



La escucha y sus párpados

Ana Porrúa¹

UNMdP/CONICET
porruana@gmail.com

Resumen: El artículo indaga los mecanismos de interpretación y lectura que se efectúan en el acto de escuchar y en la puesta en voz de poesía a partir de una trasposición de la idea de “mancha” en el ojo (Didi-Huberman 1997) o de “rastrillo” en la visión (Berger 2014) al oído. Así como habría límites moduladores de la mirada, se podrían interrogar los territorios sonoros que se delimitan en la escucha. En dicha segmentación reside la operación interpretativa y crítica de la puesta en voz. Se analizan entonces las puestas en voz de Federico Leguizamón y del disco *Literatura que suena. 10 clásicos de la literatura argentina convertidos en canciones* (Clase Turista, 2014).

Palabras clave: puesta en voz – poesía argentina – canon literario – música popular latinoamericana – Federico Leguizamón

Abstract: The article investigates the mechanisms of interpretation and reading are made in the act of listening and performing in loud voice from a transposition of the idea of "spot" in the eye (Didi-Huberman 1997) or "rake" to the ear (Berger 2014). Limits and modulators would look, sound could interrogate those defined territories for the ear. The article analyzes the performance on voice made by Federico Leguizamón and in the record *Literatura que suena. 10 clásicos de la literatura argentina convertidos en canciones* (Clase Turista 2014).

Key words: voice performances – Argentinian poetry – literary canon – American popular music – Federico Leguizamón

¹ **Ana Porrúa** (1962) es Dra. en Letras (UBA). Docente en la UNMdP e Investigadora independiente de CONICET. Ha publicado tres antologías de poesía *Traficando palabras* (Buenos Aires, El Quirquincho, 1989) *'Alicia en el país de las pesadillas'* y *otros poemas* (Buenos Aires, El Quirquincho, 1992), y *Animaciones suspendidas*, una compilación de los poemas de Arturo Carrera (Venezuela, El otro el mismo, 2006). Es autora también de *Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini* (Rosario, Beatriz Viterbo, 2001) y de *Caligrafía tonal: ensayos sobre poesía* (Buenos Aires, Entropía, 2011). Es editora de BazarAmericano.

El primer texto de *Cataratas*, el libro que John Berger escribió luego de su operación, define el término y permite volver sobre un problema, el de la relación del ojo con sus objetos: “significa salto de agua, de catarata, y también rastrillo, verja levadiza, algo que cae y obstruye el paso” (Berger: 6). Un rastrillo, una verja que se sube y se baja, una trama podría decirse –más o menos apretada– que se convierte en filtro y entonces en modulación de la mirada. Lo que sigue en el libro son rodeos sobre esta experiencia: las cualidades de la luz que vuelven nuevo y prístino aun el objeto antiguo, los colores que desaparecen para dar lugar a otros, el carácter de prelude de la oscuridad. De todos modos, más allá de la razón médica lo que me interesa es pensar los filtros de la mirada, no ya objetivos sino subjetivos. Porque como dice Didi-Huberman: “Todo ojo lleva consigo su mancha, además de las informaciones de las que en un momento podría creerse el poseedor”. No existe un ojo limpio y la frase citada se vuelve inquietante hasta el vértigo en la precisión que no hace más que abrir el espectro de lo visible, de la mirada, a partir del “cada” y el “su”. De todos modos, la precisión no sólo enmarca las manchas de la intimidad, por ejemplo, sino también aquellas que podrían definirse como históricas o culturales, que no son meras informaciones y funcionan como un tamiz del ojo.

Pero en este caso quiero pensar algunos textos literarios en relación al sonido y no a la mirada.² Por sobre el imperio de ésta, instalado sobre todo por Berger, según David Toop, buscar en la literatura aquello que suena, la voz, los ritmos, la música, pero también dismantelar la fantasía de una escucha limpia. A la reducción lingüística del sonido y, entonces, de la voz a mero significante o envoltorio del mismo, aquella sobre la que advierte Mladen Dolar (32), habría que oponer una versión de la voz en relación con el sentido. Porque como dice

² Hemos trabajado la cuestión de la voz y la poesía en “La puesta en voz de la poesía”, *Caligrafía tonal*; pp. 147-206. Allí analizamos las relaciones entre texto escrito y puesta en voz a partir de procesos de simetría y asimetría que involucran la escucha de las tradiciones; a partir de la noción de Szendy de escucha doble o “escucha bífida”. También abordamos la constitución territorial de la escucha en textos concretos, recuperando las ideas de Roland Barthes. La invención de un espacio de visibilidad (y entonces de escucha) del poema fue trabajado en Porrúa, Ana. “La voz y el espacio: documentos artísticos de una filiación”, en *Outra travessia, Revista de Pós-Graduação em Literatura*, N° 15, 1º semestre 2013, Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil.

Disponible en: <https://www.journal.ufsc.br/index.php/Outra/index>

Nancy “el sonido del sentido es la manera como este se remite o se envía o se dirige, y por lo tanto como tiene sentido” (25). Sonido y sentido, avanza Nancy, comparten una característica: el primero, en tanto voz, resuena en el propio cuerpo y en el espacio; el segundo “está constituido por una totalidad de remisiones: de un signo a alguna otra cosa, de un estado de cosas a un valor, de un sujeto a otro o a sí mismo, y todo ello de manera simultánea” (20).³

¿Y qué escuchamos? O mejor dicho, ¿cómo escuchamos? Así como cada ojo tiene su “catarata” (su rastrillo, su tamiz), o su mancha, cada oído escucha a partir de otros sonidos, de las relaciones individuales que tenemos con estos, de sus efectos culturales e históricos. No existe, entonces, un oído limpio. Las manchas, los ruidos pueden pensarse, en parte, como aquellos mapas de la memoria de los que habla Toop, como memorias auditivas (82) y a la vez, si pensamos en la literatura, en las puestas en voz de la poesía, podría decirse también que no existe un oído desnudo. Lacan dice que, a diferencia del ojo el oído está siempre abierto, que el sonido adviene y no podemos silenciarlo. Pascal Quignard, por su parte, avanza sobre esta imagen, “Lo que es oído no conoce párpados ni tabiques ni tapicerías ni murallas.” (60).⁴ La construcción de una voz desde la escucha, sin embargo, permite pensar en un trayecto parecido al que va del ojo a la mirada. En la escucha se abre un párpado (se abre y se cierra). La escucha que constituye la voz alza mediaciones e incluso murallas. En la poesía, en su puesta en voz, no todo se escucha. Es más, podemos registrar los momentos o las materializaciones del silencio como abandono de ciertos sonidos.

³ Gabriela Milone trabaja la cuestión de la voz, del habla en la poesía y revisa las posiciones filosóficas contemporáneas, recuperando las hipótesis más importantes de, entre otros, Bataille, Agamben, Quignard y Nancy. Al momento de definir “qué es la voz pensada desde la experiencia poética” dice “podríamos arriesgar que aquí la voz se manifiesta como un resto, un exceso o un vacío de pensamiento”. (Milone: 41)

⁴ Transcribimos la cita completa: “Todo sonido es lo invisible bajo forma de perforador de coberturas. Ya se trate de cuerpos, de recámaras, de departamentos, de castillos, de ciudades amuralladas. Imaterial, franquea todas las barreras. El sonido ignora la piel, no sabe lo que es un límite: no es interno ni externo. Ilimitante, no es localizable. No puede ser tocado: es lo inasible. La audición no es como la visión. Lo contemplado puede ser abolido por los párpados, puede ser detenido por el tabique o la tapicería, puede ser vuelto inaccesible *incontinenti* por la muralla. Lo que es oído no conoce párpados ni tabiques ni tapicerías ni murallas. Indelimitable, nadie puede protegerse de él. No hay un punto de vista sonoro. No hay terraza, ventana, torreón, ciudadela, mirador panorámico para el sonido. No hay sujeto ni objeto de la audición. El sonido se precipita. Es el violador.” (Quignard: 60).

Podríamos indagar en algunas experiencias que reúnen literatura y sonido –puestas en voz o musicalizaciones–, la superposición de sonidos, atentos a su frecuencia, a su modo de ingreso, a lo que suena (cuando lo que suena es en parte la literatura), a las redes que proponen y los sentidos que arrojan, a los mapas de sonido que se activan en esa escucha peculiar ¿Cuáles serían los sonidos que filtran la lectura literaria? El breve texto de promoción o presentación de *Literatura que suena. 10 clásicos de la literatura argentina convertidos en canciones*, flexiona esta relación en forma interrogativa: “¿Cómo sonaría El Aleph si fuese chamamé? ¿Y Casa Tomada en versión cuarteto? ¿La invención de Morel como rock espacial?”. Las preguntas preceden una experiencia que mezcla música y literatura y ponen los textos versionados, aun entre signos de interrogación, en un lugar que no les es propio, temporalmente, culturalmente. ¿Basta esta modulación, esta tracción sobre los “clásicos” para que suenen de manera nueva, para que se conviertan en otros? ¿Se trata de una imposición sin rasgaduras del presente sobre el pasado? Habría que pensar si la música es el tamiz como producto final o si hay otros sonidos que se escuchan allí y tienen que ver más con la interpretación, con ciertos modos de leer. ¿Y qué sucede con las puestas en voz que Federico Leguizamón (Jujuy, 1982) hace de sus propios textos? ¿Canta o dice el poema? ¿De dónde provienen esos ritmos por los que pasa la voz y qué temporalidades actualizan? ¿Qué memorias se activarán y de qué modo en estas lecturas que rompen con las imaginaciones sonoras de la poesía?

“vientos vientos qué nombres traen”
Federico Leguizamón

<https://www.youtube.com/watch?v=o-r2-JUCFd8>

El primer contacto que tuve con la poesía de Federico Leguizamón fue en el año 2012, en el marco del “Festival Poesía de acá” de Mar del Plata. La escucha tuvo el efecto de un alerta para el oído. No leía simplemente (aunque estaba leyendo), no recitaba a la manera clásica, por supuesto; parecía que cantaba y sin embargo la melodía se borraba permanentemente:⁵ “Sobre el río río río/ Sobre el río río río/ Sobre el río río río río río río río río/ Sobre el río río río/ Sobre el río río río/ Sobre el río río río”. La puesta se abre con la repetición que luego se ejerce sobre otro verso “Yo mentí mentí mentí/ Yo mentí mentí mentí”. Casi como una prueba de sonido que parece reforzarse también con el leve golpe inicial en el micrófono.⁶ Pero esa repetición y su ritmo evocan, además, una baguala, una copla (ahí están los octosílabos) puesta en clave más rápida que se deshace rápidamente para dar lugar a un ritmo de reguetón: “La morena quiere un coco/ ahora empieza a vacilar”. En ese momento es cuando escuchamos el trabajo de rastrillado rítmico que hace la voz. El reguetón se lentifica, se pierden los acentos de base, la base de percusión llamada *dem bow*; en fin, la estructura rítmica del reguetón se aliviana. La letra sirve también para recuperar un ritmo que está desdibujado en la lectura,⁷ del mismo modo que en otras puestas aparecen versos que podrían ser segmentos de coplas amorosas tradicionales, aunque rítmicamente la copla deje de oírse: “te voy a llamar cuatro veces/ para

⁵ Copiamos a continuación este primer texto tal como aparece en el sitio de Leguizamón, y aclaramos que todas las citas están tomadas de aquí. Como se verá, hay diferencias entre el poema escrito y el de la puesta en voz del video: “ah bolu, poesía/ sobre el río río río/ ir caminando / sobre el río río río// yo yo mentí mentí mentí/ yo yo mentí mentí mentí/ no fue así no soy así/ y la morena quiere un coco/ ahora empieza a vacilar”.

Disponible en: <http://leguizamonspoesia.tumblr.com/>

⁶ Si escuchamos el inicio de “6 poemas Leguizamón” veremos que esta repetición –en este caso de la palabra hola- y sus diferentes modulaciones que terminan en el saludo “Hola poetas” simula también una prueba de sonido que, sin embargo, es excesiva, se dilata más de lo necesario. Antes del primero de los seis poemas incluidos en esta grabación, entonces, la repetición funciona ya como palabra puesta en ritmo. Disponible en: <https://soundcloud.com/user681177295>

⁷ Los versos envían al reguetón conocidísimo que dice “La vecinita tiene antojo/ antojo que quiere resolver/ el vecinito le echa un ojo...”

ver si salís del patio”.⁸ O, como remisión temática: “Me duelen los pies de no haberte conocido”. Sin embargo, este y todos los versos del poema que comienza diciendo “sábado sábado/ voces confusas paredes del amor” parecen rapeados.⁹ Y claro, tampoco hay una apropiación calcada del rap, del hip hop.

No podría decirse entonces que Leguizamón canta. Porque aún cuando introduce canciones, éstas están desfiguradas rítmicamente, como en la puesta en la que aparecen esos versos que cierran fraseando la melodía de un tema de La Mosca y variando la letra: “Ya la caja suena en el amanecer/ Canta para mi/ mi amor de luna”,¹⁰ o cuando aparece, repetido, un verso de un tema de Rubén Rada, con el ritmo original también suavizado: “Óigame mi hijito escríbase una guayabera/ Aparte de tí tu boca/ Aparte de tí tu boca”.¹¹ Las canciones traen ritmos conocidos, pegadizos. Llegan y se van de la puesta en voz. Por momentos podríamos pensar que ingresan desde un afuera sonoro.¹² La voz va juntando

⁸ Escuchar en la grabación “16/10/2013”, en el minuto 9.04 (<https://soundcloud.com/user681177295>)

⁹ Transcribimos el poema completo tal como aparece en el sitio de Leguizamón: “sábado sábado/ voces confusas paredes del amor/ canto que se pierde, cables al cielo / altares de fuego en la celebración/ la copla de los vecinos improvisan las fuerzas/ los caballos cruzan y está ardiendo la voz/ una china mentira entre las alabanzas al telo/ transformá la realidad/ la luz y el sol entran por la ventana/ los autos se manifiestan/ se alzan clarines y fuegos artificiales/ bombas, cuál es?/ el lenguaje de esa alegría/ dios, cuál es dios?/ dios es el hombre de las amistades que hablan/ niki va a estar en ultramar/ pete va a estar en un convoy/ los días son cien luceros son/ dados vueltas y que sé yo/ de qué forma ni qué sé yo/ un cantor gesticulando por las mesas/ en el cine quemadas las lenguas y sus dueñas/ arderán arderán/ la ciudad limpia de espadas y de soledades/ soledad soledad/ oh mantra de la ciudad/ ardiendo ardiendo/ en qué ritmo, de qué fuego/ la sirena choca con los bloques/ una piña dada en el más vil de los equipos/ otro libro más que te puede sacar del piso/ otro día más y van/ otro día más y son/ trece/ trece siete y once/ once doce uno dos/ me duelen los pies de no haberte conocido/ me salgo otra vez para ver de durar más/ silente la belleza se me viene por la espalda/ estoy pensando mucho no me puedo aguantar/ el frío en guatemala es tan lejano/ que veo los días pasar y que ya no te veo más/ me estoy perdiendo un gran amor en estos días sin vos/ y quiero cantar para los desterrados/ a los que yo saludo/ con mucha devoción/ virgencita sagrada/ camino de killcana/ virgencita sabrosa/ no digas que fui yo/ show en croacia/ show en rumani/ por la playa del xibi xibi/ la lavandera se mea/ celeste el cielo se seca/ por la ramirez te deja/ ya desojé mi rosario/ y brilla el alma en esas calles/ frío en la noche y al sol”

¹⁰ Escuchar la grabación que se encuentra bajo el título “**En vivo 21/3/2014**”, minuto 3.10 a 3.16. La letra del tema de La Mosca, que es además una cumbia, dice “Baila para mi/ corazón de luna”. <https://soundcloud.com/user681177295>

¹¹ Grabación “17/ 10/ 2013” (minuto 11.04 a 11.07). El tema de Rubén Rada, en este caso es un cha cha cha.

¹² En este sentido podrían pensarse algunos versos de la puesta del “Festival Poesía, de acá”. Transcribimos el poema completo para su cotejo: ““No diablo no/ Tus jugadas de nuevo Tu manía en mi cuerpo no/ No diablo no/ Deviene la noche contame las voces Tocame tu cuerpo

musiquitas; las que están ahí, al alcance del oído aunque también se escuchan como restos (como aquello que traen las ráfagas del viento, esas voces), incluso como el resto más insignificante que es a la vez un envío, una huella fuerte de su aparición, el morfema exclamativo, la interjección: “la tarde de los cantos/ estoy pensando en ti/ oe oe/ oh oh oh / oh oh oh/ oe oe/ oh oh oh / oh oh / estoy pensando en ti”.¹³

En la voz, siempre en la puesta en voz,¹⁴ el pasaje de un ritmo a otro es detectable pero nunca abrupto.¹⁵ Hay, como dijimos, cierta distancia con los ritmos, una huída de lo musical aún cuando los estilos están allí. Lo que no hay es variación tonal. Leguizamón propone una voz casi sin acentos, y sobre todo, un trabajo complejo con la emotividad de la voz que parece reducida a su mínima expresión. Podría decirse que el movimiento rítmico es enorme pero está apaciguado por un tono prácticamente monocorde. Pero la voz es, sin lugar a dudas, el lugar del poema. El poema surge en la voz, pareciera, y no por fuera de ella. No sólo porque allí se ensayan los poemas (hay, como dijimos, una prueba de la voz y también variaciones de una puesta a otra)¹⁶ sino porque las modulaciones rítmicas arman pequeñas lagunas que instalan memorias auditivas para activarlas en el presente (una baguala que pasa al reguetón, o una copla rapeada) y mueven geografías sonoras. A la vez –por lacunares– estas geografías

sí/ Decime de nuevo la rima que es vida sí”. Pero es importante advertir que el poeta no le pide algo concreto al diablo, ni siquiera historias, sino “voces” y “la rima”.

¹³ Grabación “21/03/2014” (minuto 6.55).

¹⁴ No analizo este video como performance sino a partir de la voz (de hecho abordo pistas de audio que no incluyen el registro corporal). Irina Garbatzky destaca en sus trabajos sobre experiencias performáticas y poéticas de los 80 en el Río de la Plata que se trata de “una obra doblemente marcada por lo ausente y por lo corporal” (21). Si bien hay un cuerpo en el video de Federico Leguizamón analizado, consideramos que el peso del poema es mayor. Además, el poema está escrito con anterioridad –en algunos casos publicado en formato libro o plaqueta, en todos los casos en el sitio del autor–; no se parte, entonces, de un vacío.

¹⁵ Hay una grabación “16/10/2013” en la que Leguizamón usa de manera asistemática una base de percusión, o más bien un percutado, unos pequeños golpes que marcan el ritmo, el tempo (minuto 4.26 en adelante).

¹⁶ Por ejemplo, a diferencia de la puesta del 2012, la del video de youtube sobre el que estuvimos trabajando, en su trumbl, hay al menos dos grabaciones en las que se corta un verso que completaba un ingreso del reguetón: “la morena quiere un coco/ ahora empieza a vacilar” será sólo “la morena quiere”. Escuchar “**en vivo 25/19/2013 SSJY**” y “**en vivo CPH mayo 2014**”. La suspensión de la frase sigue patrones que ya podían oírse en la puesta del “Festival Poesía de acá” cuando dice: “Una noche más de” y se interrumpe el verso. Asimismo, para dar otro ejemplo, en youtube se modula como segmentación y repetición el verso “Sábado, sábado”, en tanto en la puesta “**En vivo 21/3/2014**”, se mantienen los términos completos (minuto 3.59).

no se establecen, no terminan de establecerse como centros reconocibles sino que resuenan, evocan ciertas tradiciones; suenan localizadamente, arman espacios para luego abandonarlos, o mejor dicho, los abandonan en el mismo momento en que los arman. Este movimiento, insistimos, no es necesariamente igual en el texto escrito. Cuando leemos los poemas de Leguizamón podemos modular de manera diferente la repetición de “sobre el río río río”; con certeza obedeceríamos a la escritura cuando dice “sábado sábado”, sin segmentar el término y armar una secuencia rítmica. Otro ejemplo evidente es el de la canción que podría ser leída sin “cantar” o “cantando” la melodía conocida. Lo que se pierde en la lectura de la poesía escrita de Leguizamón es la posibilidad de leer, justamente, lo que adviene y se pierde en la puesta en voz. Uno de los poemas ya citados articula esta peculiaridad de la voz cuando dice “Ya la caja suena en el amanecer/ Canta para mi/ mi amor de luna”. Lo que *suen*a es el instrumento de la baguala, el tambor usado por los copleros, pero al sonar ya no es una copla sino una cumbia. Por otra parte, si escuchamos a Leguizamón leer ese poema, asistimos, como se ha dicho, al borramiento del ritmo de la cumbia.

Los poemas de Federico Leguizamón nombran un paisaje.¹⁷ Los signos de este paisaje arman un repertorio muy pequeño que se repite: el río, el cerro, el monte. También están las referencias concretas a Jujuy. Sin embargo así como se escucha levemente la copla (como si a la voz le quedase un resto de esa modulación) también se desarma la posibilidad de una poesía regional, de exaltación idílica del paisaje o los haceres de una vida de provincia. El desarme no es paródico, sino que tiene que ver con este movimiento del que hablamos, como pasaje de uno a otro ritmo, asociados a distintos territorios, sin que ninguno sea el que impregna la voz. La voz se está saliendo siempre de aquello que propone y se sale desde el tono que, podría decirse, plancha los ritmos, los *saca de caja* sin hacerlos inaudibles. Se trata de una voz claramente alejada del *melos*, de las formas de recitación tradicionales, e incluso contemporáneas.

Decíamos al principio que en las puestas en voz de la poesía no existe un oído desnudo. La afirmación puede generalizarse; de hecho Peter Szendy trabaja

¹⁷ Todos los poemas de Leguizamón pueden leerse en <http://leguizamopoesia.tumblr.com/>

sobre esta idea ante una interpretación musical y afirma que podemos escuchar, incluso, la escucha de quien la ejecuta (la escucha bífida, dice). En las puestas de Leguizamón, podrían pensarse dos imágenes que rodean esta práctica de la escucha: parpadear y tildar. Ante los ritmos, los sonidos supuestamente externos el oído funciona como párpado. El movimiento del párpado es audible en tanto lo que llega es copla, cumbia, rap o reguetón pero se escucha suavizado, diluido. El movimiento del párpado se materializa en el tono elegido por el poeta, ese tono que neutraliza los ritmos. Entonces, lo que el párpado permite cerrar es la adscripción de cualquier ritmo para la poesía, de modo que en la voz de Leguizamón su poesía no es, como decíamos, regionalista a la manera de Jorge Calvetti,¹⁸ pero tampoco es experimental al modo de las vanguardias que destruyen los territorios de la tradición.

Es más, la repetición y el corte en la poesía de Leguizamón, pueden inscribirse en la figura del parpadeo, porque en ambos casos dejamos de escuchar algo: “Una noche más de” “otra nueva noche de”, dice el poema y sustrae un final. Baja el párpado del oído antes de que la secuencia sonora se complete. Esto es evidente, pero sucede también con la repetición de términos o sílabas: en el video del “Festival Poesía, de acá” lo que se escucha es sa sa sábado sa sa sa sábado”, en la grabación que se encuentra bajo el título “**16/10/2013**” la repetición emula vocalmente el movimiento que los DJ de hip hop o reguetón hacen sobre el disco, un artificio sonoro logrado a partir de un pequeño y rápido avance y retroceso de la pista: “una casa una casa una casa vieja/ ye ye ye ye ye/ un casa vieja”.¹⁹ Por supuesto, en este último caso hay una dilación de lo que sigue en el poema, una expansión que detiene el poema; pero además el sonido es el efecto de un avance y un retroceso que desagrega, que desmonta los términos y, entonces, también dejamos de escuchar algo. El poema se detiene en

¹⁸ Citamos en este caso a Calvetti porque, además de que algunos de sus poemas fueron cantados o musicalizados por importantes figuras del folklore (es el caso de Teresa Parodi cantando “Glosa del zafre”, pero también de “Coplas del rencoroso” o “Cueca del lunarcito”, compuestos con Raúl Carnota y José Manuel Castilla respectivamente), aparece mencionado en uno de los poemas de Federico Leguizamón: “días crisálidos se escapan por la ruta/ qué vale mi palabra si no estás ahora acá/ cómo puedo hacer para poder estar juntos/ días crisálidos se acercan por la ruta/ y si/ pasan por la calle y no me animo a dar vueltas/ dice calvetti,/ jorge calvetti/ el deseo aparece como la luna/ show leguizamón show/ la luz es la que tiene la calma blanca de estos días fríos”, leemos en el poema “raja amarilla se quiebra y se cae”

¹⁹ Escuchar “**16/10/2013**” (minuto 5.13 en adelante). <https://soundcloud.com/user681177295>

este caso, podríamos decir que se tilda, en el sentido de que encuentra una obstrucción que no le permite avanzar. Así, en la puesta en voz, no sólo se diluye lo que escuchamos sino también lo que escucharemos. Esta experiencia es la que explica la extrañeza de la escucha de los poemas de Leguizamón en su propia voz. Porque nosotros sentimos el desajuste con las geografías sonoras tal como están en nuestros oídos (se abre ahí una distancia) y así como el poeta “tilda”, es decir pone el acento en un ritmo y a la vez tacha ese acento,²⁰ nuestra escucha no termina de hacer pie en un territorio conocido; ni en una tradición ni en el presente.

²⁰ Estos son dos de los significados que el *Diccionario de la Real Academia Española* le da al término: **tildar**. (Del lat. *titulāre*). **1.** tr. Poner tilde a las letras que lo necesitan. **2.** tr. Tachar lo escrito. **3.** tr. Señalar a alguien con alguna nota denigrativa. Ver <http://lema.rae.es/drae/?val=tildar>

Dos

La primera pregunta ante la aparición del disco *Literatura que suena* está cifrada en parte en el subtítulo, “10 clásicos de la literatura argentina convertidos en canciones”.²¹ Un par de cuentos de Borges, “El Aleph” y “El muerto”, *La invención de Morel* de Bioy Casares, “A la deriva” de Horacio Quiroga, “La muerte no es la Nada” de Macedonio Fernández, “Casa tomada” de Julio Cortázar, “Hombre pequeñito” de Alfonsina Storni, un texto de Oliverio Girondo,²² *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik, *El desierto y su semilla* de Jorge Barón Biza, *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla y *Martín Fierro* de José Hernández.²³

Ahora bien, ¿quién dice que estos son textos clásicos? No puedo dejar de pensar que se trata del canon o el repertorio escolar,²⁴ en algunos casos de larga tradición, en otros, más reciente. Pero lo que habría que tener en cuenta, además, es un escandido temporal que podría pensarse a partir del salto que plantea el título del álbum con un verbo en presente y las preguntas que se articulan como condicional en la entrada de cada uno de los temas e instalan un futuro posible: “¿Cómo sonaría *En la masmédula* versión indie pop li fo?”, “¿Cómo sonaría *El gaucho Martín Fierro* en versión rap siglo XXI?”, ¿Cómo sonaría *Casa tomada* en versión cuarteto?”, “¿Cómo sonaría “La muerte no es

²¹ *Literatura que suena* se presentó en la 40ª Feria Internacional del Libro de Buenos Aires. Es un proyecto editorial de Clase Turista que reúne a dibujantes y músicos argentinos. Puede escucharse el disco entero en <http://literaturaque-suena.bandcamp.com/releases>

²² Se trata del texto “8” de *Espantapájaros*, del que 107 Faunos retoma las dos primeras líneas exclusivamente. En el disco se atribuye el texto a otro libro de Girondo, *En la masmédula*.

²³ Los intérpretes son Lucas Monzón; 34 Puñaladas + Vitor Ramil; El Remolón; Paloma del Cerro; Simja Dujov; Sofía Viola; 107 Faunos; Nde Ramírez; Bosques de Groenlandia; Tomi Lebrero y Fer Gril respectivamente.

²⁴ Casi todos los textos de *Literatura que suena* están sugeridos en los diseños curriculares de la Dirección General de escuelas de la Provincia de Buenos Aires. Ver sobre todo la lista incluida para 5º y 6º año.

<http://servicios2.abc.gov.ar/lainstitucion/organismos/consejogeneral/disenioscurriculares/default.cfm>.

En realidad hay dos excepciones, *El desierto y su semilla* y *La condesa sangrienta*, aunque no falta en los corpus curriculares la poesía de Alejandra Pizarnik. Por otra parte, *Martín Fierro* y *Una excursión a los indios ranqueles*, junto a *Bestiario* de Julio Cortázar y *Ficciones* de Jorge Luis Borges, formaron parte de la “Biblioteca básica” para la escuela de la provincia de Buenos Aires, una selección de diez libros llevada adelante por escritores e investigadores como Arturo Carrera, Angela Pradelli, Juan José Becerra y Ricardo Piglia, entre otros, convocados por Mario Oporto, Director General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires, en 2008. Ver la comunicación de prensa en <http://www.prensa.gba.gov.ar/nota.php?idnoticia=2543>.

nada” si fuese música ancestral?”.²⁵ Las preguntas nos sitúan, claramente, en un tiempo anterior a la escucha (porque de hecho ya *suenan*) y funcionan instalando otra temporalidad, que es también presente pero sobre todo pasada: la de nuestras lecturas de esos textos. Inmediatamente algunas relaciones se vuelven, al menos, sorprendentes –Cortázar y el cuarteto; Macedonio Fernández y la música ancestral–. El carácter condicional abre y descoloca nuestra lectura: escuchar a la vanguardia en el tono de la copla “ancestral”; tensar la literatura de Cortázar hacia lo popular (y sacarlo de Buenos Aires o París).

Pero la idea de “literatura que suena” no se agota, en esta experiencia, en pasar un texto consagrado de la literatura por un género musical (o mejor dicho por la fusión de géneros),²⁶ aunque en ese gesto ya podamos percibir la práctica de una desobediencia con el canon escolar. En realidad es más interesante pensar más allá de los géneros. Porque lo que suena no es sólo música, sino fundamentalmente en algunos casos, una lectura. Lo que se canta es una lectura. Lo que suena, entonces, es una *resonancia*.

Esa lectura varía según los ejemplos. La letra de “Hombre pequeñito” de Alfonsina Storni interpretada por Sofía Viola, actualiza una interpretación que ya tiene su historia. No deja de ser un poema que instala una voz femenina en su singularidad y presenta una posición, podría decirse, de género. En este sentido, lo musical, la versión folklórica, no aparece como un desajuste de aquella idea que aparece como propuesta en el Plan Nacional de Lectura, bajo el enunciado de “mujeres que alzan la voz”.²⁷ Hay otras actualizaciones que se asientan en las letras de las canciones escritas como versión del texto literario: “Casa tomada” de Cortázar se transforma en un relato incestuoso; todas las otras lecturas del cuento, entre las que se han destacado la política o la del relato fantástico, se

²⁵ Estas preguntas están en la entrada particular de cada tema.

²⁶ Los tags que aparecen en el sitio del disco son claros en este sentido: cumbia, hip hop, rock, folklore, world, urbano. Si indagamos en estos géneros sabremos, a su vez, que existen los cruces entre uno y otro.

²⁷ Se incluye “Hombre pequeñito” de Storni, junto a poemas de María Elena Walsh, Susana Thénon, Olga Orozco y Alejandra Pizarnik.

Ver <http://planlectura.educ.ar/listar.php?menu=2&mostrar=1115>

pierden: “ay sin tan sólo no fueses mi hermana/ ay si nos vieran/ si nos vieran en la cama/ y lo vuelvo a entender/ lo vuelvo a entender/ y lo volvemos a hacer/ y nos vuelven a mirar/ nos vuelven a juzgar/ y no van a entender”. Es interesante pensar por qué en el momento en que se baja la voz y prácticamente se recitan estos versos, el ritmo del cuarteto se silencia y la voz imita un tono y una modulación más propios de la música melódica romántica. El incesto y el cuarteto no suelen sonar juntos, claro.

Hay dos canciones que recuperan textos fundantes de la literatura argentina, textos que fueron parte del debate de la identidad nacional muy tempranamente y que *Literatura que suena* pone en clave presente. En la versión de *Martín Fierro* compuesta por Fer Gril la transformación está en el ritmo elegido -el rap, que es en realidad un modo de frasear propio del hip hop- y en la letra, que se aleja totalmente del texto de Hernández: “Son villeros, son villeros/ Vinieron escapando de Santiago del Estero/ La pobreza los persigue/ No los quiere abandonar”, y más adelante “Son lo que quedó al costado/ de tu civilización y de tu estado”. Lo que suena, en este caso, es una lectura de la gauchesca como género de denuncia pero sobre todo, una asociación entre la figura del gaucho y el del marginado social. Pareciera que esta actualización sólo es posible a partir del título de la canción y sin embargo, en este caso, lo que está sonando es una lectura del revisionismo histórico. Sobre finales de la década del 50, Juan José Hernández Arregui sitúa al gaucho junto al “proletariado industrial” y dice que “*Martín Fierro* es el conflicto inconcluso del pueblo argentino contra la oligarquía” (Hernández Arregui: 163).²⁸ En esta misma estela podría situarse la interpretación del villero que hace Fer Gril y la canción aparece, entonces, como persistencia de una lectura que es plausible en los contenidos curriculares actuales de la enseñanza media, y que desaloja, por supuesto, la perspectiva heroica del gaucho, de suma relevancia en la época del Centenario (ver Bombini: 60). El presente que se escucha en la versión tiene su propio pasado.

²⁸ Hernández Arregui en otro de sus libros, *La formación de la conciencia nacional (1930-1960)*, Buenos Aires, Hachea, 1970 [1963], recupera el texto de “Poema gaucho” de Arturo Jauretche, en el que aparece la relación analógica entre el gaucho y otra figura social, el croto. Ver Hernández Arregui: 383-384.

Tomi Lebrero, por su parte, toma fragmentos o escenas de *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla, sobre todo del “Epílogo”, y más allá de lo que se escucha como letra de la canción, la lectura de lo que suena en la literatura podría hacerse a partir de ciertas modulaciones rítmicas y del tono. Al principio una voz cansada dice y repite “tierra adentro”, casi gimiendo “tierra adentro/ ay la civilización”; inmediatamente después el gemido se transforma en grito sin perder la marca de la queja, “La civilización/ la civilización”. El ingreso al territorio de los ranqueles, de este modo, se da bajo el grito de la civilización pero en tanto esta es lo que Mansilla y el resto de la tropa han abandonado. El tono de queja dibuja inmediatamente al otro. Luego arranca el ritmo de todo el tema, el rap que estará intervenido un par de veces melódicamente. Y acá, los que se dice que cantan, son los indios. Y cantan su estribillo: “Es el General Mansilla toro/ Es el General Mansilla gaucho”, que parece un grito de bienvenida.

La canción presenta a Mansilla como un “maldito esquizo”, sin embargo esta escisión puede escucharse también en el tratamiento tonal de las voces. Además de la mencionada al principio, que borra la idea de valentía militar, aparece la de los indios que en un momento preguntan “dinos qué es la Constitución”; y allí se arma un pequeño segmento coral que no deja de ser burlón, porque las voces educadas -voces de coro- frasean de tal manera que finalmente llega a escucharse como una onomatopeya de los indios, aquella utilizada en algunas películas y en los juegos infantiles para identificarlos. ¿Se trata de unos indios estereotipados, de unos indios lúdicos o de unos indios niños? La pregunta es válida porque sobre el final de la canción los que suplican el retorno de Mansilla pueden ser ellos: “Se cagaron, ustedes blanquitos/ cristianos, se cagaron/ El general y su tratado/ ¿En qué quedó general?/ No se vaya general/ Vuelva con nosotros general mansilla toro/ General Mansilla gaucho/ gaucho/ gaucho/ gaucho/ No se vaya, no se vaya”. La voz aquí se desapropia, pero se retoma el estribillo adjudicado antes claramente a los indios. En realidad no se sabe aquí quién habla, quién pide a los gritos, quejosamente, porque antes se habilita un yo que puede trasladarse a un nosotros. Y la

aparición de esta voz también cae, más fuertemente, bajo la ironía cuando las ideas de Mansilla son interrumpidas por una declaración: “Plantea la conquista pacífica de los ranqueles/ y sostiene/ que la fusión de las razas/ mejora la humanidad./ Hay que decirlo en el siglo XIX o XXI/ El exterminio aun sucede y yo/ no muevo el culo o lo muevo apenas”. La escisión se traslada a una primera persona que luego será una tercera, en una inflexión rítmica latina “Que lo mueve/ Que lo mueve/ Que lo mueve/ (...)/ Y muevo y muevo”. La voz que habla del exterminio, entonces, también es esquizo, denuncia y abandona la denuncia (¿Cómo los indios ranqueles?). Inmediatamente el estribillo cantado por los indios se transforma: “Es el general Mansilla dandy/ es el General Mansilla lindo!”. El tratamiento rítmico y tonal es en este caso el que revela una verdadera lectura desde el presente. Más allá de la letra, como decíamos, la invención de un tono para los indios ranqueles y para Mansilla, es lo que instala una lectura desde el presente. Y lo que se escucha, en esas modulaciones sobre todo, es un texto fundante de la literatura argentina como voz contradictoria en relación con las versiones del canon histórico escolar, pero también con las posiciones políticas del presente.

Bibliografía

Barthes, Roland. “El acto de escuchar”, en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1986. Traducción de C. Fernández Moreno.

Berger, John. *Cataratas*. Barcelona: Gustavo Gili, 2014 [2011]. Traducción de Pilar Vázquez.

Bombini, Gustavo. *Los arrabales de la literatura. La historia de la enseñanza literaria en la escuela literaria argentina (1860-1960)*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2004.

Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 1997 [1992]. Traducción de Horacio Pons.

Dolar, Mladen. *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Manantial, 2007 [2006]. Traducción de Daniela Gutiérrez y Beatriz Vignoli.

Garbatzky, Irina. "Introducción". *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de La Plata*. Rosario: Beatriz Viterbo editora, 2013. pp. 11-52.

Hernández Arregui, Juan José. *Imperialismo y cultura*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1973 [1964].

Milone, Gabriela. "Lenguaje y voz. Pensamiento contemporáneo y experiencia poética". *Outra Travessia Revista de Pós-Graduação em Literatura* N° 15 (2013): 37-55.

Disponible en: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2013n15p37/25532> . Última fecha de acceso: setiembre 2014.

Nancy, Jean-Luc. *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrurtu, 2007 [2002]. Traducción de Horacio Pons.

Porrúa, Ana. *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Entropía, 2011.

Quignard, Pascal. "Segundo tratado. Ocurre que las orejas no tienen párpados", en *El odio a la música. Diez pequeños tratados*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1996. pp. 59-75. Traducción de Pierre Jacomet.

Szendy, Peter. *Escucha. Una historia del oído melómano*. Barcelona: Paidós, 2003 [2001]. Precedido de "Escoltando" de Jean-Luc Nancy. Traducción de José María Pinto.

Toop, David. *Resonancia siniestra. El oyente como médium*. Buenos Aires: Caja Negra, 2013 [2010]. Traducción de Valeria Meiller.