

# La lírica en la época de su reproductibilidad técnica

## La guitarra muerta en el ropero de la teoría

Guadalupe Campos

¿Para quién canto yo entonces?  
Si los humildes nunca me entienden.  
Si los hermanos se cansan  
de oír las palabras que oyeron siempre.  
Si los que saben no necesitan que les enseñen.

---

Charly García (Sui Generis)

## Aclaraciones preliminares

Este artículo es una revisión en base a una ponencia presentada durante el VII Encuentro Nacional de Estudiantes de Letras, que se llevó a cabo en la Universidad Nacional de Cuyo el año pasado. La reelaboración para un medio escrito de lo presentado entonces implica algunas limitaciones, que no siempre pueden remediarse: buena parte de lo que aquí se expone explota elementos acústicos, que en dicha circunstancia se suplieron bastante bien con un handout, una voz y una guitarra. Los últimos dos serán grandes ausentes en este caso, por lo que para poder seguir la argumentación será necesario, en ocasiones, abrir los enlaces hacia páginas que pueden resolver eso.

A su vez, debería leerse en línea de continuidad con otros dos artículos propios publicados en esta revista: "[Del otro lado del espejo](#)", en el número 6, y "[En](#)

los trenes de piedra”, del 7. En términos estrictos, la redacción de las ideas principales debería situarlo entremedio de ambos.

Como comenté al comienzo del primero de ellos, mi objeto de interés-estudio primario es la lírica medieval. En particular, trabajo con *cantigas d'escarnho e de mal dizer* gallego-portuguesas del siglo XIII: un bonito conjunto de composiciones que oscilan entre la humorada ligera, la obscenidad y la denuncia amarga, con bastante mala fortuna en lo que a su historia material se refiere: sólo tenemos de ellas la escritura de las letras (en copias tardías y no precisamente excelentes), pero se sabe que todo, como ocurre con todo el resto de la lírica medieval en lenguas vernáculas, se cantaba, y que si no tenemos la música de la inmensa mayoría de estas composiciones, es porque se perdió en los recovecos de una notación musical imperfecta y de una historia de copias de copias de copias perdidas. Eso implica que mi corpus de trabajo sea lamentable e inevitablemente defectivo, y que a menudo se corra el riesgo de perder esa cierta perspectiva necesaria, por la facilidad de considerar la letra escrita como hecha para ser leída por el simple hecho de que nosotros la leemos, cuando la palabra (si se quiere, todavía más enfáticamente la palabra en lengua vernácula) lírica fue, y sigue siendo, ante todo, sonido.

Este trabajo procura, entonces, como ejercicio de reflexión teórica (sin pretender, por ello, transferir la experiencia punto por punto a la lírica medieval, que como se afirmó antes, sigue y seguirá estando para nosotros tras el velo de una transmisión incompleta, que no nos permite aventurarnos muy lejos de los bordes de la mera hipótesis respecto de la experiencia acústica que alguna vez significó), considerar qué es lo que ocurre con la lírica cantada de la que sí tenemos registros completos: como lo indica el subtítulo, aquella que tuvo la fortuna de surgir y circular en este medio en el que hay disponibilidad de herramientas para hacer un registro realmente completo del carácter acústico y performativo de la música<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Considero aquí la música luego de la posibilidad de grabación, y no de la notación musical moderna, porque aún esta implica una abstracción de elementos performativos y acústicos que el registro grabado sí puede reproducir: el timbre de los instrumentos elegidos, las modulaciones de voz de los cantantes, los pequeños desvíos performativos y el lugar de la interpretación

## Las canciones de amor, sólo música de fondo<sup>2</sup>

Si hemos de tomar el problema de la lírica entendida en general, sin atender a la especificidad de lo medieval, hace falta, primero, mencionar que hay un problema con la formación del canon: la lírica actual sólo en casos muy excepcionales llega a convertirse en objeto de estudio "serio" para los estudios literarios. Es más común encontrar tesis doctorales sobre oscuros poetas menores que sobre la lírica de las canciones de The Who, o sobre Enrique Molina antes que Spinetta. La excepción son aquellos conjuntos líricos que conforman, para algún sector de la academia internacional, una curiosidad cultural: sea porque su tiempo de gloria pasó dejándonos un pasado mítico sólo accesible para iniciados que ha tenido, por algún motivo normalmente externo a la lírica en sí, buena fortuna académica (como ocurre con el blues o el tango), o porque nos llegó en forma de lírica folklórica anónima, lo que en términos de estudios universitarios la cubre de un velo de interés antropológico antes que estético. El interés por la lírica, entonces, está supeditado a otros factores, y normalmente todos estos estudios tienen bastante poco para decirse entre sí.

Una posible razón para esto es el culto que la Academia sigue manteniendo (más vivo que nunca) al Genio, velado tras la exigencia mínima de originalidad y de autonomía aparente frente al mercado al potencial objeto de estudio<sup>3</sup>.

La lírica cantada, en tanto, puede preocuparse menos por la recurrencia del lugar común. La letra de "No me arrepiento de este amor" de Gilda, o "Unicornio" de Silvio Rodríguez, sin la música, difícilmente despertarían algo más que la sonrisa torcida y despectiva que se le dedica a la poesía de un adolescente triste. El imperativo de originalidad es muchísimo más fuerte en la poesía escrita que en la música, hasta el punto en que se hace realmente difícil escribir algo nuevo sobre sufrimientos de amor. Puede parecer una banalidad, pero

---

<sup>2</sup> O: "Por qué 'Mamá, me voy a una lectura de poesía' sigue siendo mejor excusa adolescente para volver tarde a casa que 'Mamá, me voy a zapar con los pibes', pese a que usualmente circula la misma cantidad de alcohol en los dos lados".

<sup>3</sup> En el sentido de que todo lo que tiene un éxito demasiado amplio de ventas es automáticamente mirado con algo de sospecha, y todo lo que se sabe que fue hecho con un propósito estrictamente comercial (pongamos por caso, la proliferación de relatos de amor entre humanos y monstruos tras el éxito de *Crepúsculo* de Stephenie Meyer) es automáticamente y desde la tapa descartado como "estudiable".

volviendo a la lírica medieval, resulta incluso cómico analizar los discursos que "defienden" la saturación de lugares comunes archiconvencionales como un fenómeno específicamente medieval, frente a la inmensa cantidad de boleros que rondan alrededor de la temática "hombre despedido que le canta a su amada que nunca va a ser feliz con otro", o de canciones bailables de toda índole sobre lo bien que se mueve una mujer.

## Tiempo vs. Espacio

El primer problema a relevar, el más obvio y el más fundamental, es la diferencia entre el carácter fundamentalmente espacial de la poesía escrita frente a la pura temporalidad de la lírica cantada: puede parecer una obviedad, pero una simple mirada a los problemas derivados de ella nos indica claramente que no, que hace falta volver sobre esto: desde mi área, una simple mirada a las discusiones bizantinas de la crítica textual para determinar cuál es la forma *correcta* de presentar en la página el texto lírico vernáculo es sintomática: <sup>4</sup> se olvida demasiado seguido que eso no se compuso para una puesta en página (y de hecho, muchos cancioneros presentan los textos sin siquiera división de versos), sino para ser cantado. La canción es primariamente acústica-temporal y la espacialidad normalmente sólo tiene un carácter secundario, como notación convencional de una realidad diferente, anclada en el ritmo como combinación acústica de sonidos y tiempo. Para el poema, es a la inversa: el verso es primariamente una línea de trazos escritos, y el ritmo y la temporalidad sólo se dan como producto de la lectura (no necesaria) en voz alta, o de la imagen acústica derivada de ello.

Veámoslo en dos ejemplos:

Primero, [un poema de Cecilia Eraso, publicado en El Interpretador 29](#):

Estoy en la cocina, sentada, y escucho  
algo como un latido, un temblor, un

<sup>4</sup> v. el artículo de Dominique Billy (2010), enteramente dedicado a "La question fondamentale qui se pose pour l'éditeur (...) de savoir s'il doit privilégier le vers long sous-jacent ou le vers court" a la hora de disponer el texto lírico gallego-portugués medieval en página

redoblante (es tropical)  
y ya no me parece divertida la vez  
número seiscientos en que no me dejan  
dormir, estos vecinos.  
Ya sé, ya sé que no es su culpa;  
ya sé que es incorrecto.

Ahí es bien clara la disociación entre la acústica prosaica de la lectura (interna o en voz alta), en la que el verso irrumpe como ruptura espacial, poetización de lo banal por hachazos en la espacialidad habitual de la representación del discurso interno. Incluso la itálica de "incorrecto" es impronunciable, es una marca gráfica que alude a usos gráficos de una palabra en contextos escritos. Contra esto, veamos lo que pasa con la representación escrita de un fragmento lírico (se trata del estribillo de "Angel de los perdedores", de El Soldado). Prácticamente en todos los cancioneros disponibles, la letra del estribillo aparece representada así:

Curaste todas tus heridas con agua podrida  
le mentiste al diablo tres veces vendiendole flores,  
y te llevaste en andas al angel de los perdedores,  
y te llevaste en andas al angel de los perdedores.

**Mientras que cantado suena así** ([escuchar en hipervínculo](#))

Aquí pasan varias cosas: en primer lugar, los cuatro versos son una ficción, porque técnicamente, desde el punto de vista acústico, son ocho: la voz dialoga con la guitarra en un esquema pregunta-respuesta irrepresentable en la transcripción sin notación musical, es decir, la más difundida.

En segundo lugar, es posible notar cómo el ritmo de la canción requiere una consonante eufónica extra, que como está estigmatizada por la normativa castellana vigente nunca sale representada en la transcripción escrita: "mentistes", "llevastes"... Además del hecho de que está pensada en unidades rítmicas: son cinco dáctilos con anacrusis (de hecho, la guitarra también marca cuatro dáctilos), y la fonética de las palabras se ajusta a ello independientemente de su realización usual: "todas" se pronuncia /tod'as/ para ajustarse. Cosa muy difícil de ver sin los datos musicales.

## Versiones, versiones, versiones

Esto nos lleva al segundo problema, que es el carácter performativo de la canción: una canción sigue siendo la misma, independientemente de la versión. Por ejemplo, podemos escuchar estas dos versiones de una canción de Roxette:

- "Un día sin ti", en castellano para el álbum Baladas en Español
- Esta otra versión de la misma canción, por la banda de cumbia Los Totoras

Y aún si cambiáramos ligeramente la letra (en este cambio de versión, la versión masculina frente a la femenina, por ejemplo), la canción seguirá siendo reconocible como la misma.

En la traducción, el problema es un poco más complicado: compárese la letra de la versión en español de la canción recién citada con su versión original, en inglés.

No voy a explayarme sobre esto, pero los remito a un artículo de Martín Azar sobre el asunto ("Una que sepamos todos", en Luthor 3), en el que le dedicó bastante espacio al problema de la traducción y el cover.

Pero hay otro aspecto extra no contemplado, que también está estrechamente relacionado con el problema de las versiones: la diferencia entre la grabación y la edición. En ambos casos, se trata de métodos de fijación, pero mientras un texto escrito puede editarse con diversos formatos infinidad de veces y seguir siendo el mismo (siempre y cuando se respeten los juegos espaciales originales), la canción vive en la versión, y se reactualiza en cada ejecución <sup>5</sup>.

<sup>5</sup> En ocasiones, en todos los sentidos: piénsese en el final de "Papá cuéntame otra vez" de Ismael Serrano, que en la versión del disco fue "ahora mueren en Bosnia / los que morían en Vietnam", y que varía el nombre de las guerras por las actuales en cada performance: "ayer morían en Bosnia / ahora mueren en Bagdad", por ejemplo

## Convencionalismos musicales y efectos de sentido

Por otra parte, esta interacción entre la letra y la música nos lleva a otro problema relacionado, que preocupó a la tratadística musical por lo menos desde Grecia clásica: convencionalmente hay modos, secuencias, tonalidades y ritmos que asociamos con contenidos determinados: así, por ejemplo, se suponía que los modos dórico y frigio eran más adecuados para representar y promover pasiones de coraje y templanza respectivamente (v. Grout, 1980: 8)

Si bien nos es difícil recuperar la asociación de esos antiguos tratados entre los modos y cosas tan específicas como qué es lo adecuado para hablar de la guerra, es cierto que mantenemos ciertos códigos culturales que asocian, por ejemplo, los acordes menores y un tempo lento con un contenido melancólico, mientras que acordes mayores y tempos acelerados nos aportan el sentido contrario. Al combinar esas convenciones con la letra, pueden darse algunos efectos de sentido bastante curiosos. Pongamos por caso una breve secuencia de cuarteto (de Rodrigo) que todos conocemos bien:

Despertó una mañana y se sintió tan rara,  
y el doctor del barrio le dijo "Estás embarazada".  
Fue corriendo hasta el colegio y lo esperaba ansiosa  
para darle la noticia y él no dio la cara.  
Y voló, voló. Se borró, borró.  
Porque pájaro que come vuela, siempre lo dijo mi abuela.  
Y voló, voló. Se borró, borró.  
Y sus sueños quedaron vacíos y en su vientre el amor y el abismo.

Pido al lector que haga el experimento de leerlo para sí sin la música, **o con esto de fondo, si se quiere evitar la interferencia de la música original en la cabeza.**

Es innegable que nuestra percepción habitual de esta cancioncita está estrechamente ligada con un hecho fundamental: es una danza, y una danza rápida, lo que le resta bastante dramatismo y convierte en bastante desapasionada, hasta picaresca, la narración terriblemente triste que trae: una nena de quince años que tiene la mala suerte de dirigir su enamoramiento adolescente y

ciego a un hombre mayor que se aprovecha de ella, la usa como instrumento sexual y la abandona, embarazada, con su futuro hecho trizas. Esta disociación, sencilla y frecuente en la lírica cantada, es prácticamente imposible sin algún elemento performativo que la acompañe. Sin el dato de la música, o con una notación que obviara cosas tales como el tempo, la instrumentación y la percusión (después de todo, el juego entre tonos mayores que caen al final de las estrofas a menores tampoco nos ayudaría a percibir el carácter festivo de la canción), claramente este fragmento lírico sería bastante diferente.

Por supuesto que este breve punteo no agota ni siquiera la lista de las cuestiones que surgen de una comparación entre el funcionamiento de la lírica cantada y la lírica escrita. Esto no intentó ser sino un pequeño repaso bastante superficial de algunas de las cuestiones más evidentes que surgen de apenas detenerse a mirar aquello que la crítica deja al costado del camino. Esto debería servirnos para desmontar algunas puntas del aparataje crítico, que pretenden transplantar categorías y modos de análisis de un modo de leer basado en nuestra formación como lectores en el canon universitario, con anteojeras frente a todos los demás fenómenos que ocurren a nuestro alrededor y que deberían recordarnos que los límites de lo legible no son, por lo menos, tan simples. Si no, la entrada de textos provenientes de la parte autorizada de los discursos estigmatizados (como ocurre con la lírica en los estudios sobre poética), o la consideración de objetos poco usuales para la teoría que no suele tratarlos (como la consideración de la temporalidad o el tejido indicial en un poema que a primera vista resulta no-narrativo) resultará tan extraña, fascinante e incomprensible como la cara de Narciso en su reflejo de agua: eso que siempre estuvo ahí, y que parece maravilloso por su aparición fuera de lo inmediatamente esperable.

## Bibliografía citada

**Azar, Martín** (2011) "Una que sepamos todos", en: Revista Luthor, N° 3, disponible en: <https://www.revistaluthor.com.ar/ojs/i...>

**Billy, Dominique** (2010) "Identification des rimes internes et disposition des textes à vers césurés", en: Arbor Aldea y Guiadanes (eds.), *Estudos de edición crítica e lírica galego-portuguesa*. Santiago de Compostela, Universidade de



Santiago de Compostela

**Bueno, Rodrigo** (1998) "Y voló, voló", en: *Cuarteteando*, Córdoba, Magenta.

**Eraso, Cecilia** (2006) "Poemas", en: *El Interpretador*, N° 29, disponible en: <http://www.elinterpretador.net...>

**El Soldado (banda)** (1997) "Ángel de los perdedores", en: *Tren de fugitivos*. Buenos Aires, Imaginario Cultural

**Gessle, Per.** (1991) "Spending my time", en: Roxette, *Joyride*. Estocolmo, EMI Svenska.

**Grout, Donald** (1980) *A history of Western music*. New York, Norton & Company.