

***Dejo constancia*, de Alejandro del Prado y Jorge Boccanera. La puesta en voz (cantada)**

del poema

Fabián H. Zampini

Universidad Nacional de Río Negro

Resumen

El poema y la canción pueden ser conceptualizados como formas que, con sus especificidades, vehiculizan la palabra poética. No obstante, la inestabilidad del estatuto poético que es atribuido a las letras de canciones propicia disensos e inconformidades. Subyace a algunos posicionamientos teórico-críticos la lateralización del género canción, relegado en tanto forma “menor”, tributaria de la cultura de masas y el flujo mediático de la información, por lo que se colocaría en un estadio subordinado en relación con la poesía “institucional” o “canónica”. No obstante, tanto el poema como las letras de las canciones, en el marco de su propia especificidad genérico-formal, compartirían una naturaleza poética común. En la canción, en su carácter de híbrido semiótico, se yuxtaponen lenguajes sígnicos simultáneamente convergentes y en tensión mientras que el poema, por su parte, especie emblemática del género “lírico”, asume desde su génesis el estatuto de “palabra cantada”, en el sentido, refrendado por Paul Valéry, de esa “permanente vacilación entre el sonido y el sentido” que lo constituye.

En ese orden, y en el marco de la propuesta de comunicación que aquí se esboza, se intentará recuperar la experiencia poético-musical que, en México, en diciembre de 1981, en un contexto crucial de la historia argentina reciente, reunió a Alejandro del Prado y Jorge Boccanera en un proyecto testimoniado en el registro discográfico de *Dejo constancia*, el primero de los tres álbumes editados por Del Prado. Dicha operación de adaptación musical o “musicalización” de poesía remitiría a diversos precedentes insoslayable (los trabajos de Joan Manuel Serrat en relación con la poesía de Miguel Hernández y Antonio Machado, entre muchos otros). En todo caso, el riesgo de la apuesta asumida por Boccanera y Del Prado, que aquí se intentará poner en valor, estribaría en que las formas convocadas por la poética del primero de ellos se distanciarían de los formatos tradicionales de la institucionalidad poética, los que, según la postura planteada por ciertas perspectivas críticas, vehicularían una estilística más afin a la del poema “musicalizable”.

Palabras clave: poesía; canción popular; rock argentino; coloquialismo; vanguardias

A modo de prólogo

El poema y la canción pueden ser entendidos como formas que, con sus especificidades y cada una con sus medios, vehiculizan la palabra poética. No obstante, la inestabilidad del estatuto poético que es atribuido usualmente a las letras de las canciones propicia disensos y perplejidades. Subyace en algunos posicionamientos teórico-críticos la lateralización del género “canción”, relegado en tanto forma tachada de “menor”, tributaria de la cultura de masas y el flujo mediático de la información, por lo que se colocaría en un estadio subordinado en relación con la poesía “institucional” o “canónica”.

En ese marco, acaso controversial, la convicción que motiva esta comunicación es la de que tanto el poema como las letras de las canciones, asumiendo su propia especificidad genérico-formal, convergen, no obstante, en una naturaleza poética común. En la canción, por un lado, en tanto híbrido semiótico, se yuxtaponen lenguajes signícos simultáneamente convergentes y en tensión; tal encuentro entre la semiótica de la palabra escrita y la del discurso musical reinstalaría acaso la discusión, nunca zanjada, acerca de la funcionalidad de la perspectiva retórica, la cual, en el ámbito del poema, ha perdido notoriamente influencia por una cristalización de sus procedimientos que, en gran medida, conlleva el riesgo de obturar la pluralidad de caminos de lectura, inherente al texto poético, y que lo constituye como tal. En el ámbito de la canción, sin embargo, esta tradición analítico-procedimental parecería sostenerse en razón de la pervivencia de una funcionalidad estructurante –y resistente– de formas institucionales de la tradición poética tales como las estructuras estróficas consolidadas, la medida del verso, el recurso de la rima, entre otras, que en el caso del poema, en tanto forma emblemática de la discursividad poética, habrían perdido mayormente centralidad en pos del verso libre y el estallido de las formas tradicionales propiciado por las vanguardias.

Vale la pena recordar que el poema, en tanto especie del género “lírico”, asume, desde su génesis, el estatuto de “palabra cantada”. Paul Valéry, en una fórmula ciertamente iluminadora, aludió a la poesía como esa “permanente vacilación entre el sonido y el sentido”. El habla de la poesía se constituirá a partir del relieve de *una voz que dice*; pero esa voz retumbará en una cavidad, la de *la boca que habla*, y que susurra. Y que canta, también. La voz de la escritura reverberará en la *boca* de la lectura para hacerse canto, para hacerse música, para sonar, para tañer, para vibrar. El texto que leemos desplegará sus instrumentos, el sonido demarcará las derivas del sentido. La boca se cerrará ante lo inefable, ante el misterio que resiste el asedio. O se abrirá para preservar en el centro secreto del círculo –el círculo dibujado por la boca que se abre en el canto– una oquedad, abrigada por una siempre precisa y precaria, a la vez, arquitectura de palabras, “cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna” (Borges).

La puesta en voz (cantada) del poema

Dejo constancia, primero de los tres álbumes solistas de Alejandro del Prado, se publica en 1982 tras algunas pocas jornadas de grabación en diciembre de 1981, en el Distrito Federal de México. El disco es el resultado de la convergencia, en primer lugar, de los trabajos de Jorge Boccanera y Del Prado, cuya colaboración reconocería la impronta de otras célebres *parcerias* –sociedades poético-musicales, como la de Vinicius De Moraes y Antônio Carlos Jobim, por sólo citar un caso emblemático–, sin dejar de inscribirse en otra tradición ineludible, fundada acaso por los trabajos pioneros de Joan Manuel Serrat, trayendo la poesía de Miguel Hernández y Antonio Machado al territorio de la canción popular.¹

¹ Con posterioridad también Serrat realizaría la misma operación en el marco de la obra de Mario Benedetti.

La materia poética proviene de una selección de escritos de Jorge Boccanera musicalizados por del Prado, con la participación de Litto Nebbia en el registro discográfico de la experiencia, quien desempeñó un rol determinante en razón de que el álbum fue grabado, editado y distribuido por Meloepa Records.² Nebbia además realizó los arreglos musicales y también intervino en la ejecución de diversos instrumentos en casi todas las pistas del álbum. Asimismo, la presencia de Silvio Rodríguez prestigió la producción, quien, con su sensible participación en guitarra y voz en el corte número tres del álbum, otorgó notorio realce a la producción.³

Ya desde la grabación del álbum de Saloma, en 1977, Alejandro del Prado evidenció su compromiso con una práctica que será constante en su obra: la musicalización de poesía.⁴ En ese registro, titulado *Canciones de Buenos Aires*, del Prado musicaliza poemas de Raúl González Tuñón y Osvaldo Ardizzone, además de, por supuesto, un corpus importante de textos de Jorge Boccanera, de quien se encuentran cuatro poemas. Esto da cuenta de que la experiencia de 1981 registrada en *Dejo constancia* tenía un muy notorio precedente en ese disco de 1977.⁵

Sería acaso interesante –en el marco de este modo persistente que se reconoce en la obra de Alejandro del Prado– detenerse un momento en torno de la operación crítica de selección poética reconocible en *Dejo constancia*. El álbum se conformaría, tal vez, como una

² El sello discográfico de Nebbia puso a disposición de varias generaciones de artistas, consagrados y emergentes, una invaluable plataforma de difusión de sus obras por décadas.

³ La canción titulada “Qué cazador”, una adaptación del poema III de *Oración para un extranjero*, poemario de 1980 de Jorge Boccanera.

⁴ La de Alejandro del Prado es una obra de vasto desarrollo, aunque conocida en una proporción muy menor debido a los escasos registros discográficos de la misma.

⁵ La obra de Saloma se restringió a ese único disco –un disco emblemático e indispensable, por otra parte– y que de alguna manera constituye la prehistoria de Alejandro del Prado. Entre los poemas adaptados de *Canciones de Buenos Aires* se encuentran, además de los de Boccanera, otros entre los cuales es ineludible referir al de la canción con que se abre el álbum, “Salud a la cofradía”, de Raúl González Tuñón, musicalizado por del Prado, así como a diferentes textos de Osvaldo Ardizzone, quien a su vez registra una extensa trayectoria en los medios periodísticos y fue especialmente conocido por sus tareas desempeñadas durante muchos años en la redacción del semanario deportivo *El Gráfico*.

de las primeras antología realizada a partir de un corpus, ya significativo, de los poemarios de Jorge Boccanera (aquellos producidos entre 1974 y 1980).⁶ El hecho de pensar un álbum discográfico en el marco del estatuto de la antología podría, quizás, aportar alguna variable reflexiva al entendimiento de esta práctica que llamamos musicalización poética o adaptación musical de un poema o corpus poético. Este particular formato antológico permitiría –y de hecho variados ejemplos así lo demuestran– potenciar la difusión de la obra poética antologada a partir del alcance presumiblemente vasto que la música popular, a partir de su circulación por los medios de masas, propiciaría. Los casos, en el contexto de la poesía en lengua española, son particularmente notorios como, por ejemplo, las ya mencionadas producciones de Joan Manuel Serrat. Otro caso de interés sería el de Paco Ibáñez quien, en sus producciones discográficas de fines de la década del 60, propone implícitamente un panorama de la poesía española clásica, tomando como objeto un extenso campo que abarca desde los cantos de Manrique, por ejemplo, pasando por la poesía del Siglo de Oro, hasta llegar a la obra de la que es considerada la última gran generación poética española: los poetas del 27.⁷

El título originalmente concebido para el álbum que finalmente se llamó *Dejo constancia* era “Letra y música” y sus autores proyectaron que en la contraportada figurase un texto escrito especialmente para la ocasión por Joan Manuel Serrat. Ello no resultó posible pero la ausencia del cantautor catalán se contrapesó con la importante participación, antes referida, de Silvio Rodríguez.

⁶ Ello en el marco de una obra poética que se mostraría propicia a ser antologada. Uno de los poemarios de Boccanera de esa primera época, *Los ojos del pájaro quemado*, de 1980, es, a su vez, una antología de algunos de sus libros publicados hasta ese momento.

⁷ Jorge Monteleone, en su antología *200 años de poesía argentina*, edición que se produce en el marco del Bicentenario de la Revolución de Mayo de 1810, reflexionando acerca del estatuto teórico de esta forma, propone que la antología sea pensada, sugestivamente, como “un sistema de ausencias”, en el sentido de que el antólogo, asumiendo el rol de demiurgo, establece las coordenadas de ese sistema de inclusiones y exclusiones que es, en suma, una antología, la cual, agrega Monteleone, “implica la interpretación metonímica de un corpus idealmente total” (13-36).

Aludíamos más arriba a la noción de *parceria*, proveniente del campo de la Música Popular Brasileña, en tanto alianza entre música y poesía –la asociación entre los modos expresivos de un músico y los de un poeta. Pablo Gianera apela a una expresión de Pierre Boulez, “componer las palabras”, para aludir a ese cruce, que es coyuntura, convergencia, encuentro entre la palabra poética y el discurso de la música;⁸ estas dos hebras semióticas, estas dos series –la verbal, el orbe de las palabras; la sonora, la arquitectura dialógica entre sonido y sentido– se reconocen en su autonomía identificándose, no obstante, en el espejo de sus respectivas estructuras (o, mejor dicho, quizás, en sus estructuras en espejo).

La poesía, en tanto forma genérica, podría ser pensada como la expresión más prístina y modélica de *lo poético*, el emblema, la matriz de lo artístico, el más acabado estadio de la formas y los sentidos a los que puede, eventualmente, arribar el hecho estético. En el campo de lo estrictamente literario, la poesía desde los inicios de eso que hoy, retrospectiva y totalizadamente llamamos, “literatura”,⁹ proporcionó la matriz con que organizar toda la materia literaria, ya que los tres géneros canónicos de la pirámide aristotélica –la épica, el drama, la lírica– se construían a partir del andamiaje del verso.¹⁰

Entonces, volviendo al maridaje de música y poesía, la canción, tornando el poema en “letra”, se propone como la escena de esa convergencia, de esa alianza o, en términos de

⁸ Boulez, reconocido director orquestal, pone en relieve, en el texto en el que se apoya Gianera, la impronta de la obra de poetas como Henri Michaux o René Char en su propia creación artística.

⁹ Dice Michel Foucault al respecto: “no estoy seguro de que la propia literatura sea tan antigua como habitualmente se dice. Sin duda hace milenios que existe eso que retrospectivamente tenemos el hábito de llamar «literatura». Creo que es precisamente esto lo que habría que preguntar. No es tan seguro que Dante o Cervantes o Eurípides sean literatura. Pertenecen desde luego a la literatura; eso quiere decir que forman parte en este momento de nuestra literatura actual, y forman parte de la literatura gracias a cierta relación que sólo nos concierne de hecho a nosotros. Forman parte de nuestra literatura, no de la suya, por la magnífica razón de que la literatura griega no existe, como tampoco la literatura latina. Dicho de otro modo, si la relación de la obra de Eurípides con nuestro lenguaje es efectivamente literatura, la relación de esa misma obra con el lenguaje griego no era ciertamente literatura” (63-64)

¹⁰ Muchos siglos después de los griegos, Roman Jakobson, en el contexto de la hegemonía teórico-crítica estructuralista, propondrá que la directriz metafórica (el eje vertical, paradigmático) convergiendo con la dimensión metonímica (el eje distribucional, sintagmático) será estructurante en toda forma de lenguaje verbal, siendo el de la poesía el más concentrado, emblema de las posibilidades inagotables de todos los otros (347-395).

Gianera, de esa “aleación”: esos dos metales nobles –la palabra poética que se proyecta, fluyente y etérea, por las alas de la música, puesta a prueba por la piedra de toque de la canción–, fundidos ambos en esa aleación de síntesis, construyen una nueva identidad, híbrida, que los contiene, sin que ello de ningún modo implique la borrada del emplazamiento de origen de cada uno.

La investigadora uruguaya María Figueredo, en un estudio en el que problematiza la bipartición que hasta los años sesenta se encontraba fuertemente instalada en el campo literario latinoamericano entre la llamada literatura “cultura”, de raigambre europeísta y europeizante –y concebida invariabilmente en relación con el soporte escrito– y la de raíz popular, esta última nutrida por –e inscrita en– la tradición oral, sugiere que es el territorio de la canción popular uno de los que privilegiadamente propiciaría la sutura de esa brecha o, dicho en otros términos, la confluencia de esos dos linajes.

La canción introduciría en el ámbito de la cultura literaria canónica el componente (contra)cultural y políticamente disruptivo, en dicho contexto, de la oralidad. Puntualmente en lo que atañe al campo de la poesía, ello abriría nuevas dimensiones y posibilidades al hecho poético, asumiendo que, asimismo, con su reconocimiento en el marco de las pautas de validación vigentes en el ámbito de la poesía “institucional”, los modos expresivos afincados en la oralidad comienzan a detentar un renovado estatuto en el campo de la reflexión teórico-crítica literaria.

Juan José Saer, en un agudo ensayo en el que problematiza el meollo de la tónica objeto de la presente comunicación, señala que la poesía argentina, desde su misma fundación, se ha constituido precisamente a partir de la coexistencia fructífera de esas dos tradiciones. Ello podría reconocerse puntualmente en la que quizás sería la primera antología de poesía en el país, *La lira argentina*; en ella, en un contexto dominado por una poética de

notorio anclaje en la retórica neoclásica (es decir, en el S. XVIII europeo) aparecen unos pocos poemas que, por su forma y sus temas, se muestran claramente discordantes con el conjunto: se trata de los *cielitos* del montevideano Bartolomé Hidalgo.

La obra de Hidalgo fundó una tradición, insoslayable de allí en más, para pensar la especificidad genética de ese vasto cuerpo de textos que confluyen en el espacio que la historiografía literaria denomina hoy *poesía gauchesca*. El linaje de la gauchesca, referenciado en los modos distintivos de la oralidad y en su codificación en el verso octosílabo (metro característico de la tradición oral en la poesía en lengua española, que se remonta al romancero medieval), asume –desde Hidalgo a José Hernández, pasando por Hilario Ascasubi y Estanislao del Campo– una tematización que no excluye (por el contrario, le otorga notoria centralidad) la referencia de la coyuntura política; esa directriz va a notoriamente confluir con el otro linaje, el de la tradición escrita o “letrada”, el que proviene de los debates de la cultura europea, el que promueve la adaptación de esas discusiones, tanto política como estético-literarias, a las especificidades geográficas y sociales de ese territorio aún yermo y en disponibilidad de construcción: se trata del romanticismo hegemónico en el siglo XIX.¹¹

Las idas y vueltas de esta reflexión de nuevo nos traen a las cercanías de la poesía de Jorge Boccanera, en la que la presencia estructurante de esas dos tradiciones parecería

¹¹ Esta –sólo en lo aparente– tajante distinción, sugiere Saer, no sería tal: los poetas letrados (Echevarría, el más emblemático), no renegarán de la tradición popular (el clásico poema de Echeverría “La cautiva”, más allá de la retórica neoclásica aún persistente, está compuesto con predominio del verso octosílabo) y, por otra parte, los Hidalgo, Ascasubi, Hernández, etc., no son de ninguna manera escritores desprovistos del instrumental estético y retórico de la tradición europea; podían moverse con solvencia en el ámbito de ambos registros y, justamente por eso –y apelando sólo en este caso al ejemplo de Hernández–, el *Martín Fierro*, leído desde coordenadas estrictamente estéticas (tal como lo hace Borges en su influyente ensayo de 1932), significaría, entre tantos otros hallazgos, el aporte de una forma poética de altísima sofisticación: la invención –a partir de una forma estrófica clásica de la poesía española– de un artificio literario absolutamente original y disruptivo: la sextina hernandiana con su esquema de rima A-B-B-C-C-B y sus dísticos de cierre, los dos versos finales que frecuentemente se autonomizan del resto de la estrofa pasando, en muchos de los casos, a formar parte del refranero popular.

indiscutible. Se trata de una poesía que apela a una diagramación que juega con el espacio disponible en el blanco de página, a menudo deconstruyendo la pauta sintáctica de la norma lingüística, en otros casos apelando a un registro coloquial y conversacional, de tan amplia influencia en la poesía latinoamericana de los años 50 en adelante.

En las diez pistas que integran el álbum, los modos de realizar la “aleación” entre música y poesía se ordenan a partir de diferentes estrategias; en algunos casos la melodía recorre las formas sinuosas del poema, manteniendo éste invariable su forma originaria; en otros casos, del Prado, en la adaptación, modula el texto de base con, por ejemplo, repeticiones de pares de versos que, por esa operación y en el marco de la canción, funcionan al modo de estribillos.

En algún caso, también se produce una reescritura total del poema; se trata de “Tocatta”, poema prosificado que desarrolla una escena de ambiente urbano y sutiles resonancias tangueras, ratificadas por el arreglo musical de la adaptación en que prevalece el bandoneón ejecutado por Daniel Binelli. El poema, en el ámbito de la canción, enfrenta una reorganización completa, transformada la entonación en prosa del original en una forma que, en la letra, asume el tempo inflexional del verso breve, lo que le otorga un matiz más pausado y, tal vez, más melancólico, reforzando las reverberaciones tangueras, además de promover la localización de la escena referida en una definida coyuntura de tiempo y espacio: una ciudad puntual, Buenos Aires, que en el poema no se nombra, y una fecha, 15 de noviembre, en la que el furor del verano porteño ya aparece anticipado.

Otro de los puntos altos del trabajo es la tercera pista del lado B titulada “Dejo constancia” (a partir de “Comentario XII”, del poemario *Contraseña*, de 1976) que adopta una inflexión programática, al modo quizás de un manifiesto tanto poético como político-existencial. No quiero cerrar estas palabras sin aludir al notable poema III de *Polvo*

para morder (que en la canción toma el nombre de “Oficio”), texto metapoético que, en un modo confluyente con el poema anteriormente referido, propicia acaso la utopía de la convergencia vanguardista entre arte y vida, entre el cuerpo etéreo de la poesía y el cuerpo físico de la compañera (su lengua, sus brazos, sus piernas).

Bésale las piernas a la poesía
aunque diga que no que aquí nos pueden ver.
Bésale las palabras hurga su lengua hasta
que abra los brazos y diga ¡santo dios!
o hasta que santodios abra los brazos de escándalo
bésale a la poesía a la loba
aunque diga que no que hay mucha gente que aquí
nos pueden ver. Bésale las piernas las palabras
hasta que no de más hasta que pida más
hasta que cante. (1986: 97)

Referencias bibliográficas

Boccanera, Jorge. *Los ojos del pájaro quemado*. México D.F.: Editorial V Siglos, 1980.

— *Música de fagot y piernas de Victoria*. Buenos Aires: Ediciones del Dock, 2006.

— *Marimba*. Buenos Aires: Nueva América, 1986.

— *Servicios de insomnio*. Madrid: Visor, 2005.

Borges, Jorge Luis. “La esfera de Pascal”. *Otras inquisiciones*. Obras Completas. Buenos Aires: Emecé, 1974, 636-638.

- Figueredo, María. “Entre la poesía oral y la escrita: la canción y la cultura literaria. La inscripción de la oralidad en las culturas latinoamericanas”. [En línea]. *Estudios hispánicos en la red*. 10 de septiembre de 1999. <<http://www.ucalgary.ca/gimenez/revista.htm>>. (Acceso: 1 de agosto de 2018).
- Foucault, Michel. “Lenguaje y literatura”. *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós - I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1996, 63-103.
- Gianera, Pablo. *Componer las palabras. Ensayos sobre música y lenguaje*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2018.
- Jakobson, Roman. “Lingüística y poética”. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Planeta/Agostini, 1985, 347-395.
- Monteleone, Jorge. “Una constelación de la poesía argentina”. *200 años de poesía argentina*. Buenos Aires: Aguilar - Altea - Taurus - Alfaguara, 2010, 13-36.
- Muleiro, Vicente. “Boccanera, el arte de besar el caos”. Jorge Boccanera. *Servicios de insomnio*. Madrid: Visor, 2005, 7-14.
- Saer, Juan José. “Las letras de tango en el contexto de la poesía argentina”. *La narración-objeto*. Buenos Aires: Seix Barral, 1999, 139-154.

Discografía

- Alejandro Del Prado, Alejandro; Jorge Boccanera. *Dejo constancia*. México: Melopea Discos, 1982.
- Saloma. *Canciones de Buenos Aires*. Buenos Aires: Tennessee, 1977.