento (Agamben 2016) mantiene la expectativa en torno a lo poético.

Por otro lado, estas búsquedas en cadencias atenuadas, a diferencia de las canciones, encuentran modos de resolución en los recursos gráficos, donde, por caso, las

mayúsculas llevan a otro registro la expresión, para suscitar intensidades singulares desde la escritura.

Una serie de recursos coincidentes se emplean en varios textos de *La fragancia de la planta de maíz* de Martín Prieto,⁷ en particular, en el poema “En la calle, volviendo a la casa”, donde se articula un recorrido, a partir del encuentro con una persona en la calle, que desencadena recuerdos, que alternan con una serie de tramos determinados por lo visual, prácticamente documentales, como éste:

Los que dicen arriba:

LA CAMISA IMPORTANTE. FABRICANTES:
BENJAMÍN Y MOISÉS AZERRAD S.C.C.
LA LIBANESA. BOTONERÍA. MERCERÍA. POR MENOR.
TEXTIL MARYSANS. DISTRIBUIDOR MAYORISTA.
MEDIAS. LENCERÍA. TOALLAS. SÁBANAS. PAÑUELOS.
PULÓVERES. TEXTIL MODAS.
VENTAS POR MAYOR Y MENOR.
SOMOS FABRICANTES. VEA QUE PRECIOS
GUANTES. MEDIAS. LENCERÍA. TEJEDURÍA. BONETERÍA.
MODAS. CONFECCIONES. SÍMBOLO DE CALIDAD.
TODO PARA GORDOS. SALVADOR SAMÁN.
SALDOS DE FÁBRICA. CASA EDER.

Pero también, los que dicen abajo
y contra las persianas bajas:

RIO PARANA ALQUILA. VENDE MANARIN INMOBILIARIA.
PERMUTO. ALQUILO. DUEÑO
LIQUIDAMOS POR DISOLUCION DE SOCIEDAD.
TOTAL 1300 M2. DUEÑO (2014: 97)

En este repaso de la cartelería de un sector de la ciudad, los encabalgamientos ajustan ese momento menos eufónico de la escritura; los versos podrían limitar con claridad cada uno de los soportes gráficos que contienen los enunciados, no obstante, se montan, aunque débilmente, sobre la frase que sigue para perfilar un conjunto que bosqueja una unidad geográfica, el barrio comercial. La imagen poética se conforma, lejos de recursos estridentes, bajo ese tono particular definido por estructuras más o menos cristalizadas de la lengua, de ese modo logra evidenciar un estado de situación marcado por la

⁷ Libro que se publica por primera vez durante 1999 y vuelve a ser publicado en *Natural* de ediciones Vox, volumen que también incluye *Blanco y verde* (1988) y *La música de antes* (1995); estos conforman los tres primeros libros de poemas de Prieto y habían sido editados en Libros de Tierra Firme.

quietud, en la que se escinden la actividad y la inactividad comercial en un repertorio de letreros y condensa un paisaje de las condiciones económicas de la época.

Al mismo tiempo, el texto se configura en torno a la aparición recurrente de formas orales también desgastadas, en virtud de su condición formularia, como la mención de la hora bajo los moldes cotidianos (“doce menos cuarto”, “doce y diez”, “doce y veinte”), las construcciones lingüísticas usuales pero levemente apartadas de los parámetros sintácticos regulares (“uno, dos, tres, cuatro hijos”, “dos varones dos mujeres”), las frases estandarizadas, como “sin interferencias”, que en algún caso se incorporan a jergas o formas técnicas provenientes de un deporte como el golf (“y enfrente, la salida del hoyo 10,/ 435 yardas, par 4, un flaco de 20, hándicap 3, esto es, 3 golpes de ventaja/ al par 72 del recorrido completo” (98)); de esa manera, definen las impresiones y temporalidades contrapuestas que viven los personajes del poema, en escenarios sociales diferentes. Esta conjunción de estructuras llanas de la lengua, de procedencia diversa, logra trazar un mapa del espacio urbano, y lo hace con una impronta muy próxima a lo documental, a partir de la cual los efectos de lo real circundante se incrementan.

En una traza similar, en el largo poema “Dentro de casa/15”, que abre el libro *La tomadora de café* de Laura Wittner (2005: 9), operan una serie de recursos diferentes que guardan, no obstante, figuras y distribuciones similares a los mencionados anteriormente. La disposición de la escritura bascula también sobre estructuras corrientes de la lengua, pero, al mismo tiempo, distorsivas que emergen en el flujo de los versos, “señora que fuma sentada, vuelta al tráfico entrante” (2005:23), en una dinámica similar a la de las canciones que revisamos en el apartado anterior. En paralelo, el poema dividido en 43 fragmentos llega al extremo de la síntesis y la economía de recursos con pasajes tan escuetos como el párrafo 4. “Amplios pliegues”, el 6. “Once años después” (10), donde la acción de escritura busca operar en la menor cantidad de palabras, bajo un repertorio de lenguaje de cláusulas conocidas y trasuntadas que decantan en un registro que parece huir de las formas melódicas. En esta trama, las perspectivas, los ángulos de mira diferentes (lo exterior y lo interior, en este poema) que propone el texto se esbozan también bajo esas anfractuosidades de la lengua.

En cada uno de estos casos, el poema como la canción, por momentos, son un ejercicio de yuxtaposiciones, como sucede en algunos momentos del habla cotidiana



influenciados por la escritura de la cartelería callejera, de los titulares de los diarios, de la enunciación publicitaria, donde las operaciones retóricas más habituales ceden su lugar a un montaje de elementos puramente operativos, una composición donde las imágenes funcionan como cristales que hacen a las posibilidades de una “legibilidad histórica” de esos componentes, como señala Didi-Huberman recuperando a W. Benjamin (cfr. 2010:17)

Por otro lado, varias de estas composiciones disponen estructuras, en todo su conjunto o en fragmentos, de un esquema cortado por cesuras o pausas prolongadas. Esas fórmulas de inflexiones rítmicas y melódicas mínimas habilitan temas y tópicos de rango diverso, actividades que se terminan, espacios que se cierran (Prodan et al. 1987), puestos de una feria (Casas),⁸ elementos intrascendentes, como los detalles de un viaje en ómnibus, el precio de las cosas,⁹ el acontecer cotidiano de un barrio en alternancia con las vivencias desde el interior de un departamento (Wittner),¹⁰ lugares periféricos, la quema, los cursos de agua sucios (G. Helder),¹¹ suman restos que deja el cambio y algo que se percibe en retirada. Las configuraciones más cristalizadas del idioma se vuelven primordiales en el proceso; a través de una sintaxis que transita fórmulas sencillas, en oraciones o cláusulas breves, ingresamos a un tramo donde la poesía y la canción actualizan su repertorio, el de la vida urbana: canto y escrituras como modos de recorrer la ciudad en sus áreas diversas, las más visibles y las menos evidentes.

En líneas generales, en todos estos casos, poemas y canciones, ese escenario urbano se consolida en una dinámica de adición propia de la oralidad por sobre la subordinación que tiene primacía en la escritura (cf. Ong 1999: 43). Esa matriz de adición se traslada a otros planos y puede verse en las cartelerías que revisan Prieto y Helder, en las enumeraciones de Wittner y Casas. Pero encuentran un asentamiento singular en la canción, a punto tal que, la adición, en base a la repetición y las

⁸ “Puestos con ropas, /golosinas, cámaras fotográficas, /zapatos baratos, anteojos de sol, etc.” (“La partitura” 2010 [1996]: 56).

⁹ “La vieja pide permiso/ Una pareja toma su asiento/ Ella deja su bolsita en el piso”, “Le pido de 3500” (“El 146”, Jacoby/ Moura 1982).

¹⁰ “Un amontonamiento bestial de flores/ en el balcón del primer piso/ La sombra de la vara retorcida/ de la astromelia sobre varias paredes. / Vuelvo a temer, y a preguntarme por el humus de lombriz.” (“Primavera-verano” 2005: 19).

¹¹ “El agua morcilla remontan las nubes hacia La Matanza, / pasto espurio y piedras y viento al rastrón. Los poceros vuelven con palas al hombro a la hora del tero, trota corto un chanco junto a la cañada” (“Canción surera” 1994: 19).

redundancias como recursos están explicitadas, puestas en escena, incluso, como se observa en “Mejor no hablar de ciertas cosas”

Una mujer, una mujer atrás
Una mujer atrás de un vidrio empañado (...)
Un tornado, un tornado, un tornado
Un tornado arrasó a mi ciudad y a mi jardín primitivo
Un tornado arrasó a tu ciudad y a tu jardín primitivo
Pero no, mejor no hablar de ciertas cosas
No, no, no, mejor no hablar de ciertas cosas (Prodan, Solari, Arnedo y Daffunchio 1985)

Al modo de una cláusula generativa pone el recurso y su funcionamiento a la vista. Estos logros de la canción serán materia para el poema.

¿Dónde estamos?

“Mañana en el Abasto”, “En la biblioteca”, “Dentro de casa”, “El corralón de Bolívar y Uspallata”, “Estación Pasteur”, “En una chacra de Armstrong” (1994: 23), en “El 146”: los títulos nos llevan a una figura clásica, el *ubi sunt*, pero en estas situaciones dicho tópico está instalado en un pleno presente, ¿dónde están hoy los que están hoy? “En”, “dentro”, los nombres, los comercios, las calles, los lugares, etc. son elementos localizadores que sitúan los textos, y no de modo casual, están en los comienzos de los poemas, de los versos, en los títulos. Estas voces llanas de la poesía y de la canción operan dentro de “una retórica del andar” (De Certeau 1996). Esa cadencia baja en que eligen manifestarse muchas veces logra también un modo particular de localización, las referencias urbanas, las marcas estatales que operan con términos y cláusulas desde la práctica tan corriente como abstracta de ubicación en una ciudad, denominaciones de calles, de comercios, de instituciones (“volviendo a casa por San Luis”, “RIO PARANA ALQUILA”, “Rosario Club de golf” (Prieto [1999] 2014); “el puente de Juan B. Justo” (Wittner 2005), “Hotel Savoy” (Jacoby/ Moura 1985), “el Mausoleo de Rivadavia en plaza Miserere”, “en el cementerio de Flores”, “las veredas del Astral” (García Helder 1994), “bajé en Sarmiento y Esmeralda” (Cipolatti 1983). Allí emergen “los poderes mágicos a disposición de los nombres propios. Parecen tocados por las manos viajeras que estos dirigen embelleciéndolas” (De Certeau 1996). Esos nombres dejan de ser “nombres propios”, están sujetos a las interpretaciones y valoraciones que van sumando



los transeúntes (como tales, los poetas, los letristas), donde el sentido inicial se carga de uno nuevo ligado a las experiencias de cada peatón.

Un lugar de la ciudad, un espacio abierto, zonas públicas, compartidas por el común de la gente, la calle, un barrio, un viaje en colectivo, un suburbio son escenario repetido de estos poemas y canciones, pero también con algún interior reconocible como, por ejemplo, el propio departamento:

En el banco de plaza tres viejas/ se hacen sombra. / Sostienen delante de sus ojos/ los cuadernos de ofertas de Jumbo. / Se ponen de perfil y charlan/ así, con los brazos extendidos. / La del medio para un lado y para el otro. / El resto de la plaza es puro sol. (Wittner: 10).

En varios textos, Wittner vuelve la mirada hacia el interior del hogar, no obstante, los recursos son similares, escuetos, mínimos, económicos, como en esos textos y canciones que abordan el espacio público: “Plomero, reintegros, / trigo burgol. / El día pasa/ dentro de casa” (11). Con materiales comunes, accesibles de la lengua se habilita una zona novedosa del texto, donde se remeda “el único e ininterrumpido discurso que los muros despliegan ante nuestros ojos” (Coccia 2016: 14). A su vez, el acercamiento de planos, sin ornamentos, permite consolidar una escena, que podría variarse en ejecución de un montaje casi permanente (Didi Huberman 2010).

Esa área que se transita se conforma en relación a las inflexiones particulares que adquiere la voz que enuncia; aquí, en una serie de objetos, referencias, como en un ejercicio de recuperación, como si fuera necesario ponerlos a la vista, volverlos de un silencio. En ese proceso es clave la función que adquieren las estructuras nominales, las fórmulas más esquemáticas, automatizadas, los nombres, “Larrea esquina Sarmiento”, “El corralón de Bolívar y Uspallata”, “orillas del Ludueña/ las banderas del Autódromo/ la Fundación Lamas/” (García Helder 1994: 22), “Parada Carlos Gardel, es la estación del Abasto,” “Subte línea B” (Prodan 1987), “Puente de la Noria: humo de una quema” (García Helder 1994: 19), que, como aquellos agentes introductorios y localizadores “en, entre”, en varios títulos y poemas, son indicaciones de lugar muy precisas, pero sobre todo, referencias urbanas en el registro de la organización municipal y de sus modos de incorporación en la lengua oral y , a la vez, a modalizaciones discursivas de los medios, a los titulares de los diarios, esos carteles, indicaciones, señales, nombres que producen enclaves, dan forma al espacio que, a la vez, pueden unir ciudades distintas. Son como un *trompe l'oeil* abstracto, esos nombres crean una superficie nueva, sobre la escena



urbana, se ve un nombre que se confunde con su escenario. A la vez, como la publicidad, este tipo de marcas son “una de las infinitas voces de la ciudad”, las que eligen justamente ese modo principal y constante en que las piedras hablan o cantan la vida urbana (Coccia 2015: 44).

Si “la palabra, el simbolismo, es la condición originaria y primordial de todas las cosas en la ciudad” (Coccia 2015: 46), aquí esa condición originaria busca las fórmulas más sencillas y las ensambla, las compone en un ejercicio de superposición, es la palabra en un nivel primordial porque la ambigüedad de lo simbólico no se expande.

En este conjunto el trabajo con los rasgos más tradicionalmente ornamentales del lenguaje, queda en suspenso, y se opera desde un estado donde el agente vehiculizador parece ser la inmediatez y la necesidad. Un fragmento de L. Wittner, “Observá con cuidado/ registrá lo que ves. / Fijate como hacés para que la belleza/ resulte necesaria/ y la necesidad resulte bella” (11), guarda algo de arte poética (Foucault 1996: 72) trazado al final de este corpus, con la preocupación por un modo de enunciar actual, a partir de lo inmediato, lo directamente observable y lo necesario.

Las piedras, los muros en la ciudad cantan. Los poetas reconocen en su formación la potencia de las canciones. Aunque lo habitual sea preguntarse qué poetas ha leído un músico al momento de componer sus letras, aquí, tratamos de ver cómo un modo de hacer canciones esboza caminos en el campo de la escritura poética. La formación cultural de las últimas generaciones está atravesada por la incorporación de ejes novedosos y diferenciales, procedentes de la música, a esta altura podemos plantear que son una referencia destacada de la configuración cultural e intelectual contemporánea. Ya resulta inevitable pensar la música dentro de la formación de nuestros conceptos, valores, ideas y en el marco de conexiones formales más acotadas como las que aquí revisamos.

Volviendo a los versos de Bignozzi y Chaves del inicio, la mayor parte de las canciones dicen cosas que no suenan bien en el poema, pero es cada vez más difícil separar la música de los textos poéticos que le suceden en una época, tal vez ya no deberíamos leerlos separados o, en todo caso, considerar seriamente, y cada vez, sus instancias de interconexión; el modo en que se ha ido conformando nuestra estructura intelectual y de sensibilidades nos lo pide. Siempre se piensa qué es lo que leen los



letristas, a qué poetas leen, quizá el camino de equiparación deba poner atención en los músicos, los letristas, que escuchan los poetas.

Bibliografía

Corpus

- Bignozzi, J. (2000). *La ley tu ley*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Casas, F. (1996). *El salmón*, Buenos Aires : Libros de Tierra Firme.
- . (2010). *Horla city*, Buenos Aires: Emece.
- Chaves, L. (2011) (2005). *Chan Marshall*. Bahía Blanca: Vox.
- Cipollatti, P. Los twist (1983). *La dicha en movimiento*, SG Discos-Interdisc
- García, Ch. (1984). “Demoliendo hoteles” [Canción]. En *Piano bar*. Universal Music Group
- García Helder, D. (1994). *El guadal*, Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- Jacoby/ Moura. Virus (1985).. *Locura*. CBS Columbia
- Prieto, M. (1999) *La fragancia de una planta de maíz*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- . (2014). *Natural*. Bahía Blanca: Vox.
- Prodan L., Sumo (1985). *Divididos por la felicidad*, Sony Music.
- Prodan, Arnedo, Mollo. Sumo (1986). *Llegando los monos*.
- Prodan, Arnedo, Mollo, Pettinato. Sumo (1987). *After chabón*.
- Rock perdido (2016). Virus - El 146 (Obras Sanitarias 1987), Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=M8D3YMWgjL4>
- Spinetta, L. (1984). “Resumen porteño” [Canción]. *Bajo Belgrano*, Ratón Finta.
- . (1985). “No ves que ya no somos chiquitos” [Canción]. En *Madre en años luz*, Estudios Moebio.
- Wittner, L. (2005). *La tomadora de café* . Bahía Blanca: Vox.

Bibliografía general

- Agamben, G. (2016). *El fin del poema*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- Coccia, E. (2015). *El bien en las cosas. La publicidad como discursiva moral*, Santander, Shangrila Textos aparte.



Dalbosco, Dulce María (2021). “La letra de la canción como objeto de estudio: el caso del tango canción”. En *Oceánide*. 2021, 14. Disponible en: <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/11372> . Último ingreso 27/4/2023.

De Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano I. Artes del hacer*, México D.F., Universidad Iberoamericana

Didi-Huberman, G. (2010). *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, Madrid, Museo Nacional de Arte Reina Sofía.

Foucault, M. (1996). *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós.

González, Juan Pablo (2001). “Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos.” En *Revista Musical Chilena* 55 (195): 38–64. Disponible en https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902001019500003. Último ingreso 27/4/2023

Jacoby, R. (1986). “Notas dispersas sobre la cultura del rock: el sonido, la imagen y la furia” en *Crisis*, n° 42, Buenos Aires, mayo de 1986, pp. 72-74

Nash (2008). “Reality in the Age of Aesthetics”, *Frieze*, n° 114, abril de 2008. Disponible en <https://www.frieze.com/magazines/frieze-magazine/issue-114> Último ingreso 27/4/2023.

Noy, F. (2015). *Historias del under*, Buenos Aires, Reservoir books.

Lionel Ruffel, “Un réalisme contemporain : Les narrations documentaires”, *Littérature* n° 166 (2/2012), pp. 13-25, Armand Colin. Disponible en : <https://www.revues.armand-colin.com/lettres-langue/litterature/litterature-ndeg-166-22012/realisme-contemporain-narrations-documentaires> Último ingreso 27/4/2023.

Ong, W. (1999). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Bogotá, F.C.E.

Serra Bradford, M. (2013). “La magdalena eléctrica. Sobre “After chabón” de Sumo”, en Esteras, Diego y Ezequiel Fanego (comp.) *10 discos del rock nacional presentados por 10 escritores*, Buenos Aires, Paidós.

Zenetti, M. J. (2019). “Littérature contemporaine: un « tournant documentaire»?” colloque ”Territoires de la non-fiction”, Philippe Daros, Alexandre Gefen et Alexandre Prstojevic., Dec 2017, Paris, France. Disponible en <https://hal.science/hal-02150297> Último ingreso 27/4/2023.

