

DESPLAZAMIENTOS POÉTICOS Y MASS MEDIA

Luis Antezana

Universidad de Cochabamba

La cuestión es construir el mundo, las palabras vendrán casi por sí solas. *Rem tene, verba sequitur*. Al contrario de lo que, creo, sucede en poesía: *verba tene, res sequitur*.

–**Humberto Eco**

El argumento que sigue no es, en rigor, una demostración; más bien, habría que considerarlo una “hipótesis de trabajo” o, como se dice, un “experimento imaginario”. Presupone, desde ya, que, actualmente, la poesía no es un discurso hegemónico. Se la examina desplazada hacia la narrativa y la canción popular. Y, se recurre a los *mass media* para examinar esos desplazamientos. Metodológicamente, se apoya en la lectura hipertextual (cf. Travis 1998). Como material de apoyo se utilizan el film *Il postino* de Michael Rarford y las canciones de Joaquín Sabina.

Se sabe que los *mass media* acogen y producen todo lo que pueden “vender”. Se asume, también, que el *homo videns* (Sartori) es más un objeto que un sujeto de tales ofertas e interpelaciones. Sin embargo, minimizando la capacidad interpretante (Peirce) de los interlocutores, se descuida el hecho que estos *media* tampoco saben muy bien todo lo que hacen y, por ahí, suceden otras cosas más que las canónicamente reconocidas. Examinaremos, en lo que sigue, el como la poesía sucede en los *media*, pero, antes, una rápida nota sobre este “sistema global”.

Desde un punto de vista cultural, suscribiría, en grueso, el examen de Néstor García Canclini acerca de la globalización (cf. 1999). Uno, porque, en lo que nos interesa, no pierde de vista Latinoamérica y sus producciones artísticas. Otro, porque, al examinar los diversos “imaginarios culturales” en juego, destaca los procesos de circulación –desplazamiento– narrativos, discursivos, migrato-

rios que entreveran lo universal con lo local, sin exorcizar ninguno de los polos en juego (“McDonald’s vs. Macondo”) y, ciertamente, sin minimizar los poderes hegemónicos –como los mercantiles– vigentes. Como referencia indicativa de su análisis y como perspectiva que puede acompañar este ejercicio, recojo esta su propuesta para entender la globalización: “[L]o que suele llamarse globalización”, dice, “se presenta como un conjunto de procesos de homogeneización y, a la vez, de fraccionamiento articulado del mundo, que redondean las diferencias y desigualdades sin suprimirlas” (48-49). Añadiría algo que es, también, parte de su argumento, que las diferencias o desigualdades –la poesía latinoamericana en nuestro caso– se las arreglan para reformular, a su manera, el conjunto de los procesos de homogeneización.

N.B.: Antes de seguir, una palabra sobre el material de apoyo (*Il postino* y Joaquín Sabina). Aunque nuestro horizonte es Latinoamérica y su poesía, hemos escogido materiales “foráneos” –de Italia y España, respectivamente– para situar el tema junto al problema. Es decir, en un mundo mediáticamente globalizado, en principio, deberíamos poder acceder a nuestro punto de interés (Latinoamérica y su poesía) desde cualquier otro punto del universo mediático. Desde Italia, digámoslo así, *Il postino* nos permitirá ver la poesía de Neruda en el cine (y la novela), por un lado, y, por el otro, desde España, la poesía-canción de Sabina nos permitirá ver Latinoamérica. Si la red mediática fuera un esfera pascaliana à *la Borges*, todos los puntos podrían considerarse equidistantes de todos los centros y, en nuestro caso, entrando “desde fuera” (Italia y España) podríamos llegar hipertextualmente tanto a la poesía como a Latinoamérica. Nótese que, ahí, parte del “centro” canónico (“países desarrollados”) deviene “periferia” y, la inversa, una periferia podría ser, sea precariamente, centro. Por ahí anda, dicho sea de paso, este “experimento”. Con estas notas prologales, vayamos a nuestro tema.

Sin suscribir su muerte anunciada, la poesía (producción, edición, difusión y lectura) ya no ostentaría el lugar privilegiado que se le atribuía o reconocía (clasicismo, romanticismo (!), modernismo y hasta vanguardismo), aunque sus valores –tal la “creatividad”– no dejan de ser paradigmáticos: Richard Rorty, por ejemplo, aún denomina “poetas” a los individuos que, en cualquier disciplina (ciencia, filosofía, arte), renuevan el horizonte “metafórico” (i.e. “simbólico”) de una cultura (cf. Rorty 1991: 23-62). Incómoda en la aridez de su horizonte inmediato, la poesía habría frecuentado otros campos de ejercicio e interpelación. Dos me parecen los más evidentes: la narrativa y la canción popular.

Ahora bien, dicho sea de partida, estos dos desplazamientos (narrativa y canto) no son nada ajenos a la tradición poética. Histórica y antropológicamente, canto y poesía han sucedido juntos desde tiempos inmemoriales y en todas las culturas, y, también, la poesía ha sido narrativa en todos los auges de la épica. Pero, esos períodos de rapsodia y épica eran, a su manera, *poéticamente hegemónicos*, lo que, precisamente, no sucedería con la poesía que nos ocupa. Por ahí, hemos de leerla desplazada hacia la narrativa y el canto, pero, bajo la hegemonía de los *mass media* y el contexto global de sus actuales alcances.

Narrativa y poesía

Llamemos “libro” al instrumento que vehicula el desplazamiento de la poesía en la narrativa, aunque, en rigor, se trata de un conjunto de (grandes) intereses editoriales y otros afines al “campo literario” (Bourdieu), más inclinados a difundir la prosa que el verso, tanto que el “libro” que mencioné puede considerarse una forma de *mass media*: tales como los *best sellers*, por ejemplo, y, por contraste, una casi inexistente poesía *pulp*. Funcional e históricamente, se suele atribuir a Flaubert el esfuerzo de poetizar la narrativa (*cf.*, por ejemplo, Bourdieu 1992). Pero, más cerca, en Latinoamérica, el “boom” narrativo de los años 60 es, sin duda, el mejor y más difundido ejemplo de ese hecho. Al respecto, los detalles de ese desplazamiento son, como los relativos a la experimentación formal ahí desarrollados, enciclopédicos y no he de detenerme en ellos. Sin embargo, quisiera destacar el valor canónico de ese desplazamiento, es decir, su efecto en la producción, difusión y consumo posteriores. Un camino corto es, por ejemplo, el lugar que *Cien años de soledad* ocupa en la obra de Gabriel García Márquez: esa novela opera como criterio de valoración (medida y comparación) para todo lo que después ha escrito este autor –tanto que, últimamente, García Márquez tiende a subrayar (quejarse) que no sólo ha escrito *Cien años de soledad*. En otras palabras, las renovaciones (poéticas) afines al “boom” son ya paradigmáticas. Desde ya, como “horizonte de visibilidad” (Zavaleta Mercado), ese paradigma no sólo supone seguimientos sino también distancias o diferencias relativas, como cuando Skármeta presenta su *Ardiente paciencia* (*cf. infra*). Por otra parte, el Premio Nóbel otorgado a GGM bastaría, quizá, para indicar el alcance global de esta renovación; además, todo ello con un telón de fondo, previo y posterior, de innumerables no sólo ediciones sino también traducciones; algo que igualmente sucede con gran parte de los actores-autores del

“boom”. (Y esto sin salir del “libro”, porque si entráramos en la *web*, podríamos extrapolar los efectos, prácticamente, *ad infinitum*).

Hay muchos modelos posibles para articular ese desplazamiento. Indicativamente, para no abandonar *Cien años de soledad*, podríamos utilizar el del “manuscrito encontrado”, el de Melquíades en ese caso. Un texto previo se desplaza en otro y, aunque aparentemente secundario, condiciona el desarrollo del otro, por aquello de que “las estirpes condenadas a cien años de soledad no tendrán una segunda oportunidad sobre la tierra”. En nuestro caso, el “manuscrito encontrado” será poético, o, en general, la poesíaⁱ.

Con estas indicaciones y recurriendo a los *media*, al cine más concretamente, detallemos un caso.

Il postino

La poesía no es de quien la escribe, sino de quien la usa.

–**Mario Jiménez**

Il postino (1995) de Michael Radford puede considerarse el resultado cinematográfico de una lectura hipertextual, de esas en las que los sucesivos lectores –y sus lecturas– intervienen directamente en el texto original, variando o prolongando algunos momentos de su trama o estructuraⁱⁱ. Este film se basa en la novela *Ardiente paciencia* (1986)ⁱⁱⁱ de Antonio Skármeta. Texto que, previamente, había sido ya modificado por otras “lecturas”:

La novela de Skármeta es uno de esos textos felices que soportan con éxito cualquier medio de expresión. Se han hecho de ella adaptaciones radiofónicas, montajes teatrales (en España pudo verse uno, y muy bueno, a cargo de una compañía venezolana dirigida por Carlos Gené), y hasta una previa versión para la pantalla dirigida por el propio autor, que con el título de *Ardiente paciencia* se exhibió en los Festivales de Huesca y San Sebastián en 1987: una modestísima producción que, a pesar de su patente falta de medios, permitía disfrutar de la magnífica historia que contaba (Moreno 1996: 176).

Il postino recoge, una vez más, ese texto y lo desplaza materialmente (hacia el cine), contextualmente (de Chile a Italia), cronológicamente (a una época previa) y, también, reformula parcialmente su argumento (tal el desenlace). Pese a esos desplazamientos, el film no interfiere con el texto (original): alterada, la novela de Skármeta no pierde, pese a todo, su “felicidad”, como diría Moreno.

A primera vista, la novela de Skármeta poco o nada tendría que ver con el mencionado desplazamiento de la poesía a la narrativa (cf. *supra*). Desde ya, en su “Prólogo”, Skármeta se distancia explícitamente de esas innovaciones y suscribe un más tradicional costumbrismo, más acorde, diría él, con su profesión de periodista. Al respecto, afirma:

En tanto otros son maestros del relato lírico en primera persona, de la novela dentro de la novela, del metalenguaje, de la distorsión de tiempos y espacios, yo seguí adscrito a metaforones trajinados en el periodismo, lugares comunes cosechados de los criollistas, adjetivos chillantes mal entendidos en Borges, y sobre todo aferrado a lo que un profesor de literatura designó con asco: un narrador omnisciente (1998: 11).

Sin embargo, es obvio que la poesía (de Neruda) es parte constitutiva de la novela. Se trata –aunque quizá Skármeta no guste del término– de un procedimiento intertextual, en el que, a la larga, los versos de Neruda aparentemente circunstanciales condicionan el desarrollo de trama tanto como cualquier protagonista u otro cualquier elemento, digamos, contextual. Por otra parte, Skármeta, por lo indicado en la cita, parece que tiene su manera de leer a Borges y, por ahí, habría otra posible manera de entender su desplazamiento poético: si, por ejemplo, Borges relata examinando fragmentos de, digamos, el *Martín Fierro* (“Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”), Skármeta relata a partir de versos de Neruda. O sea, pese a las reticencias del autor, su obra no anda tan lejos del vínculo (ahora) existente entre poesía y narrativa. Vayamos al film.

Como en la novela, en *Il postino*, la poesía se desplaza por la trama modificando, a su manera, las relaciones entre los protagonistas y su entorno. Como subrayando su peso, una nota *web* resume así la trama del film: “Simple Italian postman learns to love poetry while delivering mail to a famous poet; he uses this to woo local beauty Beatriz” (www.IMDb.com). Mario (Massimo Troisi) se acerca y, a la larga, enamora a Beatriz (Maria Gracia Cucinotta) repitiendo versos de Neruda (Philippe Noiret) y, además, en un claro proceso de apropiación simbólica, Mario no explicita su fuente y hasta reivindica, à la *Wittgenstein*, el sentido de la poesía no como significado verbal sino como instrumento de uso (cf. epígrafe). Más aún, en el film –y en la novela– los versos de Neruda no sólo son objetos de referencia (“citas”) sino hasta motivan reflexiones metapoéticas o asimilaciones empáticas: “¿Qué es una metáfora?”, “¿Qué quiere decir ‘el olor de las peluquerías me hace llorar a gritos?’” o “A mí también me sucede que ‘me canso de ser hombre’”. Eso de las “metáforas” tiene efectos aún más mediatos, como ex-

plicitan los razonamientos de la madre de Beatriz (Rosa: Linda Moretti) quien denuncia la provocación erótica implícita en esas meras “palabras, palabras, palabras” (cf. Skármeta 1998: 67-69). Pero, en el film, ¿dónde suceden los versos?

En primer lugar, hay un intermediario figurado: los libros de Neruda que empieza a conocer y, luego, frecuenta Mario; pero, a la larga, entre las escenas y sus imágenes, la banda sonora es la que realmente explicita esos versos y, en consecuencia, sus efectos verbales. Los versos de Neruda se “dicen” en el film. Como subrayando esa oralidad, *Il postino* incluye –sistemáticamente– una grabadora dentro del film, la que, por un lado, reproduce un mensaje para Neruda y, por otro lado, le sirve a Mario para grabar el “poema sonoro” que este compone para el poeta: esa especie de “canto general” de la isla y que, en el film, Neruda escucha como un mensaje póstumo. La novela, dicho sea de paso, también incluye ese recurso, aunque, en ese caso, es Neruda quien explícitamente solicita al cartero que le grabe los sonidos de su añorada Isla Negra (cf. Skármeta 1986: 94-95). En ambos casos, el contexto (isla-isla) articula los usos de la grabadora –nótese, de paso, que, en el original y en la realidad, “isla” (“negra”) no es sino un nombre.

Junto con los diálogos, la banda sonora también vehicula el fondo musical tanguero que acompaña las escenas. Aunque se trataría de una relación contextual inmotivada, en la medida que la poesía de Neruda no está directamente vinculada con el tango, el film motiva intertextualmente esa relación por medio del tango que Pablo y Matilde (Anna Bonaiuto) bailan gracias a la presencia –también sistemática– del gramófono existente en la casa de la isla que acoge a los Neruda^{iv}. Destaco esta motivación intertextual en función del tema que nos ocupa: el desplazamiento de la poesía hacia la narrativa y hacia el canto popular en dos de los instrumentos, en este caso, de los *mass media*: grabadora (poesía) y gramófono (tango).

Aunque los *media* cuentan con lugares protagónicos para el sonido –las grabaciones musicales, ante todo, y las filmación y grabación de video clips y conciertos, entre otros–, en el cine, salvo los “musicales”, la banda sonora no es necesariamente protagónica, casi al contrario, es casi siempre funcionalmente coral. Teniendo en mente la tradición del cine mudo, por ejemplo, podemos asumir que, en este medio, el sonido, en general, y la oralidad, en particular, son secundarios. Últimamente, el primero es lo suficientemente autónomo *vis-à-vis* un film, tanto que se lo puede adquirir casi simultáneamente en CD’s; la oralidad de un filme tampoco sería constitutiva, si recordamos, más allá del cine mudo, las innumera-

bles películas cuya verbalidad viene añadida, en traducciones, al “pie de imagen”, donde la escritura reemplaza a la oralidad –con un desplazamiento previo, naturalmente: el cambio del horizonte receptor (lingüístico) para el filme. Como indicaría *Il postino*, la poesía entraría en un film –en los *media*– por este tipo de puertas laterales y, en principio, hasta prescindibles. En este caso, entraría también cómplice de una musicalidad popular: el tango. Al pasar, quisiera subrayar, una vez más, que, en este film, tanto el tango como la poesía se articulan intertextualmente con el relato cinematográfico, como si compartieran un mismo espacio (virtual) de articulación.

Lo interesante en este film es que esa oralidad poética, estructuralmente secundaria y hasta quizá prescindible, no sólo articula prácticamente todas las relaciones y actitudes de los protagonistas sino, también, en el caso de Mario, transforma su concepción del mundo. El *Bildungsroman* que opera en esa reconstrucción del sujeto depende de la creciente asimilación simbólica de la poesía de Neruda por parte de Mario. Esta asimilación y reconstitución subjetiva es tal que, tanto en la novela como en el film, el cartero muere simbolizado como autor de un poema nerudiano escrito, pero no público(!!)^v. En este film, la poesía –como la *pourloined letter* de Poe según Lacan (1966: 19-75)– sería algo así como un in-significante que, pese a todo, articula todo el conjunto. Y, por si fuera poco, un rebote mediático articuló, hace muy poco, el cartero de la novela de Skármeta (o del Film de Radford) con la actual realidad chilena: “Pablo Neruda se queda sin cartero enamorado” titula una nota periodística que destaca el cierre de la oficina de correos en Isla Negra, donde, ahora, “no hay quien distribuya la correspondencia” (EFE, en *Brújula, El Deber*, 13.04.2002: C10)^{vi}.

Son muchas las posibles “moralejas” inferibles a partir de este indicador. Quedémonos con la sospecha que la poesía no es del todo inerte cuando entra en los *media* y utiliza sus géneros e instrumentos para articular los (otros) elementos del entorno. Quizá.

Entretiempo

En lo que sigue, veremos los vínculos de la canción-poesía de Joaquín Sabina con Latinoamérica. En primer lugar, destacaremos algunos rasgos de su poesía y, luego, veremos (su) Latinoamérica. El rodeo de este examen puede sintetizarse así: nos vamos a España, encontramos poesía en las canciones de Sabina y, ahí, también encontramos a Latinoamérica. Un hilo conductor de la última etapa son los intérpretes latinoamericanos vinculados con Sabina, lo

que, metonímicamente, permitiría el *shibboleth* (Celan-Derrida) que estamos diseñando: canto, poesía y Latinoamérica.

Joaquín Sabina

Y, desde luego, a la estación de Atocha, al San Luis de Santiago, a los mariachis de Tenampa, al palacio habanero de la Salsa, a “Clásica y Moderna”, y, como no, a los taxistas de mi Buenos Aires cada vez más querido.

–**Joaquín Sabina**

Desde ya, la fama y difusión de Sabina pueden considerarse firmemente arraigadas en los *media* como indicaría, entre otros, su página web oficial (<http://www.jsabina.com>) y como probaría, entre otros, el disco de platino que Joan Manuel Serrat le entregó simbólicamente al autor al celebrar, en 1994, las 100.000 copias vendidas de su álbum *Esta boca es mía* (cf. Menéndez Flores 2000: 175). Anudando hilos, a continuación, veamos algunos rasgos de la poesía en Sabina y su obra. Este recorrido asume, desde ya y obviando debatibles criterios de valor, que las canciones de Sabina son, en general, poéticas^{vii}. Como los géneros musicales que frecuenta (del blues a la salsa o el rap, digamos, sin olvidar el rock)^{viii}, las letras de Sabina tocan muchos registros y se resisten a los catálogos. La retórica nos puede servir de atajo para no perdernos en ese complejo.

Uno de sus instrumentos retóricos más frecuente es la ironía. Ahí, en ese contrapelo, se entretajan la rebeldía y la perspectiva crítica con las que Sabina interpela a sus oyentes y que, sin caer en la “canción de protesta” propiamente dicha, es uno de los rasgos más evidentes de su obra (cf., por ejemplo, Cruz 1998: 17-22). Además, esta ironía –cargada de imágenes afines como la paradoja o el oximoron– suele también ser autoreferencial y, por ahí, se arma el tono lúdico con el que Sabina dice del mundo y de sí mismo. (En otras palabras, Sabina tampoco se toma a sí mismo muy en serio). Este doble registro irónico (crítica y autocrítica) le permite una gran ductilidad temática pues, por ahí, puede frecuentar desde lo emotivo hasta lo referencial o contextual sin la necesidad de suscribir este o aquel canon preestablecido.

Antes de seguir, una palabra sobre este tipo de rebeldía irónica (crítica) y los *media*. En muchísimos casos, se dice que tales rebeldías resultan finalmente “domesticadas” por el poder de los *media* cuando éstas entran en sus dominios. Quizá, pero no siempre. Se

olvida que la hiperdifusión no necesariamente atrofia las capacidades de los aficionados quienes, a menudo, suscriben *a priori* la perspectiva que se les ofrece, es decir, no son meramente receptores sino, más bien, interpretantes. ¿Se anularían Borges y Neruda porque Bloom les considera ya parte del “canon occidental” arquetipificado en Shakespeare? (cf. Bloom 1995: 431-458). No creo. La rebeldía de Sabina transita, sea marginal, en y también a pesar de los *media* que frecuenta, y, por lo menos a nivel interpretante, tendría más resonancias que sólo asimilaciones.

Si, retóricamente, la ironía sería como una tela de fondo, uno de sus trazos más notables es, seguramente, la enumeración sintagmática. Sabina frecuenta lo que se podría llamar una “letanía desacralizada, “donde, a menudo, conjuga categorías disímiles –hasta contradictorias– para armar su tema o trama –“su paradigma”, diría Jakobson. Su frecuencia es tal que hasta se podría hablar de un estilo. Entre muchísimos otros, sus “clásicos” “El blues de la escalera” y “El pirata cojo” utilizan, desde ya, ese procedimiento. Por su calidad poética, Menéndez Flores destaca “Más de cien mentiras” (1994), que enumera una tras otra las cien razones por las que no es necesario “cortarse de un tajo las venas”; pieza inspirada, dijo Sabina, en una enumeración de Woody Allen sobre el por qué vale la pena vivir en su *Manhattan* (Menéndez Flores 2000: 174).

Casi siempre, estas enumeraciones poseen una estructura reiterativa que ritma las variantes de las enumeraciones y, obviamente, se apoyan en canciones más a menudo *hot* que *cool*. Pero, este tipo de estructuración reiterativa va más allá de esa aplicación, pues, en general, muchos tipos de canciones –y poemas– se articulan por medio de reiteraciones, es decir, por medio de estribillos. Sabina es muy consciente de ese mecanismo, tanto que, en “A mis cuarenta y diez” (1999), el estribillo es hasta autorreferencial: “Para ser comercial”, reitera de acuerdo a sus unidades expositivas, “a esta canción le falta un buen estribillo”. En esa vena, muchos títulos de sus canciones ya presentan, precisamente, el estribillo que ritmará su desarrollo: “Más de cien mentiras”, ciertamente, o, por ejemplo, “19 días y 500 noches” o “Noche de bodas”^{ix}.

Por otra parte, habría que destacar el amplio y diverso dialogismo (Bajtin) de su obra. No sólo el evidente en sus coautorías o cointerpretaciones (cf. *infra*), sino también en las diversas *persona* que, frecuentemente, enuncian sus canciones. El detective de “El caso de la rubia platino”, por ejemplo, podría ser un Marlowe *à la Chandler*; o las voces que dialogan en “Como te digo una ‘co’ te digo la ‘o’” (CD 1999) son, sin duda, voces ficticias –de las que, explí-

citamente, Sabina se distancia con aquello de “por coincidencia”. Sin duda, este dialogismo puede ser vinculado con la ironía (auto-crítica) que le permite varios puntos de vista sobre un determinado tema.

Obviamente, el registro retórico y poético de Sabina es mucho más amplio; pero, para no extender esta indicación, basten estos gruesos rasgos y ejemplos. Dicho sea de paso: por supuesto, los distintos géneros musicales que utiliza condicionan también la organización formal de sus letras.

Por otra parte, si aquello de “*verba tene, res sequitur*” de Eco (1990: 514) es cierto (*cf. supra*, epígrafe), el mundo de Sabina sería uno marginal como sus ironía y rebeldía (“El blues de la escalera”), relativo a una España y, sobre todo, a un Madrid (“Pongamos que hablo de Madrid” [1980] y, luego, “Yo me bajo en Atocha” [1998]) nada oficiales, más de bohemia que de *status*; abundan las mujeres (y los amores perdidos), y aunque a veces tarda en olvidarlas 19 días y 500 noches, tampoco les ahorra su ironía, tanto que Cruz le reprocha una vena “misógina” (1998: 17). Y todo ello siempre teñido de una picardía casi juglaresca.

Luego de ese diseño formal y temático, quisiera ver, a continuación, cómo Sabina integra Latinoamérica en su mundo. Así reunimos los dos polos que nos ocupan. Empecemos por su Madrid, pues, en su caso, todos los caminos llegan ahí (a la estación de Atocha, más precisamente).

En el folleto que acompaña *19 días y 500 noches*, Sabina le dedica todo un fragmento de su “De purísima y oro” al “Madrid de Agustín Lara”. Como en este caso, en el que Sabina ve nada más ni nada menos que a (su) Madrid con ojos mejicanos, la presencia de Latinoamérica es una constante activa en su obra. No sólo es una referencial sino, en muchos casos, es una constante constitutiva, si no olvidamos que él canta sus canciones. Tres son los lugares donde Sabina se siente más a gusto: México, La Habana y Buenos Aires. Desde ya, hay muchas giras por Latinoamérica que, a su manera, motivan esa su complicidad (*cf. Menéndez Flores 2000: passim*, www.jsabina.com: giras). A continuación, veamos los casos destacados, que, en su obra, implican tanto co(e)laboraciones como la letra y la música de sus canciones.

Siguiendo con México, ahí tenemos el mundo de los mariachis (*cf. Epígrafe*) y, como casi arquetipo, a Chavela Vargas. Aunque tica de nacimiento, Chavela Vargas (¡“Macorina”!) es, sabemos, ya parte de la historia musical de México. El homenaje más directo de Sabina a Chavela es “Por el boulevard de los sueños rotos” (1994), donde el estribillo que ritma la canción subraya: “Quien pudiera

reír como llora Chavela”. Confirmando esa afinidad, Sabina y Chavela interpretan juntos el corrido “Noches de boda” que, a manera de prólogo, incluye una (breve) carta oral de Chavela a su “cuatacho Joaquinito”^x. Entre otras, “Por el boulevard de los sueños rotos” también incluye algunas referencias (mejicanas) que, por el tono de la canción, podemos también considerar afines a Sabina y su pulsión bohemia. Ahí están: Agustín Lara al piano, Diego Rivera que, “pinta a Frida Khalo desnuda” y un “tal José Alfredo [Jiménez]”. Todos ellos, desde ya, son parte del mundo de Chavela Vargas (cf. Vargas 2002: *passim*).

La Habana, en particular, y Cuba, en general, también están siempre presentes en la obra de Sabina. Otra vez, su vínculo más evidente es otro cantautor: Pablo Milanés quien, por ejemplo, interpreta “La casa por la ventana” (1994), acompañado por Sabina. Todo el álbum *Esta boca es mía*, además, puede considerarse musicalmente habanero. La relación entre estos dos cantautores sería más amplia y constante y, de ahí que, por ejemplo, el “Devocionario” del folleto de *19 días y 500 noches* destaca y agradece, entre otros, la constante complicidad de Milanés. Aunque Sabina se distancia –more ficción (cf. *supra*)– de las opiniones de los personajes que dialogan en “Como te digo una 'co', te digo la 'o'”, esta canción sería la más explícita respecto a Cuba: incluye un largo fragmento donde se comenta y valora un viaje a la isla. Por otra parte, no es difícil reconocer la influencia de la salsa y las trovas (“clásica y moderna”) cubanas en otras composiciones de Sabina, como en la última parte de “Dieguitos y Mafaldas” (cf. *infra*).

N.B.: Respecto a la trova cubana, quisiera mencionar y destacar, al pasar, una resonancia convergente con lo hasta aquí expuesto. Convergente, porque uno de los medios decisivos de su recuperación y difusión global fue un film. Me refiero a *Buena Vista Social Club* (1998) de Win Wenders, que rescató documentalmente una tradición musical cubana (la “vieja trova”), prácticamente olvidada, y le permitió un inusitado lugar protagónico.^{xi} En lo que nos ocupa, un elemento olvidado y, por tanto, (supuestamente) insignificante –afín al papel no hegemónico de la poesía– es capaz de demostrar un valor protagónico gracias, precisamente, a una articulación con los *mass media*; en este caso, vía el cine de Wenders. Y, ahí, no sólo anda la “música” sino con ella, por ejemplo, el bolero clásico y, con este, mucha poesía (cf. nota 5).

El Buenos Aires “cada vez más querido” de Sabina podría sintetizarse en el álbum *Enemigos íntimos* (1998), aunque no faltan antecedentes porteños como connota su “Tango del quinielista”,^{xii} incluido en su primer álbum (*Inventario*, 1978) o la célebre “Con la

frente marchita” (*Mentiras piadosas*, 1990). *Enemigos íntimos* fue realizado junto a Fito Páez, y, ahí, ambos alternan y comparten tanto interpretaciones como composiciones. Obviamente, hay un “Buenos Aires” (cantado por Páez y coreado por Sabina) y un “Yo me bajo en Atocha [Madrid]” (ejecutado a la inversa). En la pieza que da título al álbum (“Enemigos íntimos”), ambos destacan sus complicidades, y, también, jugando, marcan sus distancias. Por ejemplo, cuando Páez afirma: “Joaquín no sabe cantar/ yo sí que soy un cantor”; Sabina, como subrayando su poesía, le interrumpe y dice: “[P]ero en rimas consonantes/ si me extrañas mándame un fax [¡*medial!*]”. El folleto que acompaña al CD, lleva un epígrafe que resume, vía el cine (!), las afinidades existentes entre el Madrid de Sabina, digamos, y el Buenos Aires de Páez; se trata de una cita de Roberto Arlt: “Historia ésta que yo había olvidado si no reactivara su recuerdo una película de Boris Karloff, titulada 'La momia', que una noche vimos y comentamos con varios amigos”. Nada más cómodo para Sabina que el Buenos Aires de “los siete locos”. Pero, ahí también viven, “en una playa macedónica [*i.e.*: de Macedonio Fernández]”, “Borges, Dios y el rock and roll”. Cuando acaba ese álbum, Sabina no por ello deja Buenos Aires: en su último CD, *19 días y 500 noches*, por ejemplo, le dedica su “Dieguitos y Mafaldas”, cuyo escenario es aún más radicalmente popular: un día en el que Boca sale campeón “en la Bombonera” (*cf.* nota 12). Aprovechando la palabra “milonga” que, en la Argentina, designa, a la vez, una forma de música y un lugar de baile, la canción empieza como una típica milonga porteña y acaba en conga, anudando así sus hilos bonaerenses con sus habaneros.

Un hilo más, esta vez literario. Como ya vimos, no faltan referencias a Arlt, Fernández, Borges –y hasta a “las guerras de Maccondo” (*cf.* “Más de cien mentiras”)–, pero, hay dos poetas latinoamericanos explícitamente reconocidos por Sabina: Vallejo y Neruda. El tono de “A mis cuarenta y diez”, se lo habría contagiado, precisamente, Vallejo (*cf.* Folleto 1999). Neruda está aún más directamente integrado: su “Estos son los últimos versos que yo le escribo”, por ejemplo, y “Los versos del capitán” son parte de la letra de “Cerrado por derribo” (1999). Esta doble complicidad es har- to temprana, según Mené- nez Flores: en su primer año universitario (1968), en Granada, [d]escubre la poesía desgarrada, brutal y bellísima de César Vallejo y el lirismo triste de Pablo Neruda, autores que –sobre todo el primero– lo acompañarán en forma de sorda letanía el resto de su vida y cuya influencia se puede apreciar en una buena parte de su obra” (2000: 24-25). Por afinidad, diría, más que por influencia, las “letanías” típicas de Sabina (*cf. supra*)

podrían considerarse nerudianas, en la medida en que ambos tienden, por medio de enumeraciones, a colmar las facetas de sus mundos (*Canto general*).

Cerremos nuestro caso aquí, con Neruda como puente entre *Il postino* y las canciones de Sabina.

A modo de conclusión

Por diversos atajos, en medio de los *media*, hemos estado en Latinoamérica y con su poesía. Los casos que nos han ayudado en este recorrido impiden mayores generalizaciones, pero, hipotéticamente, me atrevería a lanzar las siguientes sospechas. Primero, en el nuevo horizonte mediático, la poesía juega un papel hasta insignificante, si se quiere, pero, al mismo tiempo, es condición de articulación entre los otros elementos en juego. Los versos de Neruda en *Il postino* ejemplifican ese papel, y el contraste entre “cantor” y “rimador”, argumentado por Paez y Sabina en “Enemigos íntimos”, también connota esa función. En segundo lugar, vía la canción y la prosa, Latinoamérica y su poesía transitan por muchos más *media* (“libro”, cine, CD’s, internet) y lugares de exposición (aquí: Italia, España) que los tradicionales o los meramente referenciales. En otras palabras, mediática y cartográficamente, la poesía latinoamericana ocupa actualmente un enorme y diverso espacio de interpelación.

Esta cosmopolitización, en tercer lugar, desarraiga, enajena, evidentemente, las sistematizaciones locales (“nacionales” o “nacionalistas”) con que, frecuentemente, se tiñen las hegemonías, la poética incluida. Es probable que las pérdidas hegemónicas de la poesía no anden lejos de esta cosmopolitización, porque, en rigor, sea como sea, ¿cómo lograr una hegemonía –“realmente”– universal? O sea: no habría tránsito, (hiper)difusión, desplazamiento, sin pérdidas de grados de identidad o... de hegemonía.

Pero, en cuarto lugar, si la primera y segunda hipótesis fueran ciertas, la poesía latinoamericana no dejaría de hacer lo suyo en un “nuevo” mundo que, a la vez, se rearticula mientras (aparentemente) diluye el instrumento que integra o acoge.

Acabado el ensayo, entre líneas, reconozco un modelo tácito: me parece que, en el trasfondo, se desliza “La cenicienta”. Con una diferencia: que la poesía no se casa, finalmente, con el príncipe, aunque asiste al baile... y hasta es probable que haya dejado su calzado para que podamos seguir sus huellas.

NOTAS

1. El arquetipo de este recurso es, más que probablemente, *El Quijote*. Pero, volviendo a los 60 y el *boom*, las ficciones de Borges marcarían la pauta de ese desplazamiento.
2. En retrospectiva, todas las adaptaciones cinematográficas de obras literarias pueden considerarse –après la lettre– prácticas de lectura hipertextual, donde, el primer “intruso” sería, probablemente, el guionista.
3. Como efecto “boomerang”, típico en los media y sus interrelaciones. actualmente, debido al éxito de *Il postino*, la novela se difunde, desde 1998, como *El cartero de Neruda*.
4. La música del film (de Luis E. Bacalov) obtuvo un Oscar en 1996. Tanto el tango como el bolero pueden considerarse íntimamente ligados con el desarrollo de la poesía latinoamericana; por ejemplo, pertinentemente, el *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina* (DELAL) les dedica sendos artículos (cf. Rodríguez Rivera 1995: 665-669, Romano 1995: 4624-4629). Personalmente, respecto al tango, considero ejemplar el título de la primera traducción (al rumano) del “Todesfugue” de Paul Celan: “Fuga de tango” (cf. el “Prólogo” de Ortega, en Celan 2000: 17).
5. En la novela, el “Retrato a lápiz de Pablo Neftalí Jiménez González” de Mario nunca llegó a publicarse (cf. epílogo, Skármeta 1998: 139); en el film, Mario muere, durante la represión policial, poco antes de poder leer su poema.
6. Entre otras precisiones, la nota incluye este desplazamiento de ficción a realidad: “La difusión alcanzada por la obra [*Il postino*] ha hecho que muchos turistas que llegan a la casa de Pablo Neruda en Isla Negra, hoy convertida en museo y en la que reposan los restos del poeta y de su última compañera, Matilde Urrutia, pregunten por el famoso cartero”. “Hay que explicarles que ese cartero es una ficción”, comenta Paola Hernández, funcionaria del Museo, que, al igual que todos los vecinos de Isla Negra, está indignada por la falta de un correo”.
7. De hecho, Sabina fue primero poeta y, luego, cantautor: muchos de sus poemas de *Memorias del exilio* (1976) serán la base de su primer LP: *Inventario* (1978) (cf. Menéndez Flores 2000: 33).
8. En su “El blues de lo que pasa en mi escalera” (1994), Sabina enumera lo que le gusta cantar; por ahí, tendríamos una idea de su espectro. Al final de la canción, dice que, como siempre, anda loco “por cantar el blues”, “el twist”, “el bolero”, “una rumba”, “aquel tango”, “el rap”, “el rock and roll”, “un merengue”, “una habanera”, “un mambo”, “el bugui-bugui”, “una ranchera”, “un calipso”.
9. Respectivamente, los estribillos dicen: “Más de mil mentiras que valen la pena”; “Y tardé en olvidarla 19 días y 500 noches”; “Que todas las noches sean noches de boda/ que todas las lunas sean lunas de miel”.
10. En su autobiografía, Chavela Vargas narra su primer encuentro con Sabina, aludido en la “carta oral” mencionada (Vargas 2002: 263-265).
11. Sobre ese proceso, cf., por ejemplo, Santos Gargallo 1999. Convergentemente, sobre las características y alcances de la “música tropical” en el actual panorama “globalizador”, cf. Quintero 1999.
12. Esta canción, dicho sea de paso, implica un vínculo –frecuente, desde ya, en las canciones de Sabina– con el fútbol. Aunque lateral, este vínculo no sería impertinente al tema que nos ocupa: podríamos llenar volúmenes con refe-

rencias al fútbol (espectáculo) y los *media*, por un lado, y, por otro, no es nada difícil encontrar vínculos entre la poesía (desde Shakespeare [*Rey Lear*, *Comedia de los errores*] hasta, digamos, De Moraes ["O anjo das pernas tortas"]) y el fútbol. Sobre este último vínculo, *cf.*, por ejemplo, García Candau 1996. Y, como puente, podríamos recoger el "Garrincha" de Manuel Picón cantado por Alfredo Zitarrosa.

BIBLIOGRAFÍA

- Bloom, Harold. *The Western Canon*. Nueva York: Riverhead Books, 1995.
- Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art*. París: Du Seuil, 1992.
- Celan, Paul. *Obras completas*. Prólogo de Carlos Ortega; tr. José Luis Reina Palazón. Madrid: Editorial Trotta, 2000.
- Cruz, Jacqueline. "'¡Qué viva la bisutería!': Joaquín Sabina y la España 'posmoderna'". *Helicóptero 2* (1998).
- Derrida, Jacques. "From Shibboleth". *Acts of Literature*. Derek Attridge, ed. Londres: Routledge, 1992.
- Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina (DELAL) I-III. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1995.
- Equipo Reseña. *Cine para leer*. Bilbao: Mensajero, 1995 y 1999.
- Eco, Umberto. "Postille a 'Il nome della rosa' [1983]". *Il nome della rosa*. Milano: Bompiani, 1990.
- García Candau, Julián. *Épica y lírica del fútbol*. Madrid: Alianza, 1996.
- García Canclini, Néstor. *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós, 1999.
- Lacan, Jacques. "Séminaire sur 'La Lettre volée'". *Écrits I*. París: Du Seuil, 1966.
- Menéndez Flores, Javier. *Joaquín Sabina. Perdonen la tristeza*. Barcelona: Plaza & Janes, 2000.
- Moreno, Francisco. "El cartero (y Pablo Neruda)". En: Equipo Reseña 1995.
- Quintero Rivero, Angel G. *Salsa, sabor y control*. México: Siglo XXI, [1998] 1999.
- Rodríguez Rivera, Guillermo. "Bolero". En: DELAL (I) 1995.
- Romano, Eduardo A. "Tango". En: DELAL (III) 1995.
- Rorty, Richard. *Contingencia, ironía y solidaridad*. Tr. Alfredo Eduardo Sinnot. Barcelona: Paidós, 1991.
- Sabina, Joaquín. *Inventario*. Movieplay, 1978.
- . *Malas compañías*. Sony, 1980.
- . *Ruleta rusa*. Sony, 1983.
- . *Juez y parte*. BMG/Ariola, 1985.
- . *El hombre del traje gris*. BMG/Ariola 1988.
- . *Hotel, dulce hotel*. BMG/Ariola, 1987.
- . *Mentiras piadosas*. BMG/Ariola, 1990.
- . *Física y química*. BMG/Ariola, 1992.
- . *Esta boca es mía*. BMG/Ariola, 1994.
- . *Yo, mí, me contigo*. BMG/Ariola, 1996.
- . *19 días y 500 noches*. BMG/Ariola, 1999.
- . y Fito Páez. *Enemigos íntimos*. BMG/Ariola, 1998.
- Santos Gargallo, Alfonso. "Buena Vista Social Club". En: Equipo Reseña 1999.

Skármeta, Antonio. *El cartero de Neruda* [*Ardiente paciencia*, 1986]. Barcelona, Plaza & Janes, 1998.

Travis, Molly Abel. *Reading Cultures. The Construction of Readers in the Twentieth Century*. Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1998.

Vargas, Chavela. *Y si quieres saber de mi pasado*. Madrid, Aguilar, 2002.

-
- ⁱ El arquetipo de este recurso es, más que probablemente, *El Quijote*. Pero, volviendo a los 60 y el *boom*, las ficciones de Borges marcarían la pauta de ese desplazamiento.
- ⁱⁱ En retrospectiva, todas las adaptaciones cinematográficas de obras literarias pueden considerarse –après la lettre– prácticas de lectura hipertextual, donde, el primer “intruso” sería, probablemente, el guionista.
- ⁱⁱⁱ Como efecto “boomerang”, típico en los media y sus interrelaciones. actualmente, debido al éxito de *Il postino*, la novela se difunde, desde 1998, como *El cartero de Neruda*.
- ^{iv} La música del film (de Luis E. Bacalov) obtuvo un Oscar en 1996. Tanto el tango como el bolero pueden considerarse íntimamente ligados con el desarrollo de la poesía latinoamericana; por ejemplo, pertinentemente, el Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina (DELAL) les dedica sendos artículos (cf. Rodríguez Rivera 1995: 665-669, Romano 1995: 4624-4629). Personalmente, respecto al tango, considero ejemplar el título de la primera traducción (al rumano) del “Todesfugue” de Paul Celan: “Fuga de tango” (cf. el “Prólogo” de Ortega, en Celan 2000: 17).
- ^v En la novela, el “Retrato a lápiz de Pablo Neftalí Jiménez González” de Mario nunca llegó a publicarse (cf. epílogo, Skármeta 1998: 139); en el film, Mario muere, durante la represión policial, poco antes de poder leer su poema.
- ^{vi} Entre otras precisiones, la nota incluye este desplazamiento de ficción a realidad: “La difusión alcanzada por la obra [*Il postino*] ha hecho que muchos turistas que llegan a la casa de Pablo Neruda en Isla Negra, hoy convertida en museo y en la que reposan los restos del poeta y de su última compañera, Matilde Urrutia, pregunten por el famoso cartero”. “Hay que explicarles que ese cartero es una ficción”, comenta Paola Hernández, funcionaria del Museo, que, al igual que todos los vecinos de Isla Negra, está indignada por la falta de un correo”.
- ^{vii} De hecho, Sabina fue primero poeta y, luego, cantautor: muchos de sus poemas de *Memorias del exilio* (1976) serán la base de su primer LP: *Inventario* (1978) (cf. Menéndez Flores 2000: 33).
- ^{viii} En su “El blues de lo que pasa en mi escalera” (1994), Sabina enumera lo que le gusta cantar; por ahí, tendríamos una idea de su espectro. Al final de la canción, dice que, como siempre, anda loco “por cantar el blues”, “el twist”, “el bolero”, “una rumba”, “aquel tango”, “el rap”, “el rock and roll”, “un merengue”, “una habanera”, “un mambo”, “el bugui-bugui”, “una ranchera”, “un calipso”.
- ^{ix} Respectivamente, los estribillos dicen: “Más de mil mentiras que valen la pena”; “Y tardé en olvidarla 19 días y 500 noches”; “Que todas las noches sean noches de boda/ que todas las lunas sean lunas de miel”.
- ^x En su autobiografía, Chavela Vargas narra su primer encuentro con Sabina, aludido en la “carta oral” mencionada (Vargas 2002: 263-265).
- ^{xi} Sobre ese proceso, cf., por ejemplo, Santos Gargallo 1999. Convergentemente, sobre las características y alcances de la “música tropical” en el actual panorama “globalizador”, cf. Quintero 1999.

-
- ^{xii} Esta canción, dicho sea de paso, implica un vínculo –frecuente, desde ya, en las canciones de Sabina– con el fútbol. Aunque lateral, este vínculo no sería impertinente al tema que nos ocupa: podríamos llenar volúmenes con referencias al fútbol (espectáculo) y los *media*, por un lado, y, por otro, no es nada difícil encontrar vínculos entre la poesía (desde Shakespeare [*Rey Lear*, *Comedia de los errores*] hasta, digamos, De Moraes [“O anjo das pernas tortas”]) y el fútbol. Sobre este último vínculo, *cf.*, por ejemplo, García Candau 1996. Y, como puente, podríamos recoger el “Garrincha” de Manuel Picón cantado por Alfredo Zitarrosa.