

El monstruo de la canción

Julio Schwartzman

El monstruo de la canción

La relación música / letra en la canción popular es tan importante como misteriosa: el encuentro de dos lenguajes diferentes produce, en las obras maestras, una sensación de unidad inescindible. Aunque tenemos testimonios de muchos procesos creativos, la clave de ese encuentro parece irrecuperable. Cuando la composición musical precede a la elaboración de la letra, suele presentarse una estación previa al punto de llegada: el borrador en que se anotan las pautas rítmicas a que ha de atenerse el letrista, algo que bordea el sinsentido. Es lo que en inglés se conoce como *dummy lyrics*, y en español como *maqueta o monstruo*, según se privilegie lexicalmente la técnica de su factura o la imagen metafórica de la rareza del objeto.

Palabras clave: canción popular, música y letra, pauta rítmica, maqueta o monstruo, sinsentido.

The Song's *Monstruo*

Relationships between music and lyrics in popular song are as important as enigmatic: in masterpieces the coming together of both languages produces the strange feeling of an indivisible unit. Even though we knew by documents how composers and lyricists have actually worked, the keys to that encounter seems to remain unattainable. When the musical composition precedes the writing of lyrics there is often a previous scale in creative processes –the rough notes where rhythmical guidelines are registered as a scheme for the lyricist work–. This kind of nonsense text is the so called in English *dummy lyrics* and in Spanish *maqueta* (if the lexical point is manufacture) or *monstruo* (if the image focuses on the oddity of the thing).

Keywords: popular song, music and lyrics, rhythmical schema, dummy lyrics, nonsense.

Entre las simplificaciones que pretenden definir las cosas con concisa y vana sabiduría aforística, las del tango se clasifican muy alto. No se trata de evaluar la precisión con que caracterizan el género o más bien lo convierten en esencia y moralidad: es que esa misma farolería gnómica, al apuntar a un fácil consenso emocional, desbarata toda productividad. El genio de Enrique Santos Discépolo se ve en *Malejave* y *Yira... yira*, no en la exitosísima sentencia que dictamina “un pensamiento triste que se baila”. Y la voluntariosa profecía “El tango te espera”, de preferencia precedida por un paternalista “Tranquilo, pibe”, atribuida alternativamente a Troilo y a Pugliese, le habrá ocasionado, a esa sustancia paciente dispuesta a colarse en las filias y preferencias de los adultos grandes, unos cuantos plantones, o planchas –para decirlo con el léxico contundente, nada eufemístico, de los milongueros–.

La convincente propuesta “Una historia en tres minutos”, en cambio, pasa bastante incólume el test de credibilidad, porque no apunta al golpe bajo del chantaje afectivo, sino que se centra en un detalle técnico. Sin embargo, su pretensión de agotar la resolución formal de su objeto tampoco puede resistir la suspicacia de la crítica, que podría alegar que no se trata de mera narrativa, puesto que los aspectos líricos y dramáticos del tango suelen ser decisivos; pero sobre todo, que ese rasgo no es privativo del tango sino que se extiende a todos los géneros de la canción popular.¹ Un rápido recorrido por blogs, artículos y entrevistas disponibles en Internet da como resultado que “una historia contada en tres minutos” puede aplicarse a cualquier canción: del pop al rock, el ska y el reggaetón, la proyección folclórica y el rap.

Estas coincidencias no pueden sorprender, desde que el blues, el jazz, el tango, el bolero, el son y tantos otros parientes tienen historias paralelas, incluyendo contextos ecológicos y económicos y agencias sociales, atravesados por el desarrollo de los medios de registro, almacenamiento y reproducción mecánicos, eléctricos y electrónicos y potenciadas gracias a la radio, el cine, la televisión y los dispositivos digitales. Sí sorprende que tantos estudios dedicados en los últimos años, desde la academia, al tango, le atribuyan particularidades que no son tales sino rasgos compartidos, y a los que el género, a lo sumo, proporciona su inflexión rioplatense, en fusión de vertientes criollas e inmigratorias, en su musicalidad y en su textualidad.

Por eso, me tomaré la libertad, en las consideraciones que siguen, de exponer ciertas observaciones que se originan en la escucha de tangos, milongas y valeses criollos, remitiéndolas, sin fronteras y sin culpas, a algunas piezas de otros géneros.

¹ Justamente, un lúcido trabajo de Guillermo Saavedra sobre la canción (así, en general) se titula “Un enigma de tres minutos”. Leemos: “La letra de una canción no es la palabra soberana que, como en la orgullosa y célebre respuesta del poeta Stéphane Mallarmé a Claude Debussy, puede jactarse de contener su propia música hecha de ritmo, métrica, rima y texturas fonéticas volviendo innecesaria o superflua la labor del compositor. Es una palabra instrumental, en muchos casos escrita a posteriori de la música con la que cohabitará en matrimonio, sometida en consecuencia a su rumbo, a sus humores y a sus intenciones, y con un carácter más o menos protagónico según los énfasis, modulaciones y tensiones que le proponga la partitura”. Guillermo Saavedra: “Un enigma de tres minutos”, *Marimba 2* (2014), pp. 72-75.

En los últimos años he dictado seminarios sobre poéticas del tango, y aunque mi entrada, por especialización o deformación profesional, privilegia textos, el objeto es complejo y múltiple y no se deja asir si no se lo considera en su complejidad y en su multiplicidad. Dejaré de lado el componente danzante, no precisamente por subestimarlo, ya que es tal vez el que ha tenido más continuidad y más peso socio-cultural en la historia del género. Y aunque lo performativo, en él, es básico, resulta indudable su presencia fuerte a la hora de la composición y sobre todo de los arreglos orquestales. Son conocidos los conflictos de Aníbal Troilo con los arreglos de Astor Piazzolla, justamente porque, a juicio de Pichuco, se alejaban de la danzabilidad. En la tesitura de Piazzolla, era notable una concepción de la obra muy ligada a la escucha, a partir del imaginario del concierto más que del de la milonga.²

Aunque la letra sea un componente fundamental y un aporte insustituible para la memorización popular de los temas, tiendo a pensar que, en la canción, lo decisivo es la música.³ Puede haber una canción sin lo que se entiende habitualmente por letra (un esquema poético articulado con la partitura musical, por la coincidencia nodal entre los pulsos del compás y la secuencia métrica y rítmica del texto), pero no podría haber una canción hecha de palabras, sin música. La música puede tararearse, silbarse o cantarse en *scat*; o tener una letra ininteligible: Ranko Fujisawa cantaba muy bien *Yira... yira* por fonética, como Alfredo Casero *Shima Uta*, sin entender –ninguno de los dos, y salvo por traducción, lo que ya es otra cosa– lo que dice (pero captando, misteriosamente, lo que canta), ni lo entienden sus respectivos públicos nacionales; la canción se limita a connotar otra lengua, y lo demás corre a cargo de los sentidos vaporosos de la música –que, como subrayaba Lévi-Strauss leyendo a Roman Jakobson, no tiene diccionario–.⁴ Pero la letra sin música sería otro género de la producción oral, y no llegaría a canción.⁵

Así las cosas, la convergencia música/letra sigue siendo la felicidad de la canción. A la pregunta “qué primero: la música o las palabras” (a la que varios blogs en

² “Yo ponía doscientas notas y él [Troilo] borraba cien. [...] Quería defender un estilo, que la orquesta no sonara a Piazzolla si el arreglador era Piazzolla o a Galván si arreglaba Galván. [...] Yo, para hacerlo enojar, a veces le metía un acorde complicado. Todo lo que estudiaba con Ginastera lo quería probar en su orquesta”. Astor Piazzolla [con la colaboración de Natalio Gorin]: *A manera de memorias* (Buenos Aires: Perfil, 1998), p. 56. Ver también Gabriela Mauriño: “Raíces tangueras de la obra de Astor Piazzolla”, en Omar García Brunelli (comp.): *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2008), pp. 23-24; y Diego Fischerman y Abel Gilbert: *Piazzolla. El mal entendido* (Buenos Aires: Edhasa, 2009), pp. 64-65.

³ Con Saavedra, nuevamente: “la canción es un viaje musical al que la letra confiere un color, a veces decisivo pero no siempre imprescindible”. G. Saavedra: “Un enigma en tres minutos...”, p. 74. Solo insistiría en el “a veces decisivo”, porque permite entender ese logro extraordinario de la canción, cuando música y letra parecen dar lugar a algo que ya no es ni una cosa ni la otra, sino una nueva unidad que no podrá desarmarse sin grandes pérdidas.

⁴ Claude Lévi-Strauss: *Mirar, escuchar, leer* (Buenos Aires: Ariel, 1993), p. 93.

⁵ El rap, creo, lleva esta afirmación a su borde crítico, por el peso abrumador de la palabra en las composiciones, tanto si obedecen a un folk urbano oral más repentista como si se elaboran desde el ámbito más privado –y propicio para la maduración– de una autoría escrita. Aun así, hay un peso fuerte de la base rítmica, con mayor o menor presencia melódica, y un plus de intencionalidad provisto por la gestualidad y la indumentaria. Y una base rítmica es ya, decididamente, música.

inglés dedican cuestionarios e indagaciones), la historia de la canción responde diversamente. El lied (y seguimos expandiendo las fronteras de nuestro objeto) desarrolla su propuesta musical a partir de poemas preexistentes: Schubert prefería a Goethe y a Schiller, pero sus dos ciclos más famosos (*Die schöne Müllerin* y *Winterreise*) vienen de Wilhelm Müller; Schumann eligió textos de Heine y de Eichendorff; Brahms se inspiró en el folk y Wolf, en un amplio espectro que va de Goethe y Eichendorff a las tradiciones mediterráneas. Pablo Gianera propone esta iluminación:

No se trata de que el *lied* revele la “voz interior”, se diría, del poema. Más bien, inventa una voz que no existía, justamente, la voz del *lied*, que no es la voz del texto que se canta ni de la música. La condición de esa forma y la extrema modernidad de las partituras que esa forma hizo posible preservaron muchas palabras (sobre todo las de Wilhelm Müller, el poeta que devino libretista involuntario de Schubert) de un seguro envejecimiento a la intemperie de la mera página.⁶

Impecable y muy aprovechable para pensar los logros de las mejores canciones populares, aunque me permitiría esta reserva: solo respecto de la canción (o del libreto de ópera o del guión cinematográfico) la página sería *mera*. Para el poema (como denominamos, sin aclaraciones ni ampliaciones, el texto de la poesía que se lee, que se escribe para ser leída), no hay, materialmente hablando, otra cosa.

Versos y compases

Habría que agregar que, mentalmente (si la lectura es muda) reproducimos el ritmo (o uno de los ritmos posibles) del poema. En la canción manda el compás (por más que el intérprete pueda frasearlo a su modo), y el arte consiste en la compatibilidad entre este y el ritmo de los versos de la letra: es la resolución ideal del canto silábico. De ahí se derivan varias cuestiones, de las que menciono dos. Por un lado, como observa Simon Frith, “la canción se vuelve la lectura preferida de la letra”, y esto se vincula con una vieja controversia sobre si las letras de canciones son o no son poesía; el musicólogo inglés interviene de un modo que la sustrae de las opciones consabidas (un no rotundo, en general elitista, que expulsa las letras de toda poeticidad; un sí sin matices, que homologa dos objetos que no tienen el mismo grado de autonomía ni obran con el mismo soporte). Explica Frith:

⁶ Pablo Gianera: “La tentación de una distancia”, en Javier Foguet et al.: *La música de la poesía* (Buenos Aires: Ediciones del Dock, 2011), p. 17. Ver también Pablo Gianera: “Gesto musical en la palabra”, *Voces*, 3 (2013), pp. 10-19.

Una buena letra no es un buen poema porque no tiene necesidad de serlo: la “adaptación” a una performance o a una lectura de los versos de un poema está en las mismas palabras, [...] que son elegidas en parte debido al modo en que su disposición sobre la página nos va guiando métrica y rítmicamente (un poema está hecho para ser leído, incluso si es recitado en voz alta, y tales instrucciones de lectura constituyen un aspecto tanto de la forma de los versos “libres” como de los versos estructurados formalmente). Por el contrario, las letras están “marcadas” por la propia música. Para una letra, incluir sus propias instrucciones musicales (o interpretativas) es, como observa Ned Rorem, sobredeterminar su performance, volverla infantil.⁷

La conclusión de Frith debería ser completada: por lo mismo que alega, tampoco un buen poema funciona, necesariamente, como buena letra de canción.

Por otro lado, desde el punto de vista del canto silábico (predominante en la canción popular, con algunas excepciones parciales o de género, como en el caso del flamenco, donde abunda el melisma), parte del logro de la pieza consiste en el perfecto ensamble entre las sílabas tónicas y átonas del verso y los pulsos fuertes y débiles del compás. Cierta desajuste, con el sacrificio de una de las dos partes (en general, la dicción de las palabras cantadas), es percibido como flaqueza o grieta de la canción, aunque también, una vez popularizada, puede llegar a naturalizarse. Algo así ocurre con el exitoso tema de Sui Generis, compuesto por Charly García, *Canción para mi muerte* (en el álbum *Vida*, de 1972), con desplazamientos de acento en versos de varias estrofas (“guardabá todós mis sueños”, “se fuerón desváneciendo”) y en el comienzo del estribillo, donde el verso “Te encontraré una mañana” exige cantarse como “Te encontráre una mañana”); o con *Plegaria para un niño dormido*, de Luis Alberto Spinetta (en el primer *Almendra*, 1969), que arranca con “Plegaria para un niño dormido” (pero se canta “Plegariá”), y en el estribillo “Se ríe el niño dormidó”. Pero es algo que aparece constantemente en la canción popular: la letra de *Chuva, suor e cerveja* de Caetano Veloso (en el disco *Muitos Carnavais*, de 1977), contiene prodigiosos juegos fónicos, pero la palabra *pierrot*, de pronunciación aguda, en el verso “segure o meu pierrot molhado”, debe ser cantada como grave (*piérrot*); pasa también en *El día que me quieras* (Carlos Gardel / Alfredo Le Pera, 1935), cuando el pasaje “las estrellas celosas” pide una ya invisibilizada dicción esdrújula de *éstrellas*, y poco después “hará nido en tu pelo”, con la sinalefa (ni-doén) evita la tónica de *nído*: “ha/rá/ ni/doén/ tu/ pe/lo”, lo que posibilita un chiste oral recogido o reinventado por Fito Páez, cuando al versionar el tema articula: “arácnido en tu pelo”.

⁷ Simon Frith: *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular* (Buenos Aires: Paidós, 2014), pp. 319-320. La primera edición de la obra de Frith es de 1998; cotejando con la edición de Harvard University Press me he permitido algún ligero retoque a la buena traducción de Fermín Rodríguez, para que se comprendiera mejor la idea.

La tradición popular sabe jugar con estas alteraciones, y así, una vieja copla anónima se divierte modificando la pronunciación de las voces esdrújulas para crear efecto humorístico haciéndolas graves (desplazo la tilde para desautomatizar la lectura habitual, no porque las nuevas palabras, ya paroxítonas, lo requieran):

En tiempo de los apostóles,
los hombres eran barbáros:
se subían a los árboles,
y se comían los pajaros.⁸

Otra forma de vulnerar el acento original la practica Violeta Parra en varias composiciones: por ejemplo, en *Run-Run se fue pa'l norte*, haciendo de palabras agudas, graves, y de graves, agudas (por forzada adecuación a los pulsos fuertes) e inventando esdrújulos por sufijación cómica en *Mazúrquica moderna*. Pero estas variaciones intencionadas de la acentuación normal corresponden a estrategias constructivas.

En cuanto al primer rock nacional, en la Argentina, una conjetura: que esos desplazamientos, fruto tal vez de cierto abandono compositivo, se vinculan con la fundación de un género local por adaptación de otro, incontenible, global; y que ese movimiento implicó un cambio en la articulación del idioma de los argentinos, como no ocurría desde los tiempos de *Mi noche triste*. Para algunos oídos rioplatenses, en los años sesenta, esa nueva modalidad sonaba extraña y aun insoportable, pero se fue arraigando hasta nacionalizarse. Si Gardel, hacia 1920, había revolucionado la canción fraseando como se hablaba (pero también incidiendo, desde el canto, en el habla), el rock nacional hizo otro tanto medio siglo después.

Colaboraciones

En la canción popular, el todo puede comenzar, en términos de concepción, por cualquiera de las partes (aunque “todo” y “partes” suenen inadecuados para nombrar la complejidad del objeto, y a la vez su unidad). Un tango muy recordado y versionado, *Malena* (Homero Manzi / Lucio Demare, 1941) comenzó, como muchos otros, con el texto de la letra, sobre la que el compositor escribió la partitura. El caso de *Sur* (1948) es más complicado: de nuevo tenemos la precedencia del texto, pero una vez que Troilo compuso la melodía, Manzi tuvo que rehacer el estribillo para ajustarlo a las resoluciones musicales de Pichuco.⁹

⁸ Para conservar el octosílabo, los verbos en imperfecto de los versos tercero y cuarto deberían hacer sinéresis, sonando *súbían* y *cómian*. Pero el primer verso, que resultaría octosílabo solo conservando la esdrújula, perdió esa condición con el final llano, y ahora tiene nueve sílabas.

⁹ Horacio Salas: *Homero Manzi y su tiempo* (Buenos Aires: Vergara, 2007), p. 224.

Ocurre que la colaboración puede no contar con la anuencia de una de las partes. Es el caso emblemático del considerado primer tango canción, *Mi noche triste*, cuando Pascual Contursi elaboró la letra a partir de la música del tango *Lita*, sin solicitar la autorización de Samuel Castriota, el compositor.¹⁰ La colaboración puede ser virtual y estar separada por décadas –tal el camino de los inspirados homenajes musicales de Juan Cedrón a los poemas de González Tuñón– o aun por la muerte de una de las partes –como ocurrió hace poco con los poemas no musicalizados anteriormente que dejó Manzi, y a los que volvió el mismo Cedrón, en su disco *Frisón frisón*, de 2006–. Los casos de precedencia de la música son significativos: uno de los letristas más profesionales y creativos que dio el tango, pero a la vez uno de los de más bajo perfil autoral, Francisco García Jiménez, se rehusó a la demanda de su amigo, el bandoneonista y compositor Anselmo Aieta, que le pedía un poema para musicalizar, alegando que prefería atenerse a la sugestión de la melodía, a su respiración peculiar.¹¹ El sistema dio buenos resultados, si recordamos que a la asociación de ambos se deben títulos como *Siga el corso*, *Suerte loca*, *Alma en pena*, *Palomita blanca*, *Escolaso*.

Un manual de composición integral de canciones, en una modalidad muy norteamericana, escrito por Stephen Citron –egresado de Juilliard, compositor él mismo y docente de talleres– comienza con un típico deslinde: si usted no tiene talento, no hay instructivo ni consejos (ni *tips* ni *yeites*, podríamos ampliar) que valgan. Citron da el caso ejemplar de los Gershwin, con George aportando la melodía y su hermano Ira elaborando, a partir de allí, la letra. Lo ocurrido con el muy célebre dúo que formaron Richard Rodgers y Oscar Hammerstein II, que dominaron la escena de la comedia musical de Estados Unidos durante largos años hasta los sesenta, evidencia, siempre con Citron, la funcionalidad móvil de música y letra en el proceso creativo. Hammerstein venía de compartir con Jerome Kern la autoría de piezas tan consistentes como *All the Things You Are* y *Ol' Man River*; Rodgers había firmado, con Larry Hart, piezas perdurables como *Falling in Love with Love* y *Blue Moon*. En ambos casos, el punto de partida había sido siempre la música, y la letra se había adaptado a su estructura formal. Hart muere en 1943 y Kern en 1945. Rodgers y Hammerstein se asocian, y su labor se extiende hasta poco antes de la muerte del segundo, en 1960. Entre muchísimas canciones, a esta colaboración se deben *My Favorite Things* y *Do-Re-Mi*, ambas de la comedia y luego film *The Sound of Music* –*La novicia rebelde*–. Pero aquí cambió el esquema: Rodgers, que consideraba muy acabadas, en lo poético, las letras de Hammerstein, decidió componer a partir de ellas, con lo cual ambos

¹⁰ Desde luego, hubo muchos tangos cantados previamente, pero el acuerdo en torno a la condición fundacional de *Mi noche triste* se sostiene tanto en el temperamento adoptado por Contursi (la primera persona acongojada del hombre que evoca a la mujer que lo ha abandonado) como por la histórica versión discográfica de Carlos Gardel, antes solo un cantor criollo. En aguda síntesis, plantea Gustavo Varela: “A Carlos Gardel lo inventa *Mi noche triste*, y ambos se sellan: la canción como el lenguaje del tango; Gardel, como la voz de origen”. Gustavo Varela: *Mal de tango. Historia y genealogía moral de la música ciudadana* (Buenos Aires: Paidós, 2005), p. 142.

¹¹ José Luis Macaggi: “Francisco García Jiménez. El amor a Buenos Aires”, en J. C. Martini Real et ál.: *La historia del tango. 17 Los poetas (1)* (Buenos Aires: Corregidor, 1980), p. 3264. Ver también Noemí Ulla: *Tango, rebelión y nostalgia* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982), p. 160.

debieron invertir su sistema previo de trabajo. Citron aconseja partir en general de la sugestión de un título, asociarlo a un motivo musical, trabajar paso a paso la letra, comenzando por la primera sección. Incluso, cuando se ocupa del hip-hop, sugiere generar, con la ayuda de un redoble o su grabación, un ritmo constante, luego elegir un concepto sobre una situación contemporánea, y así.¹²

Un caso interesante es el de aquellos autores que conciben a la vez música y letra, como, en el tango, Enrique Santos Discépolo, en la mayoría de sus piezas musicales, y a veces el mismo Cadícamo (*Palais de Glace, Por las calles de la vida, Adiós Chantecler, Orquesta típica*). Pero hay muchos otros que alternaron la autoría parcial con la integral: Horacio Pettorossi (autor de música y letra en *Lo han visto con otra*), José Canet (en *La abandoné y no sabía*), Miguel Bucino (en *Una carta*). Y, desde ya, toda la estirpe internacional de los cantautores. Como compositor, Cadícamo gustaba usar cada tanto el seudónimo Rosendo Luna. Difícil rastrear el proceso creativo en estas agencias únicas. Respecto de cómo trabajaba Discépolín, puede servir un testimonio del pianista, compositor y director de orquesta Lucio Demare:

Con Discépolo nunca hice nada. Un día le dije: “¿Cuándo hacemos un tango juntos?” Me contestó: “Ya mismo, dame la música”. Le dije que él me tenía que dar la letra y me contestó: “No. A mí si no me das una música no puedo”.¹³

Y fue lo que ocurrió, nomás, con *Uno*. Mariano Mores le llevó la música de un tango que tituló *Cigarrillos en la oscuridad* y años después, en 1943, Discépolo escribió *Uno busca lleno de esperanzas*, y la primera palabra de ese arranque sirvió de nuevo bautismo.¹⁴

Pregones

Una fuente excepcional para estas búsquedas son los pregones urbanos: porque contienen, en sí mismos, una fusión, en cápsula pequeña, de lo musical y lo verbal, previa a la canción misma y de la que se puede apropiarse eventualmente la canción.¹⁵ “Sandía, calada, / sandía colorada. / Jugosas para las mozas / enamo-

¹² Stephen Citron: *Songwriting: A Complete Guide to the Craft. Lyrics – Music – Rhythm – Rhyme – Notation – Concept – Form – Style* (New York: Limelight, Revised and updating edition, 2008), pp. 5-6, 183.

¹³ De una entrevista de Osvaldo Soriano en *La Opinión* (27-01-1974). Disponible en el sitio web *Todo tango*, <http://www.todotango.com/historias/cronica/80/Demare-Entrevista-a-Lucio-Demare/>

¹⁴ Sergio Pujol: *Discépolo. Una biografía argentina* (Buenos Aires: Emecé, 1997), pp. 265-268.

¹⁵ Podría agregar, y espero que no resulte inoportuno, otra característica que vincula el pregón callejero con la canción popular moderna dirigida a un mercado: la orientación que llamaré “todo para vender”, tomada a partir de la ironía de Andrzej Wajda al titular su film de 1969 en homenaje al actor Zbigniew Zibulski. El pregón es una compactación de canto, palabra, comunicación, orientación hacia el otro, venta ambulante, gratuidad. Llamo “gratuidad” al plus estético que hay en todo pregón, aunque se produzca, como premedi-

radas” (*Milonga en rojo*, Demare-Fugazot / González Castillo, 1942), “Durazno a cuarenta el ciento” (Razzano / Cadícamo, c. 1934), “¡Ajo y cebolla, patrona! / ¡Menta y cedrón!” (*El pregón*, Cátulo Castillo / José González Castillo, 193?, del que no conozco versión grabada). En todas ellas, se pasa rápido del pregón al amor, cuando no al sexo, como en el caso de la *sandía*, donde el adjetivo “jugosas” carece de toda inocencia.¹⁶

El pregón de la calle induce, con su cadencia, a una frase melódica que pide ser completada, integrada a una estructura mayor; también las palabras pueden ampliarse, y la canción devuelve oralidad elaborada a la oralidad primigenia. Herbie Hancock produjo en 1962 *Watermelon Man* (letra y música), desde entonces uno de los grandes *standards* del jazz, a partir de un pregón. Cuando Elvis Costello lo invita a su programa *Spectacle*, por el Sun dance Channel, en 2009, Hancock, sentado al piano, le cuenta detalles de la composición del tema, a partir de su intención de transmitir su *black experience*, el sonido funk. Como nativo de Chicago, prestó atención al recorrido del *watermelon man*: ¿qué más étnico que eso y, a la vez, cómo capturar su sentimiento en la escucha? Se detuvo –dice– en el traqueteo del carro sobre el empedrado (y ante Costello y el público toca el fondo rítmico sobre el cual, enseguida, irá a posarse el llamado). Ahí tenía que incorporar el pregón que, como en la calle, se recortaría sobre ese fondo. Insatisfacción: la frase musical del decir del vendedor de sandías le resultaba insuficiente (imita, en *slang* afroamericano, el grito: *waddy melon!*). Pero ¿y si posaba su perspectiva en el llamado de una mujer que desde la galería trasera de su casa gritara: “*Hey!, watermelon man!*”? Ahí encontró la frase musical buscada. Hancock retoma el piano y completa el compás.¹⁷

De ahí salió un blues de dieciséis compases, con algo de rhythm and blues. En la versión *vocalese* de Jon Hendricks, el mismo cantante se replica en el típico esquema “pregunta-respuesta”, haciéndose su propio coro. La letra está llena de incitaciones eróticas, sin excluir el “jugosita” (*juicy*) que tiende un puente con *Milonga en rojo*:

Bring me one that rattles when you lug it,
One that's erd and juicy when you plug it,
Do you understand – Watermelon Man.

tación, para convocar la atención del potencial comprador. Remito a la captación, por cámara y micrófono, de la performance itinerante de Bertha, vendedora de pimienta en las calles de Santiago de Cuba, para apreciar cómo trabaja esa compactación: <https://www.youtube.com/watch?v=cd7IidFnBi4>

En la canción popular no se explicita el circuito mercantil por el que transita –salvo en segundo grado, cuando su estructura cita, en torsión, el pregón u otra forma de compraventa–, pero lo supone, aunque su apropiación y recirculación por los oyentes insinúe su liberación del mercado, liberando así también a quien la canta, silba o tararea de su condición de mero consumidor.

¹⁶ Ver esto: “la pasión ardiente y loca / que le hizo buscar un día / el jugo de una sandía / en la pulpa de una boca”.

¹⁷ Enseguida, el compositor explica cómo el tema se enriquece cuando toma contacto con el percusionista y director cubano Mongo Santamaría: el sonido de las congas, el estilo guajira revierten sobre el tema, y el elemento afrocubano modela la base afro(norte)americana. El fragmento de la conversación con Costello está disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=RzPZvKSdN7g>

Hot and bothered need a little cooling.
 When I hear your call I start to drooling,
 Do you understand –Watermelon Man.¹⁸

A diferencia de Hancock, se diría que Moisés Simons no tuvo que buscarle la vuelta al inicio de *El manisero*, porque o bien tomó tal cual la emisión del pregón de maní de La Habana, o en todo caso, si es que no venía resuelta así, la viró hacia el intervalo de tercera menor del que, podría decirse, desovilló todo el tema. El primer registro discográfico, por Rita Montaner, data de 1927, pero su consagración llegó en 1930 con el de Antonio Machín, cantante de la orquesta de Don Azpiazu, y desde entonces el tema es uno de los más versionados de la historia musical latinoamericana. Un breve testimonio de la agencia AFP registra un pregón actual, en Cuba, con la misma frase musical, pero como la pregonera sigue luego con la canción, a esta altura es imposible saber si el estricto tramo del pregón proviene de transmisión oral folk, o si está ya marcado por la reiterada escucha del tema de Simons.¹⁹ La cuestión involucra la relación entre distintas culturas y tradiciones en una misma sociedad, y entre la voz y la letra, y recuerda una observación de Borges en *El escritor argentino y la tradición*, a propósito de las diferencias entre la poesía gauchesca y el arte de los payadores; estos rehuirían las voces populares buscadas por la gauchesca, en beneficio de las formas que el escritor denomina altisonantes; “Es probable que ahora –concluye y relativiza Borges– la poesía gauchesca haya influido en los payadores y éstos abundan también en criollismos, pero en el principio no ocurrió así”.²⁰

El monstruo

Pensemos ahora en la comunicación entre músico y letrista cuando en la creación de un tema la cosa empieza con la melodía. ¿Cómo transfiere el compositor

¹⁸ Sería algo así como (y pido disculpas por las traiciones de la traducción): “Dame una que suene al traquetearla, / una dura y jugosa si la calas. / ¿Me entendiste bien, / watermelonman? // ¡Qué calor! Es bueno refrescarse. / Cuando oigo tu voz entro a babearme. / ¿Me entendiste bien, / watermelonman?”. El film *The Wayward Cloud* (2005), que en algunos países de habla castellana se tituló *El sabor de la sandía*, de Tsai Ming Liang, director malayo residente en Taiwan, presenta, como una de las secuencias matrices, la filmación de una película porno en la que intervienen, en la cama, él, ella y una sandía. Un diccionario de slang online da, entre otras, estas asociaciones para la palabra *Watermelon*: *nigger, black, fried chicken, nigga, boobs, tits, sex, negro, ghetto, African, Obama*. Ver <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=watermelon>. Y una copla de *La cueca larga* de Nicanor Parra (1958) cachondea, a propósito de las “mariposas” de la calle San Pablo, de Santiago: “Tienen unas sandías / y unos melones / con que cautivan todos / los corazones”.

¹⁹ El breve film documental de AFP está disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=tYny5DKPXJQ> y vincula el retorno del pregón cubano, tras su mutis desde el inicio de la Revolución de 1959, con la vuelta de la venta callejera, acentuada con las reformas del gobierno de Raúl Castro.

²⁰ Jorge Luis Borges: *Discusión, Obras completas, I, 1923-1949* (Buenos Aires: Emecé, 2005), p. 284.

al letrista la demanda de texto, cuando el letrista no tiene por qué leer partitura, e incluso cuando la notación no existe, sino tan solo la idea musical completa en la memoria y la ejecución preliminar y tentativa del músico? O desde el otro lado: ¿cómo conserva el letrista la taquigrafía sonora del tema musical, su letra posible cuando todavía no tiene ninguna? La respuesta me la dio, hace tiempo, en una conversación (no todo es bibliografía), el musicólogo Omar García Brunelli: a través del *monstruo*. Este es el maravilloso nombre de la pauta rítmica, el boceto musical, el *rough* de la melodía cantable, hecho a través de una sucesión de palabras cuya asociación no rinde tributo alguno al orden sintáctico o, mejor, en todo caso, a la remisión de este al orden semántico, sino que, como en la fórmula mnémica de los silogismos, tiende a fijar una secuencia vocálica a través de su pulso rítmico.²¹ A partir de entonces, fui siguiendo las pistas del monstruo. Es una presencia frecuente en las valiosísimas *Memorias* de Enrique Cadícamo, donde cuenta (y eso que él era, también, músico aficionado) cómo tomó los monstruos de la música de Juan Carlos Cobián para lo que sería *La casita de mis viejos* y para *La que nunca tuvo novio*, o de Aníbal Troilo para *Garúa*, o cómo no necesitó ningún monstruo, porque recordaba perfectamente la melodía de Cobián para *Los dopados*, luego *Los mareados*.²²

Algo importantísimo –porque estamos hablando del tango en tanto canción popular, y no como universo autosuficiente–: la voz *monstruo* está definida por el *Diccionario de la Real Academia*, séptima acepción, como “Versos sin sentido que el maestro compositor escribe para indicar al libretista dónde ha de colocar el acento en los cantables”. Aunque dista de trasuntar la complejidad de la relación, la definición apunta al fenómeno, y desde luego nos sirve para resistir toda tentación de considerarlo local: ya lo tenemos instalado en el vasto horizonte de la lengua, por lo que puede inferirse aplicable, entonces, al mecanismo creativo de cuplés y pasodobles, chotis y habaneras. Pero la cosa no se detiene aquí. El *Petit Robert*, en la entrada *monstre*, dedica la sección A, a varias acepciones directamente teratológicas, y planta, en la sección B:

Fig. 1° Vx. Chose bizarre, incohérente, formée de parties disparates. 2° Mus. Texte formé de syllabes quelconques que le compositeur remet au parolier comme **canevas** pour le rythme.²³

Primera virtud del *Petit Robert*: el tratamiento filológico que permite inferir el paso de la acepción antigua y en desuso, aplicable a cualquier cosa que integre los

²¹ Claro que, mientras los hexámetros “Barbara, Celarent, Darii, Ferioque prioris / Cesare, Camestres, Festino, Baroco secundae” y los siguientes usan la escansión para fijar la secuencia vocálica que indica, en cada caso, el tipo de silogismo según las variables simbolizadas con las letras que forman la premisa mayor, la menor y la conclusión (particular, universal; sujeto, predicado), las sílabas del monstruo indican los pulsos fuertes y débiles del compás: indican una pura forma.

²² Enrique Cadícamo: *Mis memorias* (Buenos Aires: Corregidor, 1995), pp. 134, 172, 184, 171.

²³ Traduzco: “Fig. 1° Ant. Cosa extraña, incoherente, formada por partes heterogéneas. 2° Mus. Texto formado por sílabas cualesquiera que el compositor entrega al letrista como cañamazo para el ritmo”.

sememas de heterogeneidad, rareza e incoherencia, a la moderna que define el estatuto pretextual de una letra (de canción) provisoria, *work in progress* hacia la letra futura y consolidada, y que por lo mismo coparticipa de esos sememas. Segunda virtud, y como parte del mismo gesto: ¡estupenda la imagen del *canevas*, cañamazo o bastidor! Porque se detiene en la tecnología del *monstre*, en su condición de obrador.

Las *Memorias* mencionadas dan cuenta de esta magia: están reunidos en 1940 dos Ángeles, D'Agostino y Vargas, con Cadícamo y el bandoneonista Alfredo Attadía, dándole vueltas a un tema de D'Agostino, *Pobre piba*, de 1920. Cadícamo va bordando el cañamazo, apenas un esbozo, y Attadía hace un rápido arreglo *ad hoc*. Vargas canta el monstruo: nace así la primera versión de *Tres esquinas*.²⁴ No sé que haya quedado un registro de este ensayo, ni de ningún monstruo tanguero. Este artículo es, además del relevamiento parcial de un problema que involucra un aspecto incitante de las poéticas del género y de la canción popular, una convocatoria a los eventuales lectores que puedan tomar la posta o brindar datos o testimonios de esa herramienta creativa que fueron los raros, heterogéneos e incoherentes esbozos de las futuras letras, cuya coherencia y precisión –sin embargo– estaban dadas por la exacta indicación de la pauta rítmica.

En su manual de instrucciones, Citron plantea, en el paso de la música a la letra, la posibilidad de recurrir a *dummy lyrics*: es la versión inglesa de nuestro monstruo, y admite traducirse como “maqueta de la letra”. Aquí tenemos otro sesgo instrumental; la maqueta haría eso: anunciaría, en escala rítmica, la forma de la futura letra. El mismo autor utiliza una categoría paralela, la de *dummy tune*, cuando se tiene ya una letra incipiente y se quiere retener un esbozo mental para la melodía. En otros textos, se opta, en lugar de *dummy lyrics*, por los giros *outline of the lyrics*, o *rough of the lyrics*, es decir, se acude a la idea pictórica del boceto. He visto empleada, en castellano, la palabra *maqueta*, para indicar los balbuceos previos a la composición de una canción, en los ámbitos del rock y de la cumbia.

Huevos revueltos

Quisiera mencionar, ahora, dos célebres casos de *dummy lyrics*. El primero corresponde al estribillo de una pieza de los Gershwin, *I Got Rhythm*. El tema, de 1930, fue largamente versionado desde entonces, y entre las interpretaciones recordables figuran la instrumental de Django Reinhardt en guitarra y Stéphane Grappelli en violín, con el quinteto del Hot Club de Paris (1934); la de Lena Horn hacia 1960, con un delicado fraseo; la muy conocida de Ella Fitzgerald del álbum *Gershwin*, de 1959; la de Brian Wilson (el vocalista de los Beach Boys), filtrada por la experiencia del rock, en 2010. La primera parte del estribillo, una vez concluida, decía así:

²⁴ Cadícamo: *Memorias...*, p. 176.

I got rhythm,
I got music,
I got my man,
Who could ask for anything more?
I got daisies
In green pastures,
I got my man,
Who could ask for anything more?

Como ha ocurrido con otras formas de la canción, la parte de “my man”, concebida para cantante femenina, era un módulo de género, reemplazable por “my girl” en casos de vocalistas varones (así, por ejemplo, con Brian Wilson). Ira Gershwin ha contado sus dificultades con la letra, a partir de una graciosa (y redonda) maqueta, cuyo texto, para la breve parte que estamos considerando, era:

Roly-Poly,
Eating solely
Ravioli,
Better watch your diet or bust.
Lunch or dinner,
You're a sinner.
Please get thinner.
Losing all that fat is a must.²⁵

El tercer verso, “ravioli”, necesita una diéresis en la *i*, que lo dote de una sílaba suplementaria para formar el cuatr sílabo. La maqueta, graciosa en su prosaísmo glotón y en su moralina dietética, funcionaba bien musicalmente, pero el esquema de rima de la estrofa, en sí mismo virtuoso (AAAB-CCCB) empantanó al letrista, hasta que al cabo de dos semanas renunció a esa forma, dejó libres los primeros tres de la estrofa de ocho, y también sus paralelos cinco-seis-siete, para dejar solo la rima entre el cuarto y el octavo.

El otro caso corresponde a *Yesterday*, de Paul McCartney, en el álbum *Help!* de los Beatles (1965). Mientras McCartney trataba de convencerse de que su inspiración musical era legítima (porque la melodía le sonaba como dada, como ajena), le puso, provisoriamente, el título, correspondiente al inicio de la frase musical, “Scrambled Eggs” (“Huevos revueltos”). “Lunch, dinner” en *I've Got Rhythm*, “scrambled eggs” en *Yesterday*: alguien ha conjeturado que las imágenes de alimentos abundan en los monstruos de la canción, en las maquetas de letra, porque

25 El testimonio figura en el capítulo 7, “George Gershwin’s ‘I Got Rhythm’ (1930)”, de Richard Crawford: *American Musical Landscape. The Business of Musicianship from Billings to Gershwin* (Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1993), pp. 213-215. Disponible en: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft0z09n7gx/>

los compositores y letristas pasan mucho tiempo ensayando variantes y se olvidan de comer; las imágenes eróticas podrían aparecer por lo mismo, como se ve en el segundo verso de la maqueta de *Yesterday*, en lugar del que sería definitivo (“all my troubles seemed so far away”):

Scrambled eggs...
 Oh, my baby how I love your legs,
 Not as much as I love scrambled eggs,
 Oh, we should eat some scrambled eggs.²⁶

En una emisión de 2010 del programa televisivo *Late Nightwith Jimmy Fallon*, el invitado fue Paul McCartney, y al conversar sobre *Yesterday*, visita y anfitrión cantaron la maqueta completa del tema, incluyendo una corrección vegetariana de Paul al verso “Chicken wings...” (otro monstruo para la palabra “Yesterday”), que reemplazó por el disparatado “Tofu wings” (de modo que pasó de las alas de pollo a las improbables alas de tofu). La maqueta completa del tema hace sospechar, aquí y en otros casos, de la probidad del testimonio, y el oyente puede preguntarse si el monstruo completo no es una hechura posterior, ya no instrumental y operativa, sino meramente lúdica, como parodia o desacralización (incluso a cargo del propio autor) de un tema ya consagrado.

Un monstruo post: pi-pi-pi-pí

Esto nos lleva a otro monstruo, tan interesante como socialmente productivo: el que los cantantes, profesionales o amateurs, generan al modificar las letras, por lapsus o por una intención de transformación; y el que los oyentes, puestos en espontáneos intérpretes/performers, crean al reformular ciertos temas musicales exitosos según caprichos de su memoria, modalidades de su diversión o sesgos de su partidismo político o deportivo. Este monstruo no se instala en el proceso creativo de la canción, sino en el de su circulación y consagración: no en su anterioridad sino en su ulterioridad. Es lo que ocurrió con *Cuesta abajo* (Gardel y Le Pera, 1934), objeto de una reescritura apócrifa obscena, que temaba acerca de la genitalidad y la castración; con *Río rebelde* (Félix Alberto “Cholo” Aguirre, 1960), cuyo primer verso pasó de “Tiré tu pañuelo al río” a “Tiré a mi abuelita al río” para seguir con el relato expansivo de crímenes seriales familiares exultantes y gratuitos; con *Te quiero tanto* (Sergio Denis, 1986), que derivó enseguida a canto político y de las hinchadas deportivas; con el engendro edulcorado de la publicidad oficial de la dictadura militar instalada en 1976, *Boby, mi buen amigo* para un operativo de vacaciones de la Policía Federal en 1980, reciclado en 1983 como canto civil en las manifestaciones contra ese mismo gobierno.

²⁶ En <http://swiftlyrics.com/lyrics/scrambled-eggs.html>

Me detendré por última vez, sin embargo, en el monstruo como artefacto poético precario y descartable; como inversión creativa transitoria, liberada de otras constricciones que no sean las del ritmo, consagrada a apuntar a un texto futuro. La virtud de este monstruo es la virtud del boceto: algo que es y no es la obra futura; que se orienta a su logro y que desaparece, tal vez no del todo, una vez consumados el cuadro o la canción. Es más: el monstruo (por eso lo es) contiene virtualmente todos los temas posibles para el dibujo melódico cantable al que remite. Y suele, como el boceto, tributar menos a las convenciones y estilos de épocas que a un berretín personal, idiolecto entendible pero arbitrario o absurdo en la asociación de imágenes que promueve.

Daré un último ejemplo de un monstruo híbrido, ubicado tanto en la circulación como en la producción, resultado del juego de un oyente salvaje con los temas ya consolidados. Un amigo que prefiere quedar en el anonimato imaginó esta exaltación forestal, bajo la forma de una pura enumeración:

Ombú,
Caoba, alerce, guindo, teca y abedul...
Roble, algarrobo, cedro, aliso y guatambú...
Abeto, fresno, lenga, tilo, boj, bambú...
¡Petiribí!

Supongo que la lectura no basta para detectar su fuente, porque lo que hay detrás es una canción, y estos cinco versos aspiran a cantarse, lo que los aleja de todo reconocimiento visual. Hay que reponer, sobre el papel de este artículo, entonces, la música, así sea como notación en pentagrama o, más sencillamente, como cita de la letra de un bolero que, reconocido, repone de inmediato, mentalmente, las notas que habían enmudecido. Es de 1946 y pertenece a los hermanos Expósito: Homero en la letra, Virgilio en la música. Comienza así:

Tú,
que llenas todo de alegría y juventud,
que ves fantasmas en las noches de trasluz
y oyes el canto perfumado del azul,
vete de mí.

Es, claro, *Vete de mí*, del que Ignacio Villa (Bola de Nieve) hizo una versión inconmensurable. Cuando mi amigo, docente, comentó ese petiribí, que no es más que un piripipí (un monstruo post), en una clase en la que había estudiantes de cine, uno de ellos le comentó: “Profe, eso no está muy lejos de lo que hizo el propio Virgilio Expósito”. Y le pasó el dato del cortometraje documental que en 1996 había hecho Alberto Ponce sobre el tema y con su mismo título, y que se puede encontrar en Vimeo.²⁷ Allí, exactamente a los 12 minutos, 35 segundos, comienza una se-

²⁷ En <https://vimeo.com/123666135>

cuencia deliciosa, que culmina 23 segundos después: Virgilio Expósito, autor de la música del bolero, digita sobre una mesa de la tradicional Confitería Richmond de Florida (que ya no existe), como sobre un piano figurado, con ambas manos tomadas en primer plano –anillo en el índice izquierdo, apenas detalle de las mangas–, el comienzo cantado de *Vete de mí*, mientras articula –solo con sílabas “pa-pa-pa-pá, pom-pom-pom-póm” en *stacatto*– esa letra ausente, para concluir, donde debía clamar la frase que da título al bolero, con un “pi-pi-pi-píiii” que se clava en la madera, tras lo cual las manos se cruzan. La cámara sube a un primer plano; mirando de reojo al espectador, Virgilio pregunta, con la mayor picardía: “¿Te gusta?”, y se pone, esfinge enigmática, en giro de medio perfil a perfil completo.

Nos gusta.

La maqueta, el boceto de letra, el monstruo previo está destinado al olvido. Después llegan, cuando llegan, letra, *lyrics*, *paroles*, integradas definitivamente a la música, con lo que percibimos ya un objeto único, la canción eterna e inescindible, y entonces podemos escuchar “Ne me quitte pas”, “Hey Jude”, “Und der Haifisch, der hat Zähne” (o, si prefieren, “Oh, the shark has pretty teeth dear”), “Turbio fondeadero donde van a recalar”, “Una veredita alegre”, “El viejo río que va”, “É pau, épedra”, “Flacas gimnastas de América”.²⁸ Y eso se nos mete en la vida.

Pero antes estuvo –visible y explícito, o no– el bastidor. Recuperándolo o inventándolo cuando ya no hacía falta, desde el futuro de la canción consagrada, Virgilio Expósito hace, como si se tratara de una obra de John Cage para piano cerrado, lo que tantos pianistas: digita en seco sobre el teclado imaginario, y tararea, borrando las palabras, el tema. Elijo su pi-pi-pi-pí como *építome*, sencillo y magistral en su *non-sense*, de la relación letra-música: el monstruo del golpe de efecto del estribillo de *Vete de mí*.²⁹

²⁸ Estoy citando *Ne me quitte pas* (Jacques Brel, 1959), *Hey Jude* (John Lennon / Paul McCartney, 1968), *Die Moritat von Mackie Messer* (Kurt Weill / Bertolt Brecht, 1928) y su expansiva versión en inglés como *Mack the knife* (debida a Marc Blitzstein con la colaboración de Elisabeth Hauptmann, en la adaptación de 1954 de *Die Dreigroschenoper* como *The Three penny Opera*); *Niebla del Riachuelo* (Juan C. Cobián / Enrique Cadícamo, 1937), *Fina estampa* (Chabuca Granda, 1956), *Cosechero* (Ramón Ayala, c. 1960), *Aguas de Março* (Tom Jobim, 1972), *Música para pastillas* (Skay Beilison / Carlos A. “Indio” Solari, 1986).

²⁹ Agradezco el diálogo, en presencia o a la distancia, con Omar García Brunelli, Alejandra Eidelberg, Juan Pablo González, Ignacio Ramos, John Turci y Lorena Valdebenito, mucho más rico, de su parte, que lo que este trabajo haya podido trasuntar.