

Los mutantes

Alejandro Güerri

*Para Leti.
A Javier, amigo inmortal.*

Soy uno de los tantos hijos del rock. Nací en tiempos en que la versión argentina del género ya estaba afianzada, aunque no había alcanzado aún la difusión exclusiva que tuvo durante la guerra de Malvinas, cuando se prohibió pasar música en inglés. Mis oídos se moldearon con los discos de grupos y solistas argentinos que había en casa, una banda de sonido heterogénea, heredada de mis hermanos, que, sin saberlo entonces, me ponía en contacto con el idioma cantado y con las nociones de rima, estrofa y estribillo. Por eso, sin remontarnos al “arrorró mi niño”, sospecho que, para muchos de los que llegamos al mundo con la radio y la tele prendidas, las canciones están en el origen del gusto por la combinación de palabras en función de un sentido, una imagen o una idea. Y así como sonido y sentido no pueden dissociarse, puestos a pensar en poesía y música, emerge un bloque donde las palabras escritas para ser cantadas vienen unidas a las palabras que se leen en una hoja, al menos en lo que atañe a nuestros primeros años. La voz que suena acompañada por los instrumentos y la voz muda de la página leída comparten el hecho de trabajar con versos, si bien cada una tiene su forma específica de hacer música.

En “Construcción del poema”, Carlos Ardohain divide en siete capas el armado de un texto escrito en versos, donde a cada una le corresponde una estrofa. Las dos últimas dicen:

*La sexta capa es un dibujo,
la ubicación de las palabras en el espacio
muy consciente de la mirada.
Plástica.*

*La séptima capa es un eco,
la capa del sentido y sus reverberaciones
es una ola, es el sonido y el vuelo.*

Uno de los encantos de este poema reside en que se construye a la par que explica un mecanismo que lo trasciende, pero ahora nos interesa detenernos en la capa del espacio.

Cualquiera que empieza a leer poesía con regularidad, experimenta este descubrimiento que salta a la vista, incluso antes de empezar con la lectura concreta de las palabras. Los ojos se abren a un nuevo mundo formal, plagado de reglas, excepciones y usos imaginativos ilimitados. Ese “dibujo”, que se deja ver en el corte de las frases en versos, genera un efecto visual ligado al sentido y viceversa, como se da en la relación entre la mirada muy consciente y la palabra “Plástica”, aislada, abajo.

Escritos para ser vistos en una página, los poemas se alejan así de la letra oída de una canción, cuyas palabras se transmiten por el aire, a pesar de que en algún momento también fueron escritas. En *Letristas –la escritura que se canta* (un libro que estamos armando con Federico Merea), Jorge Serrano hace algunas distinciones entre letra y poema: “hay un par de poetas que me gustan, que leo siempre: Rimbaud y Baudelaire. Me gusta la musicalidad que tienen y yo creo que eso es poesía y que si le pusieran música, la cagan. Y las letras a veces no son poesía como para que estén en un librito. Está bueno para que sepas cantarlas, pero después de todo nos pasamos gran parte de nuestra vida escuchando música en inglés, de la que ni siquiera entendemos la letra. Entonces, con la música en español se te escapan una palabra o dos, y está divertido que pase eso, porque da para que interpretes las cosas para otro lado.” Inalterable como un cuadro, la forma visual fija de los poemas suele provocar también un distanciamiento inicial con el lector habituado a la prosa, que puede virar a la indiferencia, la fascinación o el rechazo. Haber hecho talleres, como participante y tallerista, me hizo notar que muchas veces se le reclama una lógica a los dibujos y las frases de los poemas que no se le exige a la prosa, como si las palabras estuvieran al desnudo. Perderse en las minucias de lo racional frente a un poema, puede oscurecer el sentido para el lector, aun cuando las palabras repartidas en versos sean sencillas. Quiero decir, si la frase hubiera estado escrita de corrido en un párrafo, su lectura habría resultado clarísima. Aceptar las convenciones del género y vencer las propias resistencias ayudan a perforar las capas de los poemas.

Otro aspecto gráfico que pone en juego la deconstrucción de Ardohain tiene que ver con la puntuación. En “Construcción del poema” intervienen dos formas, la de los signos de la gramática (punto, coma) y, sobreimpresa, la del corte de versos, entendida ahora como la explica Denise Levertov en un artículo publicado en la revista mexicana *Poesía y Poética* (1991, n°7): “La ruptura del verso es una forma de puntuación que se suma a la puntuación que forma parte de la lógica de los pensamientos completos. (...) La forma en que los versos son cortados afecta no sólo al ritmo sino a los modelos tonales.” A esta altura del *happening*, el uso de estas dos formas de puntuar es un camino recorrido en casi todas las

direcciones posibles (soneto, octo y endecasílabos, alejandrinos, versos libres, caligramas, etc.) y, sin embargo, es tarea de cada uno encontrar un modo de expresión personal dentro de esos parámetros, se los respete a morir o se los transgreda convencido. La composición visual hace a la música de los poemas: ritmos, tonos, acentos, una respiración vuelta decir. En este camino, el encabalgamiento es un recurso útil para jugar con el corte de versos en función del sentido, silueta poética donde el significado de una línea se completa en la de abajo. En el poema de Ardohain, sería “la ubicación de las palabras en el espacio / muy consciente de la mirada”, donde el segundo verso termina de definir las coordenadas espaciales, la visión interior de la página. Entiendo que cuando las pausas de la lectura en voz alta coinciden con el dibujo del poema, la música se hermana con el sentido y asoma la punta de la belleza. Podemos decir que la base está.

Aterrizamos ahora en la séptima capa, donde las ruedas del sentido hacen chispas contra la pista de los sonidos. Dicho de otra manera, el sentido es una música que se puede crear con la combinación de las palabras, una dimensión volada del asunto que tiene sus pies sobre la tierra. Llevada a un extremo, puede resultar una vuelta a lo que el lenguaje tiene de juego en la niñez, un Pablito clavó un clavito, un veo veo y “el burro adelante para que no se espante”, en “Sin tregua” de Ricardo Zelarayán. Trabalenguas, adivinanzas, refranes: nuestros primeros contactos con poemas, que tenían mucho de canciones por ser versos que nos llegaban dichos. Todos conocemos esta dimensión musical de las palabras, pero como duerme en lo profundo de cada uno, permanece desconocida hasta que uno se pone a tirar de la lengua para pasar del tarareo al papel. El tema es qué decir y cómo. Mientras tanto, hay una infinidad de recursos a la mano para experimentar con la música del sentido, tanto por el lado de la sintaxis como por el de los sonidos, recursos que muchas veces los poemas comparten con las letras de canciones y que usamos aun antes de saber que existen y cómo se llaman. (Un libro algo ríspido de leer pero muy completo y esclarecedor en cuanto a estos temas es *Introducción a la poesía y prosa castellana*, de David Zambrano y Dora Amorós de Bereciartua, que ejemplifica todo con poemas modernistas.) Identificarlos es un pasaporte a ejercitarlos en la escritura, la exploración de un territorio nuevo que, una vez interiorizado, funciona a nivel inconsciente y sirve también como disparador de frases.

Sigamos, entonces, por el principio, con una cita de Robert Louis Stevenson que viene al caso: “La belleza del contenido de una frase, o de un párrafo, depende implícitamente de la aliteración y de la asonancia. La vocal exige repetición; la consonante exige repetición; y las dos piden a voces variar perpetuamente. Se pueden seguir las aventuras de una letra a lo largo de un pasaje que a uno le gusta de manera especial; descubrirla, quizá, suprimida

durante un rato para hacerla más deseable al oído; recibirla de repente como una andanada en el oído, o transformada en sonidos afines, fundiéndose una líquida o una labial en otra. Y se puede encontrar una circunstancia mucho más extraña. La literatura se escribe por y para dos sentidos: para una especie de oído interior, capaz de percibir ‘melodías inaudibles’; y para el ojo que dirige la pluma y descifra la frase impresa.” Un uso consciente de la aliteración puede dejarnos ahí nomás de la armoniosa eufonía o de su contratara inarmónica, la cacofonía. Disfruto los poemas en que los sonidos se vuelven transparentes hasta que en un momento estalla en el oído un destello verbal. Las onomatopeyas, esas palabras que recrean sonidos de cosas y acciones o describen fenómenos visuales, pueden ser muy valiosas para hacer música en la hoja. Más todavía, si se expande el concepto, como pasa con el simbolismo fónico, cuya definición técnica dice más o menos así: “aliteración que reproduce algún sonido de la vida ‘real’, y estrecha sonido y sentido”. Vamos a los ejemplos.

En “Aquaman” de Hernán La Greca, incluido en *La fuerza* (2001, Bajo la luna), se lee:

“Una noche, de su corazón salieron deseos. Y oyó,
oyó el mar, el batir moroso de espuma sobre rocas
bajo un cielo espeso, cargado de vapores.”

Por un lado, en estos tres versos se puede seguir el recorrido que hace la “s”, a partir de la cadena “corazón salieron deseos”, contrapuesto al de la “p” que vuelve ominoso el paisaje con “espuma-espeso-vapores”. El segundo verso es una muestra cabal de la fusión a la que pueden llegar sonido y sentido, donde “el batir moroso de espuma sobre rocas” reproduce auditivamente un fenómeno visual: el movimiento del oleaje. Algo parecido pasa con “Albañiles” de Fernando Aíta, que está en *Épica chusma* (2007, Ediciones del Dock), donde se describe así la construcción de una biblioteca:

“Chato mecenas, el capataz pide
la música de palas y martillos,
el sonoro rodar de la roldana.
Bate palmas, despabila
a la tripulación del barco quieto.”

La “p”, la “t” y la “k” dan la base rítmica de la obra que se construye, mientras que “el sonoro rodar de la roldana” irrumpe con sus “r” para recrear un ruido inconfundible del paisaje urbano. Tanto *La fuerza* como *Épica chusma* tienen algo que disfruto en los libros de poemas: precisión, musicalidad y una línea narrativa sutil o más pronunciada que, al cabo de la lectura, deja ver un desarrollo, una historia. (Otros, en esa dirección, que recuerdo haber leído con placer son: *Antología de Spoon River*, de Edgar Lee Masters; *Ariel*, de Sylvia Plath; *Poemas 1958-1995*, de Joaquín Giannuzzi; *Café Bretona*, de Santiago Sylvester; *El affaire Skeffington*, de María Moreno; *Ramos generales*, de Juan Fernando García; *Esto es así*, de Javier Adúriz; *Oda*, de Fabián Casas; *Flores bajo la lluvia*, de Ricardo Malatesta; y *Cuando salí de La Plata*, de Mario Arteca). Ambos libros, además, apuntan a crear una nueva mitología: en el caso de Hernán La Greca, basada en la cultura popular (cómic, series de TV); y en el de Fernando Aíta, en el barrio como proyección del mundo. Nuevos héroes para un nuevo mundo.

Como decía, las letras de canciones también se construyen con estos recursos y con los de la sintaxis –anáfora, paralelismo, hipérbaton, quiasmo, un sinfín de nombres antipáticos que ayudan a ganar potencia expresiva. Por poner un ejemplo: “La piel, los labios, donde roza la bambula / serán mi prado, mi vergel”. En estos dos versos de “Putita”, de Babasónicos, aliteran la “l”, la “b” y la “p”, que empieza con la cadena “piel-labios-bambula” y termina en el éxtasis de “prado-vergel”. Nos guste o no, cualquier canción añade la música de los instrumentos a la musicalidad de las palabras. Dejemos que ahora Adrián Dárgelos describa su forma de trabajo como lo hizo para *Letristas*: “La música y la escritura están unidas. Escribo para poder cantar. Entonces, si no me coinciden los acentos o las consonantes son fuertes y no me permiten cantar de la forma que me gusta, las voy a cambiar. De la misma forma que escribo la letra, voy persiguiendo la música. Lo que pasa es que escribo más rápido la música porque, en algún punto, se repite: la primera estrofa va a ser igual a la segunda. Ahí ya tengo el patrón melódico.” En los poemas, la métrica y cualquier forma fija (por más libre que sea) pueden cumplir esta función rítmica repetitiva, muy útiles como principio de construcción. Pero, claro, eso es sólo el principio y además las capas de las que habla el poema de Ardohain suelen darse en simultáneo, salvo en un poema como el suyo cuyo asunto es contar en orden su construcción.

Todo lo demás, queridos lectores, es poner en juego el imaginario personal, la capacidad de combinar las palabras para que digan aquello que queremos decir. Poesía y música forman una unidad que se retroalimenta: son la academia y la calle, los libros con los discos, el estudio y la intuición, atravesados por la herramienta crítica menos falible: el placer. Si la

lectura de poemas me dio otra perspectiva respecto a la escucha de las canciones, me interesó recuperar de muchas letras un decir directo para la escritura de mis poemas. Hablo de una fuerza expresiva, similar a la que encontré en los *Versos sencillos* de José Martí, en Wang Wei, en Po-Chu-I, o en el poema “Epigrama”, de Laura Wittner. Cuando las cosas están dichas de manera simple con palabras sencillas, los tecnicismos pasan desapercibidos y lo que llega es un mensaje, algo tan claro que parece insólito y queda repicando. No quiero decir que sea la papa, pero sí una búsqueda emprendida a consciencia. Los libros dicen que la poesía nació cantada. Entonces, ¿por qué no pedirle cosas prestadas a las canciones? Y también, ¿qué están diciendo los poemas más difundidos de nuestro tiempo, esos que nos llegan por el aire? La poesía está lejos de morir. Dejémosla atravesar otra mutación de su forma.

La cantidad de ciclos de lectura que hay en Buenos Aires, la propuesta y el espíritu que habita en lugares como el Centro Cultural Pachamama, la megaferia itinerante de editoriales chicas y libros independientes (FLIA) y los festivales Rocanpoetry son señales evidentes de una generación que creció con el rock. La cultura de ir a ver recitales, la puesta en práctica del lema punk “Hacélo vos mismo” (resignificado después de 2001) y las facilidades de la tecnología doméstica para hacer publicaciones, habilitaron nuevas formas de producción, de circulación, de legitimación y, sobre todo y sin “ión”, de valorar el hecho de hacer y de reunirse. Como si veintisiete años después, pudiéramos cumplir la profecía que Charly García escribió en “Raros peinados nuevos”:

“Y si trabajás al pedo
y estás haciendo algo nuevo,
adelante.”

Incluso, si uno hace el ejercicio de ir a la presentación de un libro de alguien de 60, de alguien de 40 y de alguien de 20, probablemente note que, en la más joven de las reuniones, haya un parecido mayor a un recital de rock en la forma del espectáculo, en la actitud del que lee y en el decorado de la puesta. (Tema de otro relato será cómo asimilamos el engaña-pichanga de ser amos y esclavos de la tecnología –potencialmente en contacto con todo el mundo, pero guardados en casa– y qué cambios trae en nuestra forma de vivir, trabajar, escribir y relacionarnos.)

Si como decía Giannuzzi “Poesía / es lo que se está viendo”, canción es lo que se está oyendo. Las dos nos influyen en la escritura y nos hacen mejor la vida, tanto como la

generosidad de los amigos que leen nuestros borradores para dar su opinión lúcida, honesta y constructiva; o los maestros de cualquier disciplina que comparten su camino con despojo; todas las experiencias que se trasladan a la página y las que no es necesario; el amor que somos capaces de dar y recibir; el trabajo duro y las horas de cuelgue. Escribimos con todo eso y con el inconsciente, con lo que brota fuera de los planes preconcebidos, que es una fuente de aprendizaje inagotable. Sin dudas, un mundo sin poesía y sin música sería mucho más triste. Quizás por eso me divierte imaginar un nuevo cruce: alguien atraviesa una calle vacía, silbando un poema.