

María Salgado // Lírica / 2 // Aquí está la música. Sobre *La música es mi casa* de Gastón Pérsico

Texto publicado en *Featuring*. Catálogo de la exposición *La música es mi casa* de Gastón Pérsico en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, comisariada por Mariano Mayer, 10/03-2/7/2017. Buenos Aires: MALBA, 2017.

¿Qué es lo que persiste? ¿Y qué lo que no queda? La entrada “Lírica” de *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (2012), avisa de la muy confusa codificación de un término con tantos siglos de uso, manipulado y desvío. Un término que transitó de la designación de una cualidad, como adjetivo, a la designación de un género, como nombre, para desde mediados del siglo XX terminar por trabajar de metonimia casi completa de toda forma en verso, sedimentando (la idea más común de) poesía como pieza verbal breve que expresa sentimientos y pensamientos interiores modelados armónicamente por un yo que sobreentiende que al otro lado de las letras alguien está leyendo. En la vibrante historia trazada por Virginia Jackson también se lee cómo en el inicio (Safo, Anacreonte, Píndaro...) hubo una lira, un instrumento musical, para acompañar el recitado de un cierto tipo de poemas que por entonces no se llamaban líricos sino mélicos. Dichos poemas pasaron a denominarse líricos en el momento en que los académicos helenísticos los clasificaron así, es decir, en el trabajo de lectura y estudio de unos restos escritos a los que ya faltaba la música y el contexto de performance o comunidad de escucha. La música faltaba y faltaba la presencia física. Todo el complejo y multiforme sistema de formas verbales en verso, especialmente diverso durante la Edad Media, navega de diferentes maneras sobre la música y la música no, el acompañamiento y la recitabilidad, hasta que llega la Modernidad escrita con su rodillo genérico a arrodillar la multiplicidad performativa y el multipistas oral adentro del pliegue del escritorio y la lectura silenciosa del individuo absorto en un interior potencialmente infinito.

Toda nuestra lectura de la Lírica en retrospectiva y *prospectiva*, adolece y se alimenta, pues, de tales estrecheces de espacio (físico, social y aural) y amplitudes de tiempo (histórico y arqueológico). Una lectura anacrónica del proceso recién descrito podría tal vez hacernos convenir por este par de páginas que a cierto grado de abstracción *tecnopoética*, la Lírica muy bien podría designar, por un lado, las letras (*lyrics*), el guión o texto escrito, para ser cantados o declamado en un momento virtualmente posterior al de inscripción; y por otro, cualquier consistencia de evocación del habla, espejismo de calcado, transcripción o traslado del habla en escritura, que insiste, pues, sobre los índices deícticos de uno que dice y otro que oye, en el aquí y el ahora de un texto¹; siendo el artificio poético (expandido) del XX (que comienza a finales del XIX) el que se ocuparía de enfocar las cualidades formales de la lengua en uso, hacia adelante, para la invención, y hacia atrás, para la desrepresión de la lengua atrapada por un modo cerrado de lectura. Teniendo en cuenta que los procedimientos de ruidificación, o producción de ritmos *analíricos*, que propusieron las posturas más radicalmente materialistas de las vanguardias y neovanguardias del XX, fueron tan intensos como para hacer de contraste, espectro de tensiones y zona de interferencia con/contra/entre cualquier tipo de poema tipificado como lírico o canción melódica, no se entiende por qué no se puede al menos preguntar por qué no entran siquiera a saludar en la historia de la Lírica los versos de las músicas populares anteriores a la primera guerra mundial, ni los de la música pop(ular) de la era del consumo, como sí computan las letras de las canciones ocasionales de épocas arcaicas.

Tal vez este juego de moldes entre música (que no está), letra (que sí está), y habla (que estará), (no necesariamente por este orden, ni en este estado de presencias, pero sí necesariamente de *a tres* y por *pares*) tanto como el juego de moldes subculturales entre música (popular), poesía (literaria), y lengua en uso (ordinario) compongan una estructura de desmoldes literales, orales, y melódicos, que de por sí produzca esa nostalgia que también, y tan bien, podría ocupar el adjetivo “lírico”. Lírica:

1 Para esta definición combinada de Lírica comp. Charles Bernstein, “Sounding the word”, *Pitch of poetry*, Chicago, The University of Chicago Press, 2016; Matt Kilbane, “An indexical Lyric”, en *Jacket 2*, December 9, 2016 (<http://jacket2.org/article/indexical-lyric#n10>); y el propio texto de Jackson.

un balanceo de efectos de presencia y efectos de ausencia de unas letras, unas voces, y unas palabras. Lírica: dos personas que se hablan a través de traducciones, transcripciones y restos desde hace tres mil años. Líricos: unos versos en los que algo así como una voz como en la noche mozárabe anuncia la emoción de la visita de su amor de madrugada: “Non dormireyo, mamma, / a rayyo de manyana / bon Abu-l-Qasim, la faÿe de matrana” [jarcha 38, en Abu-l-‘Abbas al-A‘mà al-Tutili (m.1126); transcripción García Gómez 1952; interpretación de García Gómez 1965: “no dormiré yo, madre: /Al rayar la mañana, / [creo ver al] hermoso Abu-l-Qasim, / con su faz de aurora.] Líricos: un versos en los que una voz femenina tras instar a unos imaginados bailarines para mover el cuerpo y mantener el calor, nos insiste y asegura que, la oigamos o hayamos dejado de oír, porque estuvo o no estuvo pero podría estar llegado el caso: “Acá está la música” [Gastón Pérsico, traducc. de Jinny: frag. de Keep warm, Italy: Italian Style Production, 1991, v. 3, “here comes the music”, 2014/2017].

La música es mi casa juega con estos moldes, con el bucle incesante de estos desmoldes, escenificando a muy alto volumen dicha nostalgia; como de forma invertida se diría que juega el poema “Diego Bonnefoi” de Mariano Blatt [*Hielo locura*, Buenos Aires: Ediciones Stanton, 2011], escenificando a muy alto volumen dicha nostalgia. Si las líneas de Pérsico alguna vez se contuvieron como letra en unas composiciones musicales, las de Blatt nunca se contuvieron en unas composiciones musicales; no obstante el ritmo de ambas aparece prendido por un efecto ligeramente similar. Si los de Blatt evocan el molde de la música para narrar la historia de un pibe asesinado por la policía e invitar a una generación anónima a que baile en los sótanos como homenaje al muerto; los versos de Pérsico literalizan el molde de la letra para hacer aparecer la prehistoria de esa misma música electrónica que un par de décadas antes hizo de “casa” (*house music*) subterránea para otra generación anónima invitada a bailar por artistas como Frankie Knuckles en memoria de otros pibes, con el hilo del éxtasis como droga y utopía.

Desprender de la electrónica las letras de unos temas que desde principios de los 80 electrifican los cuerpos sudorosos de varias generaciones, supone un gesto parecido al de encender la luz en una discoteca para indicar a esos mismos cuerpos que terminó la noche. Encender la luz en medio de la noche es apagar el trance o la absorción de los sentidos (y el sentido) desde unos cuerpos (o significantes) cuya literalidad (o sudor) queda de este modo impregnada, puntiaguda y zumbante para la lectura en seco. No contento con dicha desabsorción, Pérsico también procede al arrancamiento de las letras de las voces (tan divinas) que las cantan, el *grano del vocoder*, los coros que doblan la principal, los gritos enlatados que contestan como si estuvieran de hecho aquí y ahora henchidos de placer contestando a los jaleos de esas voces, el ceceo de Marshall Jefferson (porque en *Move your body* cecea, ¿no?), los suspiros y jadeos en el corte de Knuckles, y demás sintetizados de la voz, dejando en su tape como única marca de la lengua en la voz neutra de la locución la traducción argentina a unas frases hechas del muy codificado fraseo del inglés *pop*: caen y se derraman, se derraman y caen < dripping and dropping and dropping and dripping; too far gone ain't going back > me pasé, no hay vuelta atrás. [Gastón Pérsico, traducc. de “Tears” de Frankie Knuckles, *Frankie Knuckles Presents Satoshi Tomiie*, US: FFRR, 1989, v.49; Adonis, “No way back”, UK: London Records, 1987, v.1; traducc. de Gastón Pérsico]

El procedimiento que revela que el molde de la música es la letra y de la letra la música también devela, como en eco, el molde melancólico de la euforia y el eufórico de la melancolía, el pasado del futuro y el futuro del pasado: cáscaras de hosquedad y tedio dejadas en el centro de la pista que unos minutos antes del encendido de la luz hacía de paraíso eterno y fraternal. Moldes o cáscaras, trajes de noche para trajes de día, cuerpos para bailes y bailes para cuerpos, rituales de desalienación para poder continuar y/o aborrecer aún más el trabajo alienado. Lo que no queda es el puro presente del baile tribal, su cantadita o susurro por encima, como para enamorarse entre dos que se hablan por debajo de las luces de tres colores, el arreglo de los sentidos en el éxtasis, la conexión.

¿Y qué es lo que persiste cuando se extrae del molde de *la música casa* el molde de sus letrillas? Quedan algunas palabras tan antiguas como cualquiera de las que contienen las más antiguas piezas de verso ahora codificadas como Lírica (enamorada, cuerpo, noche, corazón, camino); algunas palabras tan semi-nuevas como la edad del siglo de las máquinas (magnético, genético, demencial, volumen, control, Marte) (desde luego que “aire” no es una palabra excesivamente contemporánea, pero me pregunto si “en el aire” no sería un sintagma acuñado tras la ocupación de las ondas por la radio; y si la proliferación de “liberar” y “libre” no harán de contrapunto imprescindible a tanto “control” como aparece en estas *lyrics* de finales de siglo). Queda la combinatoria más o menos tensa, azarosa o virtuosa (“sos tan, sos tan sos una, sos una tentación”). Persiste la repetición de un sonido a ritmo, *a metro*, en aliteración: el *beat*, el acento, el bombo, el bajo continuo: la cadena de la fábrica, el eco de la cadena de la fábrica resonando contra la nave de la fábrica abandonada, la lucha por el baile libre y la expropiación comercial de la subcultura rave, según nos narra la muy informada historia del cruce de la cultura industrial, la postindustrial, el acid house y las brass bands trazada por Jeremy Deller en su maravillosa *The history of the world. 1997-2004* (2004).

Una cáscara del código sentimental de época de la era del desmantelamiento de las fábricas, reflejando en una cáscara del imposible código transhistórico de una especie (humana) que quiere bailar, seducir y consumir/consumir su cuerpo joven en una noche, esta noche: que pregunta ¿Podés sentirlo?, ¿No querés amarme vos también?; que ordena Mové, Sacudí, Bailen; que invita: Seguime; que pide Más profundo, Necesito tu amor; que declara: Perdí el control y Vendí mi alma; que regula la química: Mantené el calor; que comunica: Me tenés bailando de amor; que se cumple así misma, *asimisma*, ensimismada: Cuando escucho este sonido quiero ir más profundo, cuando escucho este sonido me quiero mover; que afirma: Verdadero verdadero amor es difícil de encontrar; y que entrelíneas traza un esquema repetido insportablemente melancólico:

encontrar /

ir /

dejar ir