DOSSIER

PRESENTACIÓN: "LAS CANCIONES QUE HICISTE PARA MÍ"

por

Diego Carballar

Universidad Nacional de Tres de Febrero

Poeta, docente e investigador. Licenciado en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires; dicta la materia Teorías Contemporáneas de la literatura y la cultura en la Maestría de Estudios Literarios Latinoamericanos de la UNTREF. Participa activamente del proyecto AWOC (Archivo Wilcock Ordenado y Centralizado). Formó parte del proyecto Trans-Arch (Archivos en transición. Memorias colectivas y usos subalternos).

Contacto: diegocarballar@gmail.com

ORCID: 0000-0002-4406-6496

DOI: 10.5281/zenodo.23592719

La música está atravesada por todas las minorías
y, sin embargo, compone una potencia inmensa.
Ritornellos de niños, de mujeres, de etnias, de territorios,
de amor y de destrucción: nacimiento del ritmo.
(Deleuze y Guattari)

Solemos encontrar en los cuentos populares momentos en el que los animales y los humanos cantan: cantan estrofas y canciones que ayudan a los protagonistas a recorrer su camino;[1] son canciones de amor y de tristeza, "cancioncillas" de la tierra que, con sus melodiosas voces –voz y melodía se funden–, ayudan a ver y a descubrir algo (el terrible secreto de las hermanas de Cenicienta, por ejemplo); muchas veces, la naturaleza –en general, aves, pero también pueden ser cañas–[2]–, aparecen como transformaciones vocales que acercan a la humanidad y al mundo natural: pongamos, por caso, el cuento "La paloma", recopilado por Berta Vidal de Battini en su imprescindible (para la filología, la enseñanza y el arte) colección *Cuentos y leyendas populares de la Argentina;* la versión es de Josefa Páez, del Distrito Pueblo, de La Rioja, registrada en el año 1950:

> —¡Viera, Majestá!... Todas las mañanas viene una palomita y se asienta en el árbol del pozo. Canta muy lindo y dice así: ¡Pobre mi hijo! A veces canta y a veces llora. ¡Pobre de mí en los campos sola! ¡Y mis toritos? ¿Qué harán? (Vidal de Battini, 1980)

En otros relatos, cantan los diablos y las brujas (como en la serie "El domingo siete"), porque el canto tiene porción en lo que Lezama Lima llamaba "lo plutónico" de la creación (americana), que él encuentra en "la gran hazaña del barroco americano" (Lezama Lima, 2014: 43): el choque entre elementos dispares –preludio de la rebelión–, también presentes, en el caso de los cuentos

[1] Con respecto al camino de los cuentos tradicionales, bien señala Cristina Campo: "En las fábulas, como se sabe, no hay caminos. Se camina hacia delante; la línea es aparentemente recta. Al final, esa línea se revelará un laberinto, un círculo perfecto, una espiral, una estrella –o, incluso, un punto inmóvil del cual el alma nunca partió, mientras el cuerpo y la mente se fatigaban en su aparente viaje–. Raramente se sabe hacia dónde se va, o también solo raramente hacia qué se va; pues no se puede saber qué son, en realidad, 'el Agua bailarina', 'la Manzana cantarina' o 'el Pájaro que adivina'". (Cristina Campo: 2020, 34)

[2] Cañas que, transformadas en flautas o quenas por algún pastor, cantan la canción de los que esperan ser rescatados (como en el cuento "La flor del Lirolay" (cuento 1108, tomo VI).

populares, (que siempre pertenecen al pueblo, como señala María Roda Lida)[3] como canción de la tierra y el territorio, asociado a la humanidad (a sus amores y escándalos) y, también, a aquello que no puede conocerse sino como una fuerza ingobernable. Hallamos cancioneros que entran en los cuentos populares, fundiendo elementos europeos e indios (en toda su inmensidad), la copla española y el amor de los pastores y pastoras en la Puna, por ejemplo. Pero dejemos las ciencias del folclore[4] y sus maravillas aquí, sólo queríamos señalar, como punto de partida para presentar este dossier, una relación entre la voz y la erótica de la tierra que podemos escuchar en esos relatos:[5] el contacto entre la voz y la melodía, entre texto y vida comunitaria que se produce de manera ejemplar en la canción popular.

*

Dos décadas antes de que Vidal de Battini escribiera la versión que Josefa Páez le contara del cuento de la princesa convertida en paloma, Walter Benjamin anotó en *Einbahnstraße*:

> **SI PARLA ITALIANO** Una noche estaba sentado en un banco, presa de violentos dolores. En otro, enfrente del mío, tomaron asiento dos muchachas. Parecían querer decirse cosas íntimas y empezaron a cuchichear. Fuera de mí no había nadie en las inmediaciones, y, por muy alto que hubieran hablado, yo no habría entendido su italiano. Pero el caso es que, frente a ese bisbiseo inmotivado en una lengua para mí inaccesible, no pude librarme de la sensación de que me estaban aplicando un vendaje fresco en la zona dolorida. (Benjamin: 2015)

Es el relato de una curación producida por la sonata de la lengua, algo que ocurre por gracias de los paisajes interiores de la música de la lengua, en el límite

[3] Para un extraordinario recorrido filológico entre los motivos europeos (y aún más, orientales) presentes en el cuento popular americano, ver "El cuento popular hispanoamericano y la literatura" en *El cuento popular y otros ensayos*.

[4] Podríamos haber comenzado de manera más acertada tal vez refiriendo los cancioneros, como las grandes recopilaciones (en coordenadas hispanistas) de Juan Alfonso Carrizo, dedicadas a los cantos populares del NOA, pero entendemos que la cuestión de la voz en la tradición popular atraviesa a la narración (que al realizarse en una voz, tiene su música) y a la poesía. Por otro lado, cuestión que irá apareciendo en algunos artículos de este número, está abierta también la problemática relación entre la cultura de los pueblos y la "cultura de masas" (que se nutre de aquellas).

[5] "Ahora, gracias al heroísmo y conveniencia de sus símbolos, precisamos que podemos acercanos a las manifestaciones de cualquier estilo sin acomplejarnos ni resbalar, siempre que insertemos allí los símbolos de nuestro destino, y la escritura con que nuestra alma anegó los objetos". (Lezama Lima, 2014: 244).

musaico del lenguaje: "ese bisbiseo" que está antes o detrás de las palabras, como las cigarras en la canícula, y que son los componentes, tal vez, del timbre (lo real de la música, según Jean-Luc Nancy) de una voz. Las voces de las muchachas italianas, cuchicheando en la oscuridad, en ese entorno tan lejano al de La Rioja de Josefa, iluminan otro aspecto que queremos sostener aquí: la canción no es entendible, como acontecimiento artístico y popular, sin la encarnación de la palabra en la voz; como lírica, se sostiene en la indefinición semántica-semiótica del poema, que tanto interroga Giorgio Agamben[6] –volveremos sobre este punto–, a la vez que, de manera plena, implica la sonoridad de un cuerpo: los pliegues y las volutas de la carne que la hacen posible.

No existe una canción sin voz. En las discusiones previas a la edición de este dossier, junto con Julieta Vanney y Diego Bentivegna, Daniel Link propuso un nombre: "Las canciones que hiciste para mí"; en ese "vos", elidido en castellano[7] y presente en la preposición "para mí", se juega una verdad de la canción: es una voz donada para otro. La canción más íntima, más secreta, es una canción de amor (o una canción de cuna como las que encantaban a otro poeta de las canciones, Federico García Lorca) y deseo.

Construida sobre la voz, la canción nos devuelve una imagen de nuestro mundo (el que imaginamos, sentimos, olemos, vemos: el que se monta en nuestros sentidos): se realiza en el espacio compartido con otro –aún como los cuentos tradicionales que, a la manera de canciones de cuna, nuestras abuelas, nos contaron[8] antes de la noche–, una relación territorial que expande un primer *ritornello*[9] con el que Deleuze y Guattari piensan la aparición de un territorio (el

[6] Son muchos los textos en los que Agamben aborda esta cuestión, desde la distinción semiotica-semántica, en relación con la lengua de la infancia en *Infancia e historia* (Agamben: 2004); o pensando en la poesía, que "vive en la tensión y la escisión entre el sonido y el sentido", en los ensayos reunidos en *El final del poema* (*Categorie italiane*) (2016).

[7] "As Canções Que Você Fez Pra Mim" es una famosa canción compuesta por Roberto Carlos y Erasmo Carlos; grabada y lanzada originalmente por Roberto Carlos en 1968. La cantante brasileña Maria Bethânia la popularizó enormemente en su álbum tributo *As Canções Que Você Fez pra Mim*, publicado en 1993, el cual recopila exclusivamente obras del dúo Roberto y Erasmo Carlos.

[8] Y que gracias a María Rosa Lida, sabemos que llegaban hasta los "cancionerillos de Praga" (Lida de Markiel, 1976: 39), tal vez (sólo ella podía saberlo).

[9] "Un niño en la obscuridad, presa del miedo, se tranquiliza canturreando. Camina, camina y se para de acuerdo con su canción. Perdido, se cobija como puede o se orienta a duras penas con su cancioncilla. Esa cancioncilla es como el esbozo de un centro estable y tranquilo, estabilizante y tranquilizante, en el seno del caos. Es muy posible que el niño, al mismo tiempo que canta, salte, acelere o aminore su paso; pero la canción ya es en sí misma un salto: salta del caos a un principio de orden en el caos, pero también corre constantemente el riesgo de desintegrarse. Siempre hay una sonoridad en el hilo de Ariadna. O bien el canto de Orfeo." (Deleuze y Guattari, 2002: 318)

de la infancia) y la deriva los otros "ritornellos de niños, de mujeres, de etnias, de territorios, de amor y de destrucción…" (Deleuze y Guattari, 2002: 299).

No podríamos pensar de otra manera la consolación por las canciones, transmitidas por la lírica de la voz y el silbo de la palabra. Este primer ritornello infantil, esa "cancioncilla" que estará hecha de retazos de lo que (melo) dramáticamente Pascal Quignard llama "la sonata de la lengua materna" y que, en el caso del cuchicheo de Benjamin, insiste detrás del cotilleo animado de voces que no logra entender pero lo curan; escribe Quigard:

> He deseado destacar solamente este punto: sólo la música viene a leer allí. Porque desde el origen, en la ontogénesis, en el interior del vientre materno, es inevitable que el feto escuche. Escucha lo que haya, a la fuerza lo que haya, a lo lejos, muy lejos, detrás de la piel y el agua, la extraña sonata de lo que será su lengua materna. Genealógicamente este canto del que no escucha más que la emoción es anterior a la voz articulada. Igual en la filogénesis, en la historia de los animales, el canto imitado, el canto embaucador, el apelante, prearticula la fonación. La voz humana, cuando es cantada, se sitúa a medio camino entre el grito de especie biológica y la lengua nacional adquirida. La música es la nostalgia, después del aprendizaje de las lenguas colectivas, del estado anterior de la fonación, del aliento, de la animación, del anima, de la psyché. Porque los afectos conocen algo del mundo. También lo sonoro linda con las experiencias más antiguas del ser humano que preceden las relaciones establecidas después con el mundo externo y con los otros ejemplares de humanidad que allí se descubren frecuentemente en la incomodidad y en la oralidad activa. Los movimientos de las grandes olas de sonidos ritmados desnudos de sentido no solamente descargan sino que reavivan inmediatamente la vida emocional más interna y más arcaica (2011: 55).

En este dossier, hemos venido entonces a "leer allí", al pliegue sonoro-musical de la voz, a lo que se articula en la sombra de la letra de las canciones dichas (dichosas) por la voz que canta; al resto museaico de las palabras, a la antigua protesta, no de un origen sino de una promesa: la glosolalia posible de las palabras que insiste en cada articulación como fragmentos del paraíso. No se trata de una metafísica, al menos aquí, se trata sino de la inmanencia de la voz, de lo que en ella insiste y se desborda del significado en la canción. Cuando Lorca, junto con Manuel de Falla, compilaba canciones andaluzas, escuchó una vez la insistencia de lo que Quignard llama "la sonata de la lengua materna", el conjunto de rasgos sonoros articulados que en una canción (aún como forma cultural) insiste: la encarnación de aquello que en la infancia fue percibido pero

irremediablemente perdido y resuena en el cuerpo de quien canta y entona las palabras:

> Hace unos años, paseando por las inmediaciones de Granada, oí cantar a una mujer del pueblo mientras dormía a su niño. Siempre había notado la aguda tristeza de las canciones de cuna de nuestro país; pero nunca como entonces sentí esta verdad tan concreta. Al acercarme a la cantora para anotar la canción, observé que era una andaluza guapa, alegre, sin el menor tic de melancolía; pero una tradición viva obraba en ella y ejecutaba el mandato fielmente, como si escuchara las viejas voces imperiosas que patinaban por su sangre. Desde entonces he procurado recoger canciones de cuna de todos los sitios de España; quise saber de qué modo dormían a sus hijos las mujeres de mi país, y al cabo de un tiempo, recibí la impresión de que España usa sus melodías de más acentuada tristeza y sus textos de expresión más melancólica para teñir el primer sueño de sus niños. (García Lorca, 1984: 154)

Como el surrealismo con la literatura o Lezama Lima con los capiteles de catedrales americanas e indias, Lorca imagina, entre la sangre, el sueño y la madre, una genealogía de la voz de un pueblo ("a medio camino entre el grito de especie biológica y la lengua nacional adquirida"), la "raíz proliferante" que se actualiza en cada interpretación y en cada escucha. Entre la nostalgia y la curación, las voces musicales (las palabras y la música) portan consigo el bisbiseo de las aves (el cielo), los secretos de la tierra (lo plutónico), la imaginación de un pueblo (las formas de vida), el movimiento somático (el cuerpo con su propio conocimiento).

Federico Monjeau, en *La invención musical*, se preguntaba, a partir de cuestiones planteadas alrededor de las canciones "artísticas" (el lied, la chanson, la canción de cámara, amadas por Roland Barthes): "¿música y poesía forman parte de un mismo sistema estético?" No importa tanto la respuesta (es inimportante, realmente) como los posibles ensayos (los de este dossier son ejemplos) que motiva. Gonzalo Rojas escribió que "las sílabas saben más que la música", en la imposible descomposición musical de la palabra, tensión que en las canciones se presenta, y que Monjeau, de solidísima formación musical, conocía se encuentra la poesía, aquello que la música no puede expresar, pero que sí puede decir.

Uno de sus pasajes preferidos de la *Recherche*, de *A la sombra de las muchachas en flor*, en la que el narrador ve ("se le aparecen") tres árboles en medio del

camino durante un paseo en coche por Balbec, y "siente ante ellos la existencia de un objeto conocido pero vago. ¿En dónde los había visto ya?": ¿… venían de unos años muy remotos, eran lo único que sobrenadaba de mi primera infancia, eran imagen recién desprendida de un sueño de la noche anterior, o quizás no los había visto nunca y ocultaban tras su realidad una significación oscura?; escribe Monjeau:

> El narrador no puede responder esas preguntas, y entonces ve cómo los árboles se alejan, agitando los brazos, como si dijeran: 'Lo que tú no aprendas hoy de nosotros nunca lo podrás saber. Si nos dejas caer en el camino ese de cuyo fondo queríamos izarnos a tu altura, toda una parte de ti mismo que nosotros te llevábamos volverá para siempre a la nada'. Eso pronunciarían los tres árboles si les fuera dada la palabra. (Monjeau, 2004: 164)

Proust, que asocia a la frase de Vinteuil "con los árboles parlantes –otro motivo de cuento maravilloso– descorre una metáfora esencial: la música remite a una suerte de momento lingüístico de la naturaleza, una especie de lenguaje mudo, sin palabras. 'La música es como una posibilidad que no se ha realizado; la humanidad ha tomado otros caminos, el del lenguaje hablado y escrito'". Ese "resto" encuentra lugar siempre en la poesía.

*

Las canciones territorializan y se territorializan en nuestras vidas,[10] pueden ser entendidas como pliegues vitales que nos contagian y se adhieren a nuestro cuerpo[11] en sus acordes, que son los acordes del tiempo sobre nuestros cuerpos ritmados: el acorde *aquí-ahora-antes* que se constituye en el presente y se hace música, como escribió Josefina (Ludmer) recordando un paseo con Héctor

[10] Cuando la canción se dirige hacia el estribillo, nuestro cuerpo se anticipa y responde a esa llamada, digamos, "supraterrestre" (como el narrador llama al motivo del septeto de Vinteuil en *La prisionera*). Una maestra de la voz, Martha Salotti, decía que los cuentos infantiles, aquellos destinados a los más pequeños, a quienes todavía están transitando y dejando "la voz sacra de la tierra ingenua" (que Mallarmé alcanzaba a oír en el canto de los grillos), deben atender a la *sinestesia* de la percepción infantil: "Todo a su alrededor es una sucesión de figuras sonoras, visuales, táctiles, hápticas" (Salotti, 1979: 13) –la noción "háptica" de la literatura será importantísima en la literatura contemporánea (ver: Florencia Garramuño, *Los restos de lo real*)–; y ser liviano como el aire, "rítmico, sonoro y dinámico (Salotti, 1973: 146). Esa cercanía con la oralidad está presente en la canción, que mueve al cuerpo; y el estribillo se parece a la recapitulación narrativa, al ritornello.

[11] Las redes neuronales son sensibles a los acordes imaginarios de las canciones. Muchas veces se "nos pega" una melodía, el fragmento de una canción como un fantasma travieso.

Libertella (Ludmer, 2010: 135). Las canciones poseen un fuerte índice de memoria que se actualiza (se ritma, insistimos) en cada escucha: "con un pasado personal y público que lo constituye y también nos constituye a nosotros como sujetos".

Ludmer se refería a la ciudad, lugares densos, "muy cortados y rayados por el tiempo". "Nuestras canciones" funcionan así, también: son un archivo de vivencias, de acordes que resuenan en los cuerpos, que nos ayudan a imaginar comunidades y pueblos en resonancias, genealogías e intersecciones. Acorde entre la letra y la música, cuerpo comunitario e íntimo que se constituye sobre una voz sostenida en una polifonía de escuchas (una *coralidad*, dirá Paola Felicioni), en una voz poética (encarnada) que contiene y excede a la lírica.

Podemos permitirnos aquí pensar en la *estereofonía barthesiana*, en la canción como una forma de la escritura vocal "que no busca pertenecer a la expresión sino a la inflexión, a esa mixtura amorosa entre tono y lenguaje, piel y escritura, cuerpo y palabras" (Milone, 2013: 47). La escritura donde puede hallarse esa búsqueda por parte de Roland Barthes de un texto "donde se pudiera escuchar el tono de la garganta, la oxidación de las consonantes, la voluptuosidad de las vocales, toda una estereofonía de la carne profunda: la articulación del cuerpo, de la lengua, no la del sentido, del lenguaje". Las canciones como articulaciones del sonido y del sentido inscriptas en la memoria de los cuerpos, en los incidentes pulsionales del "lenguaje tapizado de piel".

Para Tulio Carella, "aquello que se aprende cantando no se olvida". Esta afirmación, entonada en la picaresca, podría relacionarse con aquella otra que le escuchamos decir a Daniel Link en una clase: "la voz es la superficie de contacto entre un texto y una vida". No hay canciones sin voces, no hay memoria sin canto, como podemos leer en el inquietante relato ("Decadencia") de Giorgio Agamben, traducido al castellano por vez primera por Diego Bentivegna para este número.

Los pueblos comprenden, imaginan y cantan juntos.

*

En este dossier, breve y amplio recorrido por los mundos de las canciones que apenas hemos esbozado, presentamos "Canción, voz, ritmo. Ana Tijoux y el rap como espacio habitable y resiliente", el artículo de Paola Felicioni en el que analiza la música de la rapera chilena desde las coordenadas de la voz y el ritmo, insoslayables para acceder al mundo del rap, un género moderno, mundial y popular –nos atrevemos a decir que transgenérico, en tanto que incorpora otros

sonidos y voces (podríamos decir la salpicadura[12] "de acentos, ritmos y resonancias"), lo que en el artículo se llama *hibridez*–, y de qué manera, la voz y el ritmo construyen un territorio políticamente activo, "libre y plural" (como señala la autora), a partir del potencial evocador e inclusivo de la canción, "en la encrucijada de lenguas, territorios y memorias". Como nosotros, parte de los mundos posibles del ritornello, en los que "la música se convierte en un archivo sensible de experiencias colectivas y la canción se configura como un espacio en el que la historia puede ser recordada, cantada y compartida"; y escribe un análisis de la teoría del ritmo (asociada a parte de la imaginación política revolucionaria del siglo XX) que con Tynjanov pasa "a ser un elemento fundamental en la concepción dinámica del lenguaje poético." El artículo continúa recorriendo las concepciones de Émile Benveniste, tan importantes para Barthes, y su importancia en las configuraciones temporales (el *rythmos* y no el *schema*), asociadas al movimiento del cuerpo; de Henry Meschonnic, quien complejiza la relación ritmo-palabra, extendiendo la noción de significado a la de una forma de vida, que Julia Kristeva recogerá como pulsiones "que actúan y se manifiestan a través del lenguaje" comprometiendo al cuerpo ritmado ("Ama tu ritmo y ritma tus acciones", cantaba Rubén Darío). En este recorrido por la floresta del ritmo y la teoría, Paola llega a la práctica de Ana Tijoux y la analiza como la encarnación, de eso se trata, finalmente, de una fuerza revolucionaria. Esta relación que Amado Alonso llamó "somática" de la palabra y el cuerpo en el rap se constituye de manera determinante. La autora analiza la inflexión americana del rap mundial en el marco vital de la "reterriolización cultural" de comunidades víctimas de la violencia colonial. Como género popular, el rap tiene sus reglas, sus desvíos, sus calles más o menos céntricas y hasta sus baldíos. El beat, la base, métrica y rigurosa, proviene de máquinas apropiadas por los primeros cultores de esta música. Es conocida la anécdota de los primeros DJ's usando los discos de Kraftwerk como base en las jams callejeras de las ciudades postindustriales de la costa este norteamericana. La máquina brinda la métrica, el pulso: es como Apolo que impuso su metro a las ninfas –risueñas, atrevidas y díscolas– para la poesía; los rapers, a través del flow (esa superficie texturada de cuerpo, voz y ritmo), liberarán la prosodia de esa métrica, como artistas performáticos, en tensión con la acentuación implacable del beat. La voz de Ana Tijoux imprime: "el exilio, la memoria histórica chilena y la lucha política latinoamericana, traduciendo todo ello en una práctica

[12] Salpicaduras de la saliva: podría ser otro de los elementos de la estereofonía.

discursiva en la que el sujeto que habla nunca está aislado, sino que se constituye en relación con un "nosotros" inconsciente del concepto de "barrera", evocado por la repetición, el estribillo, la posibilidad de una coralidad compartida, el encuentro entre timbres y sonoridades características de mundos musicales y contextos sociales diferentes". A esa voz (inserta en la coralidad rapera), Tijoux le sumará, a partir del álbum *Vengo*, y particulamente de la canción "Antipatriarca", los timbres (la coloridad musical) de los instrumentos andinos ("la quena, el charango, el cuatro, el quenacho, el cajón peruano y la gaita colombiana"), el *festejo* peruano, y la expresión feminista radical, o mejor dicho, los "feminismos negros, latinoamericanos y descoloniales" –que son también preguntas sobre el cómo vivir juntas– de sus letras y perfomances (una biopoética como respuesta al biopoder); en la siguiente canción analizada, "Somos Sur", es la comunidad la que se erige como opción política ("positiva, autónoma, orgullosa y resistente") a la violencia colonial, en una asociación artística y sur-global (Chile-Palestina) con la rapera palestino-británica Shadia Mansour.

El artículo de Diego Di Vincenzo, "Nada más queda: el castellano después de Cerati" adopta una perspectiva glotopolítica; piensa, también, a partir de la obra de un artista determinado, cuya lírica es entendida como una intervención en el *castellano rioplatense* (denominación que el autor adopta como opción frente a una denominación (*español*) mayoritaria de la lengua) y su configuración en un *castellano poético-pop*: una lengua poética que trabaja sobre la sintaxis, la elipsis, la fragmentación y la apertura interpretativa,[13] interviniendo así sobre el problema de la rítmica roquera –de patrones lingüísticos sajones–, cuya semántica (desde la construcción lexical) es híbrida y, finalmente, abierta. Partiendo del análisis de la situación problemática que la apropiación latinoamericana de la rítmica roquera representó para la dicción castellana rioplatense desde fines de la década del '50, el artículo lee una serie de canciones desde cuatro planos analíticos –cabe destacar aquí la importancia mediática a nivel continental de esas canciones– en términos de "legitimidad lingüística" global. Entre la innovación y los rasgos dialectales (sujetos líricos elididos, yeísmos, palabras agudas al final del verso, las resonancias de las yuxtaposiciones, la hibridez léxica, etc.), la lírica de Cerati (¿vanguardista?) se configura como posibilidad situada de una estética, otra vez, continental, eludiendo el latino neutro corporativo y la prosodia impuesta por el

[13] Nuevamente, la posibilidad de la letra de la canción de portar un excedente y un resto musical abierto que el artículo explora más adelante.

inglés, convirtiéndose, a su vez, ella misma en un patrón transregional (que se superpone, decimos nosotros, al barroco transplatino de Perlongher). La altísima circulación y recepción de la música de Soda Stereo y Cerati es lo que provoca la condición glotopolítica que el artículo sostiene: canciones que finalmente reordenan (o pueden ser leídas en discusión con) las jerarquías de legitimidad lingüística y estética (los deslizamientos que ocurren en el mismo espacio de la canción popular). Di Vicenzo avanza en el desarrollo y considera que la lírica de Cerati se orienta hacia "una comunidad de interpretación", una comunidad que viene a leer en la suspensión y condensación del sentido, a partir de la alteración del imaginario heredado, expandiendo la posibilidad de la imaginación. Por supuesto, será la voz, en este caso la del yo lírico, que intervendrá desde un desplazamiento en la identificación voz-verdad (apartada, o al menos puesta a un lado, del testimonio).

A Giorgio Agamben, como a nosotros, le obsesiona la indeterminación sonido-sentido en la poesía, la oscilación, pendulación, que interroga constantemente en sus escritos sobre poesía (y sobre el pensamiento); parafraseándolo, decimos que la canción está hecha, a la vez, de palabras y de carne –entendiendo a la carne en un sentido amplio: situada, histórica, comunitaria, corporal–, su indeterminación primera; nadie como la canción se mueve entre el sonido y el sentido, amplificando en su inflexión popular la experiencia que podríamos llamar *amorosa*: que para el romano, es el deseo de saber lo que la lírica nos dice y aquello que la música pronuncia, deslizándose entre el "ya no el mero sonido y no todavía significado lógico" de la poesía. El artículo de Walter Romero, "Contursi, avatares de la lírica de amor en el tango-canción: el caso Gricel", recorre una posible arqueología de la lírica amorosa (el autor no lo explicita, pero hay en este trabajo algo de la recopilación lezamiana) en el tango-canción, como una tradición "ancestral" presente en la "persona lírica" de José María Contursi, una persona lírica deudora de la manera de las biografías de los poetas provenzales o del *dolce stil novo*. El neorromanticismo de la generación del '40 en Argentina aparece como el territorio posible de una particular apropiación de una lírica amorosa "atemporal": recordemos a Juan Rodolfo Wilcock, quien muchos años después, definirá el proyecto neorromántico como respuesta en oposición a las vanguardias destructivas del siglo XX, trabajando con: "un mosaico ensamblado, de cierta forma, con los pedazos rotos del pasado, de la era de la inocencia. A cada quien el deber de reconstruir, con los pedazos que por casualidad le habían tocado" (Wilcock, 1995: 22). Aquí, Romero encuentra "el puente posible entre esa lírica ancestral y

la modernidad tanguera", polarizada por las corrientes amorosas de la tradición: el Nombre,[14] una ausencia que dirige a la lírica hacia el deseo del significante. Tercer nombre propio de este dossier, de intersección vida-texto, de una voz, en suma, que según el autor escribió, como otros autores de la modernidad, una sola obra (o tendió a realizar una sola obra en el agotamiento de la forma): "un único tango agónico y sentimental, segmentado y esparcido a lo largo de cuarenta años de escritura profesional". Entonces Romero recorre el probable mosaico que Contursi ensambló, hecho de voces líricas que se mueven entre la ausencia, la sacralización y la idealización (de ese Nombre) –voces articuladas en las modulaciones orquestales de esos tangos, también–. Una genealogía que se mueve entre la tradición trovadoresca y el monolingüismo petrarquesco, su articulación en el nombre Gricel, "parece surgir de un desplazamiento mínimo y decisivo, casi barthesiano: el trueque de una *s* por una *c*"… el nombre como una indeterminada encarnación de Susana Gricel Viganó Andersch, y nombre actualizado de una extensísima tradición que resuena desde el cuento popular a la ópera vivaldista y, biográficamente, en la modernidad urbana del tango y las sierras (provenzales) de Córdoba.

En "Canción y sonoridad brasileña en la escena nocturna de *Até sangrar*, de Áurea Martins", Patricia Soares Paterson recorre, desde la crítica musical, los posibles paisajes sonoros que son posibles desde la "voz de un canto": la de Áurea Martins (quien completa la tetrarquía de voces y territorios de este dossier). La autora explora el agenciamiento posible entre la vida y el canto (que hará corresponder a la figura de cantautor, finalmente), "entre lengua y música, dolor y rima", en la interpretación por la cantante de las composiciones de Lupicíno Rodrigues, "trenzándose" con los instrumentos musicales en una suerte de tapiz (acústico) hecho de la conversación entre palabras y música: la canción como una superficie bordada de imágenes entonadas desde el susurro a la tensión del verso agudo. La autora reflexiona sobre la idea del paisaje sonoro –en un recorrido amplio–: ese otro espacio de lo humano superpuesto al mundo y en un acelerado cambio ya detectado (escuchado) desde la modernidad temprana: los ruidos; el ambiente que llega a los recursos estéticos de John Cage como un arte del paisaje sonoro, cuando afirmaba que "[…] podremos sin partituras ni intérpretes etcétera simplemente estar sentados escuchando los sonidos que nos rodean y percibirlos como música" (Cage, 1974: 60). El artículo

[14] "[…] esta palabra cuya esfera de significado pone en problemas casi insuperables a los lingüistas, y de la que Jakobson dice que no hay, estrictamente, significado, sino que actúa como mero reenvío del código a sí mismo" (Agamben, 2016: 133).

abre la pregunta hacia las voces sintetizadas –en la pura función comunicativa– de la inteligencia artificial que se apartaría, en principio de la ambigüedad propia "de las relaciones humanas con los sonidos".[15] Serán las inflexiones entre voz y texto, inflexiones que hacen uso de "los recursos subjetivos, anatómicos, fisiológicos, afectivos y estilísticos, además de la esfera colectiva", los que formularán entonces (aquí la figura de Lupicíno Rodrigues y la lectura de Augusto de Campos serán fundamentales) un nuevo marco sonoro para otra comunidad posible, alrededor del "soundmark" de la bossa nova, con su registro oscilante entre la voz y el habla.

[15] En este sentido, es ejemplar la sordera de las inteligencias artificiales para la escritura de poesía.