



Flavia Vanesa Garione
Universidad Nacional del Mar del Plata

Rosario Bléfari: la poesía como laboratorio de canciones

Rosario Bléfari: Poetry as a Laboratory for Songs

Resumen

El presente artículo propone analizar canciones y poemas de la poeta y cantautora argentina Rosario Bléfari (1965-2020). Partimos de la hipótesis inicial de que la artista utiliza su voz en la escritura como medio para amplificarla en la canción, concebida como la performance en vivo del texto. Estas prácticas, lejos de ser procesos mecánicos, están en constante revisión y experimentación, como si entre ellas se debatieran desplazamientos que nunca llegan a resolverse por completo ni a alcanzar estabilidad. Surgen las siguientes preguntas: ¿Qué conexiones existen entre la voz que escuchamos en el escenario y la que aparece en los textos? ¿Se trata de una voz fragmentada o, por el contrario, es posible identificar puntos de encuentro y continuidades? Para abordar estos interrogantes, nos centraremos en tres escenas que tensionan la figura de cantautora a partir de los imaginarios del rock, lo alternativo-independiente y el tránsito de la poesía hacia la canción. El objetivo es, a partir de estas escenas, abrir un recorrido por el libro de poesía *La música equivocada* (2009), así como por la canción “Ningún mensaje” del disco solista *Estaciones* (2005) y su interpretación en los recitales en vivo de la artista.

Palabras claves

Poesía argentina, Rock alternativo, Escena, Voz, Escenario.

Abstract

This article proposes an analysis of songs and poems by the Argentine poet and singer-songwriter Rosario Bléfari (1965–2020). We start from the initial hypothesis that the artist uses her voice in writing as a means to amplify it in the song, conceived as a live performance of the text. These practices, far from being mechanical processes, are constantly being revised and experimented with, as if they were debating displacements that are never fully resolved or stable. The following questions arise: What connections exist between the voice we hear on

stage and the one that appears in the texts? Is it a fragmented voice, or, on the contrary, is it possible to identify points of contact and continuities? To address these questions, we will focus on three scenes that challenge the figure of the singer-songwriter based on the imaginaries of rock, alternative-indie, and the transition from poetry to song. The objective is, based on these scenes, to open a tour through the poetry book *La música herida* (2009), as well as the song “Ningún mensaje” from the solo album *Estaciones* (2005) and its interpretation in the artist's live recitals.

Keywords

Argentine poetry, Alternative rock, Scene, Voice, Stage.

Antes de trabajar con los poemas de Rosario Bléfari, nos parece necesario interrogar, de modo introductorio, tres escenas que tensionan la figura de la cantautora a partir de los imaginarios del rock, lo alternativo-independiente y la migración de la poesía hacia la canción. El objetivo es abrir, en esta introducción, una serie de preguntas que articularán modos de recorrer los libros de poesía. Nuestra hipótesis propone que Bléfari trabaja su voz en la escritura para amplificarla, posteriormente, en la canción, que es la performance del texto en vivo. Sin embargo, lejos de ser instancias mecánicas, estas prácticas son permanentemente puestas a prueba, como si se dirimieran entre ellas desplazamientos y fluctuaciones que no terminan por resolverse o alcanzar una estabilidad: ¿Qué conexiones tiene la voz que escuchamos en el escenario con la que aparece en los textos? ¿Se trata de una voz escindida, o, por el contrario, podrían establecerse puntos en común y una serie de continuidades?

Escena 1. ¿Vos sos la rockera? yo a las rockeras me las hago grandes, inmensas

La primera escena, referida al rock y a la poesía, se narra en el *Diario del dinero* (2020) y se encuentra fechada el 12 de noviembre del año 2007. El diario no posee un orden cronológico, de modo que este episodio, que aparece al comienzo, configura una posición crítica sobre la escritura y la canción. Bléfari cuenta allí que



las poetas Mercedes Halfon y Clara Muschietti la han invitado al ciclo de poesía y música “Es a propósito” en el centro cultural Pachamama. Su participación se realizaría en calidad de cantante y, al mismo tiempo, compartiría escenario con las poetas Juana Bignozzi e Irene Gruss que habían sido invitadas a leer. Aprovechando la ocasión, decide llevar un libro de Bignozzi para que esta se lo firme: “[...] pero no me lo firmó, sino que lo dedicó e hizo una flecha que señala el nombre impreso” (*Partir y renunciar* 33). Además, Bignozzi le pregunta: “¿Vos sos la rockera? yo a las rockeras me las hago grandes, inmensas” (33). Después de este intercambio, Bléfari cree haber decepcionado a la poeta y reflexiona:

[...] entre las preocupaciones de esta poeta, que vengo a ser yo, ya grande pero no tanto, estaban el cuerpo y el deseo y para ellas todo eso estaba desplazado o superado y tenían un lugar mejor para otras cuestiones. Yo todavía sigo enredada en cosas como el deseo de besar y ellas en el de ser arena o en la presencia frente al mundo, la despedida, el lugar en la antología. Me daban un poco de vergüenza mis letras, mis canciones de amor, después de escuchar a estas pensadoras (Bléfari, *Diario del dinero* 34).

Por un lado, se manifiesta una incomodidad, que procede de una calificación asignada desde afuera: “la rockera”. Para Bignozzi, Bléfari no es una poeta, sino, justamente, una cantante de rock que proviene de un universo teñido de espectacularidad –por eso los adjetivos “grandes, inmensas”–. Por otro, en el espacio íntimo de la escritura del diario, reafirma otra identidad, la de poeta y no la de rockera o música: “entre las preocupaciones de esta poeta, que vengo a ser yo” (33). Sin embargo, ahí, justamente, advertimos un desplazamiento interesante en relación con los modos de concebir esa práctica. Para ella, hay una diferencia central que radica en la experiencia: “Yo todavía sigo enredada en cosas como el deseo de besar y ellas en el de ser arena o en la presencia frente al mundo, la despedida, el lugar en la antología” (32). Mientras estas poetas ejercen su lugar



tutelar en la poesía argentina, Bléfari todavía seguiría “enredada en cosas” dentro de un proceso creativo en movimiento, aún efervescente. Al mismo tiempo, lo que pareciera ser una distancia signada por el corte generacional –Bignozzi nació en 1937, Gruss en 1950 y Bléfari en 1965– es, en realidad, el relevo de otro tipo de énfasis: “el cuerpo y el deseo”.

Impulsos sensoriales y emociones de carácter inmediato que, en principio, parecerían contrastar con la temporalidad que propone un libro (una poesía reunida), la preocupación por figurar en su índice y la historia de la literatura argentina: “el lugar en la antología”. A pesar de que el evento la convoque para cantar y no para leer, es claro que Bléfari se siente tan poeta como como Bignozzi y Gruss. Sin embargo, en contraposición a los poemas que se leen en ese encuentro, la canción que se canta junto a una guitarra parecería, nuevamente, adquirir otra dimensión vinculada al presente, al cuerpo, el amor y el deseo: “Me daban un poco de vergüenza mis letras, mis canciones de amor”. En cambio, el trabajo y la voz de las otras poetas sí estarían, para ella, más asociadas a una actividad crítica, incluso filosófica: “escuchar a estas pensadoras” (34).

Podríamos pensar, entonces, como primera clave de ingreso a sus poemas, que Bléfari advierte, además de una distancia etaria con las otras poetas, cómo su práctica poética, más precisamente su voz, se encuentra modulada por la canción de amor. Sus estructuras móviles y figuras recurrentes como la carta, la ausencia, la dedicatoria, la dependencia, el cuerpo, el encuentro, la espera, el recuerdo, la obsesión. Pero también, se trata de una experiencia artística que se origina a partir de un tipo de sonido alternativo que aparece en Suárez, su primera banda, y atraviesa, no sin evidentes cambios después de los 2000, otras bandas de presencias más efímeras y su carrera como solista.

La razón por la que su poesía se encuentra atravesada por el rock y este tipo de sonido que intentaremos describir a continuación, seguramente sí se deba, en parte, a una experiencia musical que la involucra en una búsqueda estética, sonora y política que se estaba llevando a cabo a finales de la década del 80 en la ciudad de Buenos Aires. Antes de formar parte de Suárez en 1989, Bléfari ya escribía



poesía. En rigor, el salto del poema al escenario quizás sí se haya visto motivado por la aparición de otra urgencia que, en ese momento, era coyuntural, como reconoce en una entrevista en *Los-inrockuptibles* en el año 2017:

El camino de las canciones siempre fue el camino urgente: escribís una canción y la cantás en la calle o la subís a Internet y la escuchan bastantes personas. Tienen una inmediatez y mucho del que quiere, puede. Desde los quince a los diecinueve pensé que mi camino era escribir. Había hecho un libro grande de poemas, todos escritos a máquina, y lo corregí como la mejor alumna del planeta. Y lo llevé a varias editoriales y era una época muy árida, el mundo editorial era muy serio. Tampoco sabía a quién mostrárselo. Pero tenía una fe ciega en que eso era lo mío. Anduve de aquí para allá con mi libro y un poco me desanimé. Después ya estaba con mis canciones y algunos me escuchaban y todo cobraba un sentido. La literatura quedó como número dos. Pero para mí siempre fue el impulso primero de todo. (Bléfari)

Es posible advertir que las expresiones “una época muy árida” y “el mundo editorial era muy serio” indican que, en la década del 80, cuando Bléfari comienza a escribir poesía, aún no se habían consolidado las editoriales de poesía como las conocemos en la actualidad. Es decir, medios de circulación independientes de libros y fanzines que pueden encontrarse en ferias, festivales, muestras, recitales y lecturas en vivo. Sin embargo, sí era posible, en esa misma época “árida”, encontrar ciertos canales de difusión similares en el ambiente del rock. Como, por ejemplo, en el punk argentino que articulaba, de manera consciente y hasta militante, la idea del “hacelo vos mismo” en sus prácticas artísticas. Al mismo tiempo, algunas experiencias asociadas a nuevos modos de producción y circulación culturales que vinculaban la música con la literatura ya se venían advirtiendo en la postdictadura argentina. Sin linealidad y con bastante desorden, pueden mencionarse algunos antecedentes: los fanzines punk *Resistencia* de Patricia Pietrafesa, la cooperativa



MIA (Músicos Independientes Asociados) fundada por Rubens “Donvi” Vitale algo antes, Mandioca de Jorge Álvarez, entre otros.

Escena 2. Medios de producción independientes y experimentación sonora alternativa

Las modulaciones musicales que atraviesan la práctica poética de Bléfari tienen que ver con la construcción de un sonido alternativo que encuentra su definición y pertenencia a finales de la década del 80; pero también están vinculadas a colectivos de artistas que, en los años siguientes, se encuentran practicando otros modos de producción artística y de circulación de la música, la literatura y el arte. No es casual que *Poemas en prosa*, su primer libro de poemas se haya publicado en el año 2001, en una editorial de fotocopias abrochadas, como era Belleza y felicidad. Esta elección por lo artesanal y lo independiente en ese contexto de crisis económica, política y social trama otra escena posible que funciona de manera transhistórica porque atraviesa tres décadas –de los 80, pasando por los 90 a los 2000; al mismo tiempo, esto nos revela de qué manera Bléfari concibe su propia práctica artística. En rigor, podemos conjeturar que pospone la publicación de sus textos debido a una carrera que, hasta ese momento, se había centrado principalmente en lo musical.

En una entrevista del año 2019 para *Eterna cadencia* relata esa experiencia: “De algún modo decíamos ¡que hagan lo que quieran en el mundo de las editoriales! ¡Acá lo estamos pasando bomba! ¡Hacemos lo que queremos! Como una fiesta aparte. Y todas las cosas que se editaban en ese momento eran así. Vos ibas y te llevabas varios de los libritos y leías a tus contemporáneos”.



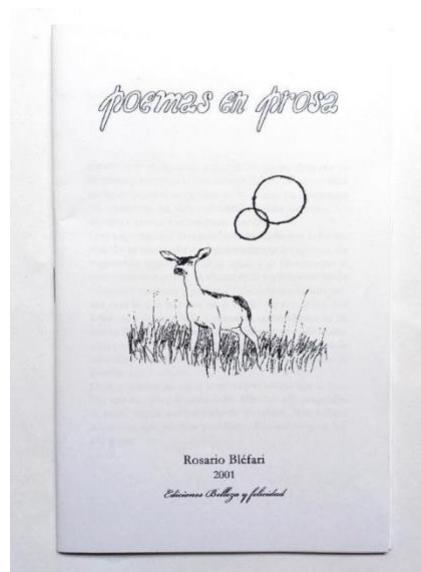


Figura 1. Belleza y felicidad. *Poemas en prosa*. 2001.

Fernanda Laguna, una de las fundadoras de la galería-regalería y de la editorial, en una entrevista personal reciente, cuenta que esa publicación se vio motivada por los recitales que, justamente, Bléfari brindó allí por esa misma época:

Ella hizo varios shows en Belleza y de ahí quedamos conectadas y un día dijo que tenía unos poemas para sacar y los sacamos. La tapa es de Lola Goldstein. Ella [Bléfari] se tomaba muy enserio la editorial Belleza y Felicidad y eso era muy hermoso. Salía de gira y llevaba los libros para venderlos con los discos. Era una parte muy importante de su práctica. Me pedía siempre para tener. (Laguna)

De este modo, las canciones en vivo funcionaban como una vía urgente de acceso hacia la escucha de los demás. Pero también posibilitan, a través de las giras a lo largo del país, una distribución mano en mano de materiales que tiende distintas redes. Sin necesidad de tercerizar ese rol, quien produce también puede acercar, repartir y hacer llegar libros, discos y fanzines. Esto puede suceder en un bar, en un teatro, pero también en una galería de arte. Se trata de un modo colectivo de



concebir la cultura, esa comunidad sensible que mencionábamos al comienzo, que, para Bléfari, excede lo meramente musical, incluso, lo integra como uno más de sus componentes. En este sentido, el arte, el rock y la literatura solapan, a partir de la música y esos circuitos, sus modos de circulación: “llevaba los libros para venderlos con los discos”, al mismo tiempo que una editorial construida a partir de photocopias abrochadas: “se tomaba muy enserio”. Esta posición política, que formaba parte de sus prácticas, puede rastrearse en el tiempo, más precisamente, en la conformación de su primera banda.

En diciembre de 1989, Suárez irrumpió en la escena *under* de Buenos Aires. Asociadas con ese término, cuya traducción es “lo subterráneo”, aparecen dos palabras que no refieren exactamente a lo mismo, pero orbitan dentro del mismo fenómeno: lo independiente y lo alternativo. Nicolás Cuello y Lucas Di Salvo (2019) definen que lo subterráneo, en esa década, puede concebirse como un nudo complejo de manifestaciones artísticas que formaron parte de la misma trama cultural, política y social, abierta por los procesos de recomposición democrática durante la post-dictadura (23). No se trata de un conglomerado de producciones homogéneas, sino de distintas agencias político-poéticas que, para ambos autores, se identifican con el punk como expresión y construyen escenas de producción alternativas. Para pensar, puntualmente, la práctica artística de bandas como Suárez o, incluso, de la propia Bléfari, nos parece más acertado utilizar la palabra “alternativo/a” para referirnos a un tipo de apuesta estética y sonora que posee referencias musicales reconocibles. Por otro lado, usaremos el término “independiente” para pensar los modos de producción y de circulación al que adscribían.

En rigor, Suárez, como banda de rock alternativa, concebía sus discos y sus shows de una manera independiente, en el sentido que llevaban adelante acciones concretas de autogestión que se encontraban vinculadas al modo de exhibición ante el público, la grabación y la distribución de su música. Sin identificarse como una banda estrictamente punk, encabezaba una búsqueda experimental basada en el ruido, la interferencia, la distorsión y ciertos restos provenientes del punk y del pop.



Una masa sonora que Bléfari describía como “meseta *klautrock*” (Igarzábal 160). Al mismo tiempo, con relación a la voz, aparece la poesía como componente central en las letras, el grito, el aullido, que junto a ese ruidismo generaban, desde un punto de vista escénico, climas inmersivos. En lo que respecta a la grabación y a la posproducción, es posible advertir la espontaneidad característica del *Lo-fi* como técnica. Se trata de una contracción de "low fidelity" (baja fidelidad) que modela un estilo musical propio. Hay una búsqueda de autenticidad a través del sonido imperfecto o de baja calidad: grabaciones caseras en las que se pueden escuchar ruidos de fondo y la carencia de una producción pulida como apuesta estética.

La escena alternativa, en el caso de Bléfari, puede pensarse como tejido sensible en el que se distribuyen cuerpos, voces y tonos. Este tipo de distribuciones, como ya investigó, anticipadamente, Josefina Ludmer en *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria* (1988), pueden leerse en la misma escritura. De manera incisiva, Ludmer plantea, en ese ensayo, que los tonos son la “materia misma del espacio interno, sonoro, del género, son lo que la voz oída de los payadores le dio al género” (135). Esta definición de tono ligada al reparto de la materia sonora, nos será útil para establecer esta primera relación entre escena alternativa y voz dentro del artículo. En el sentido que los tonos no sólo determinan los usos de las palabras, sino que indican cuáles son las posiciones de los cuerpos de quienes cantan y hablan (Ludmer 136). Precisión que nos parece fundamental para entender de qué manera las voces se inscribirán en las escenas. A partir de los 2000, aunque prevalecen huellas de esos sonidos abrasivos de los 90, Bléfari inicia una carrera solista menos experimental en la que predomina la canción pop. Sin embargo, es preciso preguntarnos si su voz poética, la que analizaremos en sus libros de poesía, podría configurarse a partir de, justamente, una modulación articulada entre restos del rock alternativo y del punk.



Escena 3. “Una voz más cercana”: del poema a la canción

El 30 diciembre de 1999, en el *Diario del dinero* (2020), Bléfari relata que se encuentra en la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música (SADAIC), de manera casual, con los artistas Roberto Jacoby y Gabriel Guerrisi, cerca de las cajas. Guerrisi le pregunta si consiguió los poemas de Rubén Darío, ya que han formulado la idea, junto con otros, de transformar poemas del poeta modernista en un disco de canciones. Ella contesta que los tiene en la cartera listos para ser fotocopiados y aclara: “Yo ya elegí el que voy a volver canción” (77). En principio, si bien se trata de un proyecto musical que es colectivo, el relato es interesante para apuntalar una última clave de lectura en relación con su poesía. Cuando debe justificar, dentro del registro del diario, la elección del poema que transformará en canción recuerda:

En la biblioteca de Zaragoza estuve leyendo todo y armando una selección de los que se prestaban mejor, es una cuestión de gusto y una intención de alumbrar ciertas áreas. Mi idea era desescolarizar un poco a Rubén Darío, desempolvarlo de cisnes para descubrir una voz más cercana, en la canción.
 (Bléfari, *Dario del dinero* 77)

Si bien se trata de un proceso creativo que implica el uso de textos ajenos, resulta singular que la transformación de un poema en una canción pueda servir para “desescolarizar” y “desempolvar los cines”. En primer lugar, porque el texto que elige –el poema “X” de Darío– forma parte del libro *Epístolas y poemas* (1885), cuya estética escapa al modernismo alambicado de los cisnes, que sí se encuentra en libros como *Azul* (1888), *Prosas profanas* (1896) y *Cantos de vida y esperanza* (1905). En este sentido “desempolvar” tendría que ver, más bien, con recuperar una faceta menos frecuentada de la estética de Darío. En este caso puntual, extraer de esa voz dariana una letra de rock, para ejercer otras posibilidades melódicas y sonoras que reactualizan el estatismo del texto, del libro. El poema de Darío



atravesado por la voz de Bléfari, se encuentra intervenido por un tono nuevo que se compone de materialidades sobre las que debemos indagar: ¿Cuáles son sus características? ¿De dónde provienen?

Se debe tener en cuenta que Darío, durante el siglo XX, fue objeto privilegiado de prácticas como la recitación y la declamación, que imprimían sobre el poema su propia variación tonal. Sin embargo, el resultado de las operaciones llevadas adelante por Bléfari, da origen a una canción acústica, que no sólo forma parte de ese disco colectivo llamado *Rubén Darío* (2000), sino también del disco de Suárez: *Excusiones* (1999):

Mi fe de niño, ¿dónde está?
 me hace falta
 la deseo
 batió las alas, y creo
 que ya nunca volverá
 (que ya nunca volverá)
 porque la fe que se va
 del fondo del corazón
 tiene origen y mansión
 en lo profundo del cielo
 y cuando levanta vuelo
 jamás torna a su prisión
 y cuando levanta vuelo
 jamás torna a su prisión
 mi fe de niño, ¿dónde está?
 me hace falta
 la deseo
 batió las alas, y creo
 que ya nunca volverá
 que ya nunca volverá



que ya nunca volverá
 que ya nunca volverá
 (Suárez)

A excepción de la expansión y las repeticiones necesarias para adecuar los versos a la melodía, el texto en sí no presenta variaciones contundentes. Sin lugar a dudas, la operación que lo transforma es la aparición de ese tono contemporáneo de Bléfari, que, junto con la música, parecieran borrar el contexto primigenio del poema, ya que lo incorpora dentro de la estética alternativa que describimos al comienzo. Sin embargo, concebir la canción como un artefacto que opera e interviene la poesía en esta última escena, ordena nuestro análisis sobre los poemas que leeremos en los siguientes apartados. En primer lugar, nos dedicaremos a pensar cómo los poemas migran, hacen un recorrido hacia la canción en *La música equivocada* (2009) y más específicamente en la serie “Doble agente” en la que se van a ubicar “los poemas que trabajarán de canción” (44). Por último, en una última sección, analizaremos la transfiguración escénica del poema en su trayecto hacia la canción en vivo. Analizaremos, en esta última parte, registros audiovisuales y fotografías de shows que marcan temporalidades distintas: el momento cúlmine de su carrera y el final.

La voz como tejido emocional de la lengua en *La música equivocada* (2009)

En el año 2009, Rosario Bléfari publica *La música equivocada* en la editorial Mansalva. El libro está conformado por tres series. La primera, que es la más extensa, le otorga nombre al libro. La segunda se llama “No se me puede decir nada” y la tercera, “Doble agente”. Se trata de un objeto medular para este artículo porque en él confluyen, de manera explícita, poesía y música. En la última parte, aparecen borradores de letras de canciones que pertenecen a sus discos solistas o a las bandas de las que formó parte. Aunque también incluye otras que permanecen



al día de hoy inéditas o que fueron grabadas años más tarde a la publicación. Esta incorporación, que se debió a una sugerencia del editor, parece asentar, definitivamente, la huella de la composición musical como poeta-cantante de rock alternativo en su poesía. Comenta Francisco Garamona al respecto:

Yo venía hablando con Rosario de hacer un libro y cuando me lo trajo era como un librito muy finito y ella me había comentado que tenía versiones previas de canciones y que de ahí salían las canciones en sí. Le dije que estaba bueno hacer un apartado para *mostrar ese procedimiento*. Presentó el libro en la librería La Internacional argentina cantando unas canciones. Yo escribí la contratapa y le puse Dalia Rosetti como para hacer un link y que la gente fuera de Rosario a Dalia. A Rosario le encantó la idea, también a Fernanda (Garamona).

Más allá del enlace publicitario entre Bléfari y Fernanda Laguna, que vincula estratégicamente a dos autoras que estaban escribiendo simultáneamente y pertenecen al mismo catálogo, resulta relevante destacar la idea de “procedimiento” que Garamona advierte al recordar la edición de estos textos. En el sentido de querer mostrar un estadío concreto de la cocina procesual de canciones que ya habían sido escuchadas, y otras que se escucharían en un futuro no muy lejano. Es decir, poemas que funcionan como engranajes técnicos previos que son omitidos en la posproducción musical y los recitales en vivo. Esta característica particular, que vuelve emergente algo que permanecía oculto, transforma al libro en un material semiaudible que vuelve a tensionar la idea de reverberación que comenzamos a pensar en el apartado anterior. En esos arquetipos de canciones que se compilan al final, podemos reconocer ciertos sesgos, palabras o fragmentos de versos que poseen un parentesco con las piezas terminadas. Aunque, en este punto, adquieran otro tipo de especificidades que describiremos a continuación.

Ya desde el título, además de erigirse en la música, la escritura revela una condición potencial en la idea de equivocación. Podría pensarse en poemas que se



proponen como bocetos, que, en la búsqueda de una forma más definida, arrastran excesos, variaciones, pruebas, aciertos y desaciertos. En “Soy”, los borradores de letras de canciones son interrogados bajo una mirada crítica: “Soy una madre que revisa las letras/ todo lo que fue escrito con furia” (19). Sin embargo, los textos destinados a ser tocados varían ante el registro de otra escena que cobra mayor importancia, la de la escritura que los enmarca y produce dentro de un bar: “soy ahora esa mujer irritante/ que le saca punta a un lápiz sobre la mesa de un bar/ y manda mensaje/ soy la que mira la gente entrar/ la que piensa “cómo pude hacer lo que hice” / soy la que se escucha a sí misma [...] / la desviada/ la que escribe cualquier cosa” (19). La escucha, en este caso, no está relacionada con la amplificación de un micrófono, sino con la práctica misma de estar escribiendo en un espacio público.

Los textos del libro funcionan, de este modo, como un material maleable, compuesto de lenguaje, que puede cambiar su apariencia sonora a medida que se transforma mediante una melodía. De ahí, probablemente, provenga un tipo de equivocación asociada a la incertidumbre que resulta productiva porque no tiene que ver con la falta. Un poema no es un texto carente o despojado de lo musical, sino que, por el contrario, la escritura, en su proliferación sistemática, puede generar resultados que adquieren cierta condición experimental. De manera que, pasan a formar parte de un cuaderno-ensayo que puede despuntar, a través de descripciones de plantas, ciudades, sonidos, estados anímicos, conversaciones, otros destinos posibles. En este sentido, la poesía se configura, retomando a Garamona, como el procedimiento central, una usina de producción de equívocos que engendra poemas y, en segundo lugar, canciones. Sin embargo ¿Qué sucede con las dos primeras series cuyo fin último no es, estrictamente, la canción? ¿Es la poesía, en su condición técnica y procedimental, una música equivocada?

La equivocación, como matriz de escritura, produce un desvío con relación a cierta corrección lírica, que, de todos modos, pareciera no existir objetivamente. Como si, a través de la poesía, sólo pudieran tomarse caminos equivocados en cuanto a la simetría musical, la armonía, el tono y la afinación. Condiciones sonoras



que los textos no revelan a simple vista, pero se encuentran funcionando conceptualmente en esas primeras dos series que no aspiran a convertirse en música. Se trata de una escritura que se mueve al compás de un tarareo vacilante, dictada por una melodía no visible que reorganiza los versos y las palabras. En “Serenito”, por ejemplo, el desarrollo de algunas estrofas: “Entro en su baño y me pongo su perfume” (26) produce hacia el final un estribillo breve que interpela a un destinatario-oyente con cierta tensión rimada que repite el pronombre personal átono “me”: “marcame ubicame avisame [...] / y mostrame la carpeta que bajaste de allá arriba/ y regalame la campera que trajiste desde tu casa/ y pedime que te de lo que te iba a dar de todos modos/ atención, atención y más atención” (26).

En “No se me puede decir nada”, en cambio, la “bandada de conciertos” contrasta con una voz en sordina que aplaca, incluso, la misma escucha: “se me nublan los oídos”. El poema, entonces, pareciera ser el intento de tocar instrumentos que suenan muy bajo y casi no pueden oírse:

1

Ventanales amplios
 bandada de conciertos
 coraza de tiza de marfil
 pienso salir antes que el día arranque
 se me nublan los oídos y ya estoy asordinada
 las venas llevan la sangre espesa y desganada
 parpadea la luz
 sospecho otro desacuerdo
 lo temido
 lo no aprovechado
 el círculo vicioso
 [...]
 en qué pensaba
 todo el día era una espera comando



un tarareo constante (Bléfari, *La música equivocada* 35)

El desgano y el desacuerdo que traman, a su vez, “lo temido/ lo no aprovechado”, en su aplacamiento y aparente falta de productividad, dan como resultado un tipo de melodía intermitente que no posee letra y se encuentra reservada para la intimidad: el tarareo. En este poema, la escritura, incapaz de reproducirlo, es el registro mismo de sus condiciones de aparición. Se trata de un canto sin articulación que se sostiene de manera continua mientras se desarrollan otras tareas en simultáneo. A diferencia de la canción, de apariencia estructurada, limitada y circular, el comienzo del tarareo es más impreciso, parece estar sujeto a la improvisación. En el sentido que, parte, en principio, de una distracción mientras se está esperando otro acontecimiento: “en qué pensaba/ todo el día era una espera comando”.

La relación entre el tarareo y el tiempo asume una condición un tanto paradójica. Por un lado, se tararea como modo de vencer el tedio producido por la espera; por otro, la melodía, en su carácter lineal, hace que el tiempo, indefectiblemente avance. En su movimiento a través de ese momento en detención, adquiere la forma de un vaivén autónomo. No se sabe concretamente cuándo empieza o termina porque es el fondo de la voz que se adapta a esas circunstancias temporales y va por encima o debajo de las palabras. En el sentido de que las elude, quizás articula algunas, aunque en realidad recorra solamente sus esqueletos fónicos: una distribución de sonidos consonánticos y vocálicos. Si bien su origen en el poema se debe a una situación de “espera comando”, para Bléfari es una oportunidad de prueba que construye, necesariamente, sentido.

Varias canciones, que se encuentran en sus discos, comienzan o incluyen el tarareo –con ausencia de letra– de manera alternativa. Uno de los casos más significativos puede advertirse en “Viento helado” que pertenece al álbum *Estaciones* (2004). Allí, el tarareo, que es un punto central en la construcción conceptual de la melodía del viento, comienza al mismo tiempo que la introducción instrumental y se expande hasta dar lugar al comienzo de la letra que lo incluye:



“En la medida que no dejo de escuchar/ cómo desarman nuestras noches las campanas/ llevando todo lo que viene, pasarán/ y el horizonte se desarma entre las hojas”. La voz recupera, en dos momentos distintos, las oscilaciones que el aire helado produce sobre los objetos y los cuerpos: “Viento helado/ voy al viento”. Sin embargo, en la primera parte, enfatiza las vocales “o” y “u” que provocan la impresión de un sonido prolongado, cuyo efecto sería el característico ulular. Pero, hacia la mitad de la canción, ese mismo tarareo varía, se afina, como si el viento cambiara su velocidad e hiciera vibrar los árboles y las ramas de una manera más aguda. Dentro de la canción, aparece como un elemento compositivo que establece cuál será el tono, los elementos armónicos y melódicos que la sostendrán de principio a fin.

En los poemas como el que describimos, en cambio, el tarareo aparece como una melodía mental que es despertada por el trajín o la espera de una acción ¿Entre otras, la misma escritura? Que, de repente, puede también hacerla audible, otorgarle cierta identidad poética. Incluso, uno de los textos de *Poemas de los 20 en los 80*, libro que trabajamos en el apartado anterior, parte de esa intromisión de la voz en el tiempo: “Van a tratar de nuevo de perturbar el silencio” (19). Como una manera de marcar el punto exacto en el cual se desencadena el canto. En “Si en cada boleto” también se alude a una “perturbación” intempestiva a través de una voz bajita y maquinal que no puede callarse porque funciona detrás de los acontecimientos: “¡Cómo canta ella sin saberlo! es una especie de hermoso lamento/ que me hace amarla”. Además, es: “[...] móvil espacio espiralado/ con la tristeza que concibe en la felicidad, su propio cielo” (16).

Porque el tarareo escapa también, en su emisión repentina, a la práctica organizada de la escritura, su temporalidad consecutiva y gráfica, incluso contra toda posible decisión racional dado que “canta ella sin saberlo”. Y, en esa aparición, emerge la sensación, porque se desglosa una emocionalidad que es inherente a un tipo de tono, a cierta cadencia final de los versos. Si bien tararear –medio de expresión fónico– y escribir –que involucra, sobre todo, lo manual y lo visual– poseen, en apariencia, una distancia concreta, Bléfari las tensiona y las concibe



dependientes. Aunque la disposición del libro divida los poemas de las canciones mediante la categoría final llamada “Doble agente”, este canto improvisado se manifiesta como una materia constante que atraviesa todos los textos sin distinción.

En latín *continuum* ‘continuo’, de *continēre* significa también ‘contener, unir’ en una sucesión sin interrupción o espacio. El prefijo *con-* remite a ‘junto’ y a ‘todo’ que se asocian, al mismo tiempo, con el verbo *tenere* (dominar, retener) que por apofonía se encuentra en las palabras mantener y extender. Estos dos últimos términos nos sirven para pensar qué es lo que persiste en esa voz, como ingreso de una materia que no es verbal, pero se escribe y traduce en palabras. Una figura melódica distinta a la reverberación, que, en su dispersión, engendra, a lo largo del libro, cierta cristalización con relación al tono que reside en la poesía y fuera de ella.

En el poema “Sueño”, la voz inicia una travesía circense a través del lenguaje: “Pasamos por las palabras más torpes y por las más difíciles/ como verdaderos acróbatas de la voz/ no hay tensión más alta” (18). Como si esa tonalidad –la fibra expresiva– con la que se enuncia transformara lo dicho a partir de cierto sosiego, el volumen moderado, un ritmo lento y una entonación equilibrada que calibra la dificultad de una conversación; que, sin embargo, se encuentra omitida en el texto. Solo tenemos acceso a la voz a partir de la figura enigmática del acróbata. No es casual que se trate de un artista que busca entretenér con sus habilidades, pruebas de equilibrio, malabares, saltos y piruetas. Al mismo tiempo, éstas dependen de capacidades como flexibilidad, destreza, fuerza y coordinación.

La voz en tanto vibración, tarareo inconsistente, debe involucrar necesariamente al cuerpo que se exhibe en el espectáculo de la ensoñación: “pero ahora, como en otro sueño, / al final del camino veo esa luz tan pálida/ que parece un fantasma perdido en el horizonte” (18). Pero ¿Qué relación posee la voz con esa construcción onírica? Si la tuviéramos que describir a partir de una serie de notas, podríamos ubicarla justamente ahí: entre la palidez y lo fantasmal. Una voz onírica que se propaga desde “el frío de la tarde que envuelve las calles de tu/ barrio” hasta



las casas que “[...] están muy solas” (18). La acrobacia permite entrar y salir del texto, someter esas materialidades a ejercicios de la imaginación que no tienen límites precisos.

Por eso, la mayoría de los poemas presentan, con precisión, figuraciones de cómo es esa voz que habla, discute o canta, y desde dónde lo hace. No obstante, se presta menos atención a cuál es el contenido de lo que profiere. Pareciera que la articulación del lenguaje es extirpada y sólo prevalecen descripciones de la voz y sus posibles tonos junto con los modos en los que se la escucha. En “No se me puede decir nada”, un poema extenso que se encuentra en medio de las tres series, propone: “[...] hablemos de la voz que se borra en las cintas/ los colores que se lavan en las tapas de los discos [...]” y más adelante: “[...] la música me va de un *left* a un *right*/ en el stéreo de los sesenta que mejor se supo aprovechar” (39). Los contornos de esas apariciones vocales son difusos, anacrónicos, nuevamente fantasmales: “la voz que se borra” y “los colores que se lavan”; aunque la música intervenga para fijar, con más concreción, la distribución envolvente de esos sonidos en los altavoces de un dispositivo de escucha de otra década.

Se transcribe, entonces, a partir de la melodía del “stéreo” que “se supo aprovechar”. Lo que sonó en el pasado interpela y se escabulle en el presente que se está escribiendo: “todo fue dicho en voz alta por ellos/ y yo solo anoté [...] / en el carroaje de una escena nueva” (41). Aunque, la experiencia auditiva crea, en este caso, un tipo de ambiente que se desplaza por los textos con una aparente ambigüedad. La palabra “escena”, que ya trabajamos en la introducción porque definía momentos concretos de la producción artística de Blélfari –el rock, lo alternativo, el poema-canción– aparece escrita de manera repetitiva en estos poemas. Por un lado, podríamos identificarla, sin dificultades, con el ámbito dramático y el despliegue actoral que Blélfari desarrolló, paralelamente, a otras prácticas como la música y la poesía. Sin embargo, pareciera tener menos que ver con una escena teatral o cinematográfica que se caracteriza por un fragmento de una obra o una locación precisa. Más bien, podría pensarse en un tipo de escena



musical donde la voz se encuentra en un primer plano porque es el centro de indagación de todas las demás prácticas.

Atravesada por la escritura, este tipo de ambiente onírico funciona como una factoría de imágenes audibles que la convocan: “no te puedo dejar entrar/ esta es una escena que sostengo sola/ escudero (37). Si una escena musical –en la que las voces cantan, los estéreos suenan y los tocadiscos giran– es un tipo de espacio que debe sostenerse de manera íntima una porción determinada de tiempo ¿Cómo se relaciona con la composición musical y la canción en vivo? Curiosamente, el mismo poema enfatiza una serie de distinciones más precisas que, incluso, establecen una tensión con la idea de “escenarios”, lugares en los que las escenas son exhibidas ante un público:

No me veo en los *escenarios* todavía no me veo

[...]

No lastimar ni romper nada

en el entusiasmo

el sol ya empieza a bajar

y yo muy quieta

el tejido emocional de la lengua

termina en desvaríos, se deshilacha

se abre paso en su intento de *poner en escena*

lo que no se pone en *escena*

alguien necesita un poco de educación

un poco de rebeldía

un poco de fe en sus deseos

alguien cree saberlo todo

tiene el pronóstico acertado



alguien evita internarse por temor a perderse (Bléfari, *La música equivocada* 36-37, el subrayado es mío).

En el poema, los escenarios parecen encontrarse desplazados ante “el tejido emocional de la lengua/ que termina en desvaríos y se deshilacha”. Sin embargo, y acá puede extraerse un punto que nos interesa particularmente, se trata de un material sonoro deteriorado que arrastra consigo rastros de tonos –reverberaciones–, cadencias, tarareos, melodías, conversaciones, fragmentos musicales. Estos mediante la escritura, colocan en un primer plano lo que “no se pone en escena” de otras maneras. La escritura es una práctica de pensamiento que no podría llevarse a cabo en esos (otros) escenarios. A través de los textos, se ensaya, entonces, una puesta en escena musical que combina elementos visuales, auditivos y también performáticos, los cuales trabajan de manera conjunta para generar una serie de efectos poéticos y musicales.

En esta escena musical, la voz es el objeto principal de escucha porque cada fibra tonal que la compone expresa un abanico de matices interpretativos que pueden expandirse mediante el poema. En “Sensible mal”, el “desasosiego inconstante que se presentó de muchas formas” ocasiona que “[...] cualquier comentario cae hirviendo sobre una necesidad que no discrimina” (21). El foco va de lo hiriente a la imprecisión sobre cómo está conformada esa misma “sensibilidad”, entendida como el mundo vivencial en donde se expresa cierta capacidad de percibir y sentir. Por su parte, retomando a Emanuele Coccia (2011), la vida sensible no es sólo sensación, sino que: “Es el modo en el que nos damos al mundo, la forma en la que somos en el mundo [...] y, a la vez el medio en el que el mundo se hace cognoscible, factible y vivible para nosotros” (10). Por lo que, no sorprende que, hacia el final, la deriva del poema llegue a la indeterminación de todas las prácticas: “no quiero el papel en el que estoy siendo encasillada” (21).

Es una sensibilidad que no se encuentra ni enteramente dentro de la música, ni tampoco en una especificidad que se circumscribe a la poesía, sino que se constituye a través de ese “tejido sensible de la lengua” que se deshilacha y deshace



en distintas escenas sensibles, escenarios, soportes, medios y prácticas. En esa diversidad reside la importancia de la equivocación como matriz generadora de derivas, de quien no puede ser encasillado e inicia la búsqueda a través del experimento de la escritura, como espacio de mezcla, recorte y montaje. Como sucede en “Cuenta abierta”, el último poema que abordaremos de esta primera parte del libro. Los espacios “el río invernadero” y “el bar las horas” se encuentran disponibles, porque funcionan como cuentas activas de las que se extraen canciones:

La cuenta sigue abierta en el río invernadero
 pero es una canción estafa
 el tiempo que espera y no condena
 no está disponible hoy
 tengo otra cuenta abierta en el bar las horas
 adonde paran los vecinos del barrio ánimo despreocupado
 ¿dónde queda?
 La dirección es tan imprecisa como en aviso de libre mercado
 [...]
 es una canción estafa
 una mala palabra que acaricia
 la verdadera ilusión, la más querida
 la más premiada
 la que nunca aterriza. (Bléfari, *La música equivocada* 32)

Sin embargo, se trata de una “canción estafa” porque su composición se efectúa en un tiempo que “no está disponible”. Lo fraudulento o engañoso tiene que ver, por un lado, con la idea de cuenta pendiente que permanece abierta; pero también con una producción artística que sólo es posible de llevar a cabo en ese tránsito, de un lugar a otro. Como si, en este caso, la escritura de una canción no se hiciera sobre el papel sino en la misma caminata, en un andar, entre los asuntos



pendientes, en la convivencia con los otros: “adonde paran los vecinos del barrio ánimo despreocupado” (32). Nuevamente, si pensábamos estos poemas como el espacio en el que se configura una escena musical para la voz que canta; podríamos pensar esta “canción estafa” que “nunca aterriza” como estatuto complejo que abre paso a la última serie, “Doble agente”, en la que los poemas “trabajaron también para canción” (44). En este caso, se plantea una continuidad entre poema y canción –mediada por la plusvalía del trabajo– que se encuentra atravesada por el soporte libro. Por un lado, es una materialidad que transforma las canciones en poesía, de algún modo les cercena ciertos atributos musicales y las somete a la experiencia de la lectura y no a la del canto; por otro, algunas canciones no fueron escuchadas por nadie, y, por lo tanto, no han nacido todavía.

Del texto al escenario. El caso de “Ningún mensaje”, un poema que trabajó de canción

“Doble agente” es la última serie de *La música equivocada* (2009). Como anuncia la nota de la autora que se encuentra al comienzo, allí se recopilan canciones que “(...) ya han sido grabadas y tocadas muchas veces y otras que todavía nadie escuchó” (44). Para el momento de la publicación del libro, algunas ya habían sido interpretadas por Suárez (1989-2001), banda en la que Bléfari oficiaba de vocalista principal. Otras aparecerían en discos solistas tales como *Estaciones* (2004), *Misterio relámpago* (2006) y *Calendario* (2008). Y unas pocas, se mantendrían inéditas hasta *Privilegio* (2011) y la conformación de bandas posteriores de presencia más efímera: Sue Mon Mont (2013-2015) y Los mundos posibles (2017-2018).

Que se trate de canciones pertenecientes a discos, bandas y años tan diferentes entre sí configuran su rol tutelar como escritora, compositora e intérprete musical, características que constituyen la estampa clásica del cantautor/a. Sin embargo, no deja de llamar la atención que las palabras que titulan estos textos sean “doble agente”, un término que pertenece al ámbito del espionaje. Como si esta



poeta cantora trabajara para dos bandos contrarios –la poesía y la música–, y contrabandeara información entre esas prácticas. Un doble agente fluctúa su identidad entre la escisión y el ocultamiento. Por eso, su comportamiento, en cierta manera, se encuentra atravesado por la dramaturgia y la habilidad de transformarse de acuerdo con el espacio en el que se encuentre: un festival de poesía, un ciclo de lecturas o el escenario en el que se desarrolla un recital de rock.

Está claro que sus lealtades siempre estarán divididas, porque no hay elección posible entre sus hakeres. Por eso, y teniendo en cuenta la idea de equivocación que analizamos en las primeras series del libro, es posible retomar, en relación con esta doble agencia, la “canción estafa” que se desliza en “Cuenta abierta”. Al trabajar de canción, los poemas –canciones estafa encubiertas que detentan una melodía potencial– adquieren un estatuto complejo. En principio porque Bléfari decide definirlos, justamente, como “canciones” o “poemas que trabajan como [...]” y no sencillamente letras de canciones o poemas a secas. Una escritura, que, en esta sección, posee una base melódica exterior que no tienen los textos de las dos primeras series que ya hemos analizado. Podría pensarse que esta antología final de canciones produce, como contracara del comienzo, la constitución de una *playlist* o disco de poesía. Es decir, una lista de reproducción de borradores, una colección de piezas –protocanciones– que conforman también ese “tejido emocional de la lengua”, y podríamos agregar nosotros, del sonido.

Ya habíamos anticipado desde la hipótesis que le da origen a este artículo, que la puesta en voz de estos textos se desarrolla a través del recital de rock alternativo. Una instancia o destino musical que saltea otra, que, desde la escritura resulta más previsible: la lectura de poesía en vivo. Efectivamente, aunque en menor medida, Bléfari también había leído esos poemas en festivales o ciclos de poesía. En el año 2008 es invitada al XVI Festival Internacional de Poesía de Rosario. Antes de iniciar la lectura de “Doble agente” realiza un comentario para el público del auditorio del Centro Cultural Parque de España:



Estos son unos poemas, es una parte de este libro que se llama "Doble agente" porque son poemas que fueron hechos canciones. No se parecen a las canciones, pero también sí. Estos *pobres* habían quedado como si fueran la cáscara de otra cosa ¿No? volví a mirarlos con otros ojos para darles un lugar porque lo tienen y acá están. Voy a empezar por ahí que es la parte final del libro. (Bléfari, *La música*)

La caracterización de esos poemas como “estos pobres” y “cáscara de otra cosa” instala cierta suspicacia en relación con su misma puesta en voz apaciguada, que respeta cada corte de verso y mira fijamente el papel. Cuando, efectivamente, Bléfari lee los poemas que “trabajan de canción” cuesta creer, al menos durante esa escucha, que se transformarán en versiones electrificadas y movedizas cuando intervengan en ellos otro tipo de sonidos y de escenarios. A diferencia de una lectura en el contexto de un festival de poesía, pareciera que los poemas cantados y tocados traen consigo “una voz más cercana”, la que procesaba los poemas de Darío en la introducción, que los reactualiza a través del rock alternativo y el pop –géneros que, en ese contexto, gozaban de una presencia insoslayable dentro del panorama musical nacional–.

Por esto, en la transición de poema a canción, se observan variaciones que podríamos atribuir a dos motivos principales. En primer lugar, la melodía interviene los cortes originales de los versos y su significado, la estructura tonal, e incluso la dicción que se acopla a las necesidades rítmicas y sonoras imperantes. En segundo lugar, un escenario musical potencial –con su correspondiente público– se encuentra funcionando virtualmente en esa confección. Es decir, dónde, cómo, quiénes van a escuchar y de qué modo lo harán: ¿Con movimientos del cuerpo que emulan ese ritmo de la canción? ¿Determinado tipo de gesto? ¿Cantando los estribillos pegadizos al unísono de la voz que canta? Los escenarios de rock poseen un show más o menos estandarizado, y el armado de una canción contempla de qué modo interpelará a la audiencia en su condición de intervención sonora-poética y dramática.



Uno de los casos que nos interesa, en este sentido, es analizar cuál es la deriva del poema “Sin mensajes”, incluido en la serie “Doble agente” dentro del libro. En su transición a la canción “Ningún mensaje”, que trabaja de canción en el álbum *Estaciones*, podemos advertir distintas variaciones:

Sin mensajes

Ningún mensaje para vos ni para mí, mejor así

Qué suerte que nunca es el fin

Todo estuvo listo para seguir

Pero fue más fácil terminar

Se quebró el hielo fino de la continuidad

Tuve hermanos cruzando el mar

Tuve tiempo de escuchar y de hablar

Tuve la impaciencia para comenzar y también para dejar

Los cuatro vientos que me hicieron respirar

fueron cuatro estrellas encendiéndose al galopar

Qué suerte que no hay que vivir eternamente bajo el mismo sol

igual

A cada rato podemos ir

Qué suerte que podemos deshacernos y empezar

Y empezar y empezar.

(Canción “Ningún mensaje”, Álbum *Estaciones*).

(Bléfari, *La música equivocada* 56)

Como podemos ver, más tarde, al incorporarse la melodía, el texto sufre una serie de cambios compositivos:

Ningún mensaje



Ningún mensaje para vos o para mí
Mejor así
Mejor así
Qué suerte que nunca es el fin
Todo estuvo listo para seguir
Y también para terminar
Porque la duda pudo más
Quebró el hielo fino
De la continuidad
Tan fuerte que todo tembló
Junto con vos, junto con vos
Mientras el sol brillaba
Y a vos te alumbraba
Siempre te pareció mejor
La fiesta que al lado daban
Era mejor lo demás
¿Y ahora a dónde vas?
A lo mejor te confundió
Mi forma de ser
Quién sabe si entendiste alguna vez
Yo tampoco sé muy bien cómo es
Ningún mensaje para vos o para mí
Ningún mensaje para vos o para mí
Ningún mensaje para vos o para mí
Mejor así, mejor así
Mejor así, mejor así
(Rosario Bléfari)

En principio, desde el título, ya se produce una corrección semántica mínima que acentúa la negación y la inexistencia “ningún” por sobre la carencia



que expresa la palabra “sin”. La canción, en este sentido, intenta acercarse con menos ambigüedad que el poema a la idea de ruptura amorosa. Al mismo tiempo, unos sonidos sintéticos –similares al tono de espera telefónico– y el silbido de la melodía abren una atmósfera inicial que le da pie a la introducción que simplifica y expande la primera estrofa del poema: “Ningún mensaje para vos ni para mí, mejor así/ Qué suerte que nunca es el fin/ Todo estuvo listo para seguir/ Pero fue más fácil terminar/ Se quebró el hielo fino de la continuidad” (56).

En cambio, la canción acorta y repite las últimas palabras a modo de *chorus*: “Ningún mensaje para vos o para mí, mejor así, mejor así”. Las operaciones que se ejercen a continuación sobre el texto parecen contrarias, pero funcionan de manera complementaria. Si, por un lado, se eliminan partículas que dificultan el sentido y la dicción porque repiten la negativa “Ningún” y “ni”; por otro, se suman versos para que el motivo de la separación sea más explícito: “Qué suerte que nunca es el fin/ Todo estuvo listo para seguir”. Y se agrega “y también para terminar/ Porque la duda pudo más/ Quebró el hielo fino de la continuidad/ Tan fuerte que todo tembló/ Junto con vos, junto con vos”.

En este sentido, el poema trabajaría de un modo menos lineal que la canción, produciendo un desvío de la relación sentimental como premisa central: “Tuve hermanos cruzando el mar/ Tuve tiempo de escuchar y de hablar/ Tuve la impaciencia para comenzar y también dejar/ Los cuatro vientos que me hicieron respirar/ fueron cuatro estrellas encendiéndose al galopar” (56). La idea de separación, en este fragmento del texto, se disipa para pensar otro tipo de imágenes que reenvían hacia sentidos de mayor abstracción “hermanos cruzando el mar”, “cuatro estrellas”, “cuatro vientos”. La canción eliminará estas imágenes de navegación marítima para centrarse narrativamente en el conflicto amoroso que desencadena la ausencia de mensajes, el fin de la comunicación. Y prefiere agregar una hipótesis analítica conclusiva: “Mientras el sol brillaba y a vos te alumbraba/ siempre te pareció mejor/ la fiesta que al lado daban/ era mejor lo demás/ y ahora dónde vas/ a lo mejor te confundió/ mi forma de ser/ quién sabe si entendiste alguna vez/ yo tampoco muy bien cómo es”.



Los escenarios de rock

Mientras que, como acabamos de describir, la melodía produce variaciones sintácticas, semánticas y estructurales corrosivas que alteran el texto original, también abre una dimensión escénica y corporal nueva –que, por supuesto, incluye y tiene como protagonista a la voz–. Por este motivo, nos interesa, más que la versión que se encuentra dentro del disco, las presentaciones en vivo en las que Bléfari interpretó “Ningún mensaje” en diferentes escenarios en el periodo de tiempo que abarca el 2006 hasta el 2019, año en el que se agrava su enfermedad y comienza a alejarse de las presentaciones en vivo. Hemos seleccionado cuatro, en un orden cronológico inverso (de la más reciente a las más antiguas).

Si bien cada una de ellas es singular en sí misma, guardan algunas cuestiones comunes que quisiéramos destacar. Canción y poema comienzan del mismo modo, exteriorizando una razón que pertenece a la intimidad, como si se mantuviera una conversación con el público, que se encuentra incluido como destinatario en la segunda persona del singular: “Ningún mensaje para *vos* o para mí/ mejor así/ mejor así”. En relación con la gestualidad, en esta primera parte, Bléfari siempre mantiene un contacto visual con el auditorio que invita a la participación activa en esa historia que está siendo cantada. Esta implicación se mantiene en el recorrido de la carta al analizar los argumentos de por qué se desencadenó la ruptura final y definitiva de esa relación.: “todo tembló junto con *vos*/ junto con *vos*”. Como si juntos, cantante y oyentes, hicieran un recorrido analítico por los motivos de la separación.

En el año 2019, la canción es interpretada en el centro cultural Roseti. La interpretación acompasada y mayormente melancólica se traslada a cierto tono de queja y reproche en algunos versos precisos: “siempre te pareció mejor/ la fiesta que al lado daban/ era mejor lo demás/ y ahora dónde vas”. Sin embargo, esa tonalidad se diluye cuando se enuncia la conclusión final sobre el motivo de la ruptura, como si fuera un alivio comprobar que: “a lo mejor/ te confundió mi forma



de ser”. Es claro que la canción no se canta de la misma manera en otras versiones en vivo, aunque el tono conclusivo del final prevalezca en todas: “quien sabe si entendiste alguna vez/ yo tampoco sé muy bien cómo es”. Ese modo conversatorio, intimista-confesional que involucra al público suma al mismo tiempo ciertos movimientos del cuerpo: baile, patadas al suelo, gestualidad dramática que oscila entre la tristeza y la catarsis. La complicidad con el auditorio se traslada también a los músicos que conforman las distintas bandas. Por eso también, por momentos, se queda de espaldas y los mira fijamente.

La imagen que presentamos a continuación no está estrictamente relacionada a “Ningún mensaje”. Sin embargo, podemos advertir en ella la postura interpretativa dentro del escenario –el cuerpo tirado directamente en el suelo mientras se entona el tema–. Un tipo de posición horizontal que transmite su propio lenguaje corporal en una relación con los tonos emocionales de la voz y la música sonando al unísono. Esta escena musical contrasta abruptamente con la clásica mesa de lectura de poesía en el contexto de un festival institucional. Como si, al ser procesado por el rock, el poema se sometiera al cuerpo a partir del despliegue del show. En “La voz y el cuerpo-signo del rock” (2022), Jorge Monteleone intenta pensar qué sucede, justamente, con este cuerpo-signo en el escenario como “[...] imaginario en un grado extático, inmarcesible, incontinente del sentido” (24). Para Monteleone, la voz como cuerpo “[...] aparece en el rock como una dimensión extraordinariamente vívida y casi absoluta que condiciona, en muchos casos, no solo la representación estética sino también la existencia misma del artista que, literalmente, pone el cuerpo en ese lugar imaginario” (25). Sin embargo, en el caso de Bléfari, esa voz-cuerpo, escena y escenario se nos anticipan, para aparecer antes, como objetos de pensamiento en los propios poemas.





Figura 2. Rosario Bléfari en presentación en vivo, ca. 2005–2006. Registro proveniente del fotolog fotolog.com/rosarioblefari. Autoría anónima.

La versión acústica de “Ningún mensaje” celebrada en Casa Brandon en el año 2010, reúne las voces del público, que, durante toda la canción, cantan al unísono la letra de memoria, tapando la propia voz de Bléfari. De este modo, la identificación es tal que la canción adquiere una modalidad coral improvisada. En esa oportunidad, también se agregaron proyecciones de *Brand upon de brain!* (2006), una película muda de Guy Maddin. Pueden escucharse aplausos, silbidos y gritos que suenan cuando se deslizan los últimos acordes. La escena se encuentra completamente cooptada por las voces del público que adquiere protagonismo a través de la historia que propone la canción. Hay versiones más participativas con auditorios especializados que conocen las letras y otras, que, en cambio, no se encuentran atravesadas por esa grupalidad o reunión. La distorsión somete al poema



a cierto dinamismo que provoca en el cuerpo y en la voz efectos precisos, muy diferentes a la versión lenta y melancólica del 2019.

Apenas un año después, Bléfari vuelve a cantar esa misma canción en el Centro Cultural Ricardo Rojas, aunque esta vez decide amalgamarla con otro tema llamado “Partir y renunciar” (2006), que se encuentra en *Versiones relámpago*. De este modo pareciera que la primera canción funciona de introducción dramática de la segunda: “Tomaste mi lugar/ Algo se va sin fin a otra parte/ No sé si vos también/ Qué lástima me da/ Pensar/ Que tal vez no/ Los dos silencios al teléfono/ Escuchamos la respiración”. Sin realizar una pausa o un silencio, la aparición del riff de guitarra eléctrica impone el cambio de melodía que inicia rápidamente a la otra canción: “Ningún mensaje para vos o para mí/ mejor así”. En ese pasaje que propone una transición, la escucha de esa respiración en el teléfono, el tedio y el aburrimiento son los desencadenantes del fin de la interacción. De este modo, el show ejecuta las canciones bajo una secuencialidad dramática, en la que cada texto inaugura un acto que se relaciona con el siguiente, desde un punto de vista narrativo. En rigor, la historia sentimental puede reconstruirse.





Figura 3. Rosario Bléfari durante un recital en vivo circa 2008-2009. Archivo recuperado de la página www.fotolog.com/rosariobléfari

Se trata de una conversación extensa –sentimental y dramática– con el público, que, incluso trasciende los años y las versiones. Puede pensarse, además, en cierta composición del auditorio: personas que han escuchado esa canción más de una vez y en diferentes formatos. Cuando la distorsión de la guitarra irrumpie en el show en vivo como ruido en los oídos, el cuerpo comandado por la voz se arroja convulsivamente al suelo y se somete a su arbitrio. En otra de las versiones del año 2006 en la sala teatral Acha, en cuyo registro oscuro apenas notamos la silueta de los músicos, aparece una aceleración en la dicción de la letra. Los asistentes acompañan el ritmo que se impone desde el escenario. El tono no es ya de reproche o melancolía sino de completo enojo: “¡Siempre te pareció mejor la fiesta que al lado daban!”.

Sin embargo, la voz se escucha tenue con relación al volumen de los instrumentos (batería, bajo y guitarra). La música, de este modo, parece dominarlo todo, quizás debido a las condiciones materiales y la acústica de ese espacio (nuevamente la reverberación). Incluso, a la misma calidad del registro, lo que induce a pensar hasta qué punto los espacios condicionan una voz y su escucha. El escenario, en el marco de un recital, conduce al énfasis interpretativo habilitado por lo que está efectivamente comunicando esa canción: dolor o júbilo. Como si la voz y el cuerpo moldearan los tipos de movimientos que aparecen en escena. En cambio, el ámbito apaciguado de la lectura de “Doble agente”, dentro del Festival Internacional de Poesía de Rosario, instala una relación conceptual con el texto, cuyo origen se encuentra en esos primeros procedimientos –de escritura y de lectura– al momento de esbozar un primer borrador. Si la canción exterioriza, en su aspecto más literal y sintético, el poema fijará la ambigüedad, el juego, la expansión imaginativa y la experimentación en el sentido de prueba de elementos y materiales. Ambos aspectos del proceso de composición se deslizan como un continuo que atraviesa los formatos y los soportes.

Bibliografía

- Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos y voces*. Paidós, 1982.
- _____. “El acto de escuchar” en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Paidós, 1986.
- Bléfari, Rosario. *Poemas en prosa*. Belleza y Felicidad, 2001.
- _____. *Estaciones* [CD]. Buenos Aires, 2004.
- _____. *Misterio Relámpago* [CD]. Buenos Aires, 2006.
- _____. *Calendario* [CD]. Buenos Aires, 2008.
- _____. *La música equivocada*. Mansalva, 2009.
- _____. *Antes del río*. Mansalva, 2016.
- _____. *Poemas de los 20 en los 80*. Iván Rosado, 2019.
- _____. “Devilidad”, *YouTube*, 30 de septiembre de 2015. Disponible en Devilidad



- _____. “4-Suárez”, *YouTube*, 15 de abril de 2023. Disponible en 4 - Suárez (Letra)
- _____. “Rosario Bléfari en la terraza "Viento Helado", *YouTube*, 4 de abril de 2012. Disponible en Rosario Bléfari en la terraza "Viento Helado".
- _____. Lectura de poesía en el Festival Internacional de Poesía de Rosario [Video]. Archivo académico del Festival Internacional de Poesía de Rosario, 2008.
- _____. “Ningún Mensaje” (Casa Brandon 12.02.10)”, *YouTube*, 17 de febrero de 2010. Disponible en Rosario Bléfari “Ningún Mensaje” (Casa Brandon 12.02.10)
- _____. “Partir y renunciar + Ningún Mensaje - Rosario Bléfari eléctrico - CCRojas”, *YouTube*, 19 de junio de 2020,
<https://www.youtube.com/watch?v=CeUuzon1Pn4>.
- _____. “Ningún mensaje.” *YouTube*, 17 de septiembre de 2019. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Cwr305-09r4>.
- _____. *Rosario Bléfari durante un recital en vivo, circa 2008-2009.* Fotolog, www.fotolog.com/rosariobléfari. Accedido el 21 marzo 2025.
- Cuello, Nicolás., & Di Salvo, Lucas. *Ninguna línea recta: Contraculturas punk y políticas sexuales en la Argentina 1984-2007.* Alcohol en fotocopias y Trenenmovimiento, 2019.
- Cueto, S. *La música como representación.* Nube Negra, 2022.
- Dolar, M. *Una voz y nada más.* Manantial, 2007.
- Deleuze, G., & Guattari, F. *Mil mesetas.* Pre-textos, 2004 (Originalmente publicado en 1988).
- Esposito, R. *Communitas: origen y destino de la comunidad.* Amorrtu, 2003.
- Esposito, R. “La comunidad de la muerte”. En *Categorías de lo impolítico* (pp. 255-320). Katz, 2006.
- Margiolakis, Evangelina. *Constelaciones subte: Prensa contracultural en dictadura y transición (1946-1990).* Trenenmovimiento, 2016.
- Garamona, Francisco. *Entrevista.* Realizada por [Flavia Garione]. 21 marzo 2022.
- Garione, F. “Poéticas del malestar: Lecturas intervenidas en María Salgado y Ana Inés López” en *Cuadernos del Sur - Letras 48* (p. 17-28). Universidad Nacional del Sur, 2018. Disponible en:
<https://revistas.uns.edu.ar/csl/article/view/2272/1229>.
- Igarzábal, N. *Más o menos bien: El indie argentino en el rock post Cromañón (2004-2017).* Gourmet musical, 2016.
- Laguna, Fernanda. *Entrevista.* Realizada por [Flavia Garione]. 21 marzo 2023
- Lahiteau, L. *Los desafinados también tienen corazón.* Firpo Casa Editora, 2022.
- Lezcano, Walter (2017). Rosario Bléfari: “La escritura son momentos robados a otras situaciones” en *Los Inrockuptibles*.
<https://www.losinrockuptibles.com.ar/>



- Ludmer, J. *El género gauchesco: Un tratado sobre la patria*. Sudamericana, 1988.
- Monteleone, Jorge (2022). “La voz y el cuerpo-signo del rock” en *Puntuaciones sensibles. Figuras en la poesía latinoamericana*. Santiago de Chile: Bulk ediciones.
- Moscardi, M. *La máquina de hacer libritos*. Eduvin, 2016.
- Nicolás Cuello, N., & Di Salvo, L. *Ninguna línea recta: Contraculturas punk y políticas sexuales en la Argentina 1984-2007*. Alcohol en fotocopias y Trenenmovimiento, 2019.
- Rancière, J. *El reparto de lo sensible*. Lom ediciones, 2009.
- _____. *Política de la literatura*. Libros del Zorzal, 2011.
- _____. *Aisthesis*. Manantial, 2013.
- Reynolds, S. (2015). *Después del rock: psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas*. Caja negra.
- Szendy, P. (2016). *A fuerza de puntos, la experiencia como puntuación*. Ediciones Metales Pesados.
- Zanellato, Romina. "Entrevista a Rosario Bléfari." *Los Inrockuptibles*, Medium, 11 Dec. 2013, medium.com/los-inrockuptibles/entrevista-a-rosario-bléfari-ac83a9e5ab82.



New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.



This site is published by the [University Library System, University of Pittsburgh](#) as part of its [D-Scribe Digital Publishing Program](#) and is cosponsored by the [University of Pittsburgh Press](#).

