

La canción en el tiempo y la voz de Luis Alberto Spinetta

Pablo Martín Ruíz (Tufts University)

RESUMEN

Pareciera que hace falta una disposición especial para leer poesía, por ejemplo, o para interesarse en la pintura o para disfrutar del teatro, o incluso de ciertas formas de música, pero ciertamente no para la canción. Es un ámbito de experiencia inmediata con el que nos relacionamos directamente; nadie necesita hacer cursos (o ir a conferencias) para escuchar canciones. Hay algo llamativo en el modo tan natural en que nos relacionamos con la canción. Hay una avidez que parece innata; venimos, por decirlo así, con el gen de la canción. He llamado a este artículo "La canción en el tiempo", y con ello me refiero al tiempo histórico, pero también al tiempo mítico, al tiempo personal de cada uno de nosotros y al tiempo de cada canción, una forma artística de las que podemos llamar breves, de corta duración. En la primera parte, entonces, les hablaré de algunos aspectos de la canción en estos distintos tiempos, y en la segunda me referiré a un artista en particular, que yo personalmente admiro, que es el argentino Luis Alberto Spinetta.

Palabras clave: canción en el tiempo, Luis Alberto Spinetta, al tiempo mítico, tiempo personal

ABSTRACT

It seems it takes a special provision to read poetry, for example, or to be interested in painting or to enjoy the theater, or even certain forms of music, but certainly not for the song. This is an area of immediate experience with which we interact directly, no need to do courses (or go to conferences) to listen to songs. There is something so striking in the natural way we relate to the song. There is a hunger that seems innate; come, as it were, with the gene of the song. I call this article "The song at the time," and by that I mean the historical time, but also the mythical time, personal time for each of us and the time of each song, an art form which can short call, short duration. In the first part, then I will talk about some aspects of the song in these different times, and in the second I will refer to a particular artist, I personally admire, which is Argentina's Luis Alberto Spinetta.

Keywords: song at the time, Luis Alberto Spinetta, the mythical time, personal time

La canción en el tiempo y la voz de Luis Alberto Spinetta

Pablo Martín Ruíz (Tufts University)

Pareciera que hace falta una disposición especial para leer poesía, por ejemplo, o para interesarse en la pintura o para disfrutar del teatro, o incluso de ciertas formas de música, pero ciertamente no para la canción. Es un ámbito de experiencia inmediata con el que nos relacionamos directamente; nadie necesita hacer cursos (o ir a conferencias) para escuchar canciones. Hay algo llamativo en el modo tan natural en que nos relacionamos con la canción. Hay una avidez que parece innata; venimos, por decirlo así, con el gen de la canción. Un poema famoso de Rubén Darío empieza con la siguiente estrofa:

Ama tu ritmo y ritma tus acciones
bajo su ley, así como tus versos;
eres un universo de universos
y tu alma una fuente de canciones.

No sé si hubiera podido decir otra cosa al final. Yo creo que “canciones” es la única palabra posible. No hubiera podido decir “novelas”. O “esculturas”. “Tu alma es una fuente de esculturas” por algún motivo parece fallar. Me dirán que “canciones” simplemente cumple con la rima obligada por “acciones”. Pero seguramente el proceso fue el contrario: es para poder decir “canciones” que Darío escribió “acciones”. Si hubiera querido poner “esculturas” podría haber dicho “conducta”; si hubiera querido poner “novelas” podría haber dicho “tareas”. Pero no, lo que sentimos es que la palabra que corresponde es “canciones”. Que aquello que entendemos por “alma”, lo que evoca esa palabra, creamos o no en su entidad real, se corresponde con la naturaleza de las canciones. Que entre las canciones y el alma hay un vínculo natural, que no nos cuesta aceptar. Si pensamos el modo en que la memoria es capaz de recordar canciones, y sobre todo melodías de canciones, de un modo a veces incluso espontáneo e involuntario y que no tiene paralelo en ningún otro arte, tal vez tengamos una confirmación o una justificación para esta percibida naturalidad de la canción.

Pensemos ahora un poco en lo que estamos haciendo. No hay nada extraño en el hecho de que yo esté hablando y ustedes escuchando; es lo que se supone que pasa en una conferencia. Pero supongamos que yo, en lugar de decir lo que les estoy diciendo, lo cantara. Supongamos que yo de pronto me pusiera a cantar esta conferencia. Sería algo extraño, sonaría

completamente artificial. Lo que aceptamos en un musical, o en la ópera, es decir, que alguien cante para hablar, sería inaceptable en este y en casi todos los contextos. Lo misterioso entonces es que se haya dado ese salto, que alguien alguna vez haya decidido “hablar de otra manera”, digamos, lo que llamamos cantar. Que por otra parte es un fenómeno universal que no hay grupo humano que no haya descubierto y practicado. En la posibilidad misma del canto ya hay algo curioso. Observemos lo evidente, que la canción es un arte combinada. Como el cine, o como la ópera, resulta de una combinación de materiales diversos de artes diversas: en el caso de la canción, de la literatura (o la poesía) y la música. Y sin embargo, esos dos ámbitos de la canción pueden unificarse en una única entidad que es la voz, la voz humana. La voz es capaz de producir al mismo tiempo palabras y una entonación melódica y rítmica, una música. Podemos decir que en última instancia el misterio y el poder de la canción está concentrado en la voz.

Y esto no deja de ser curioso también: el canto, el hecho de de repente alterar la voz y emitir palabras de un modo diferente al habitual es en un sentido algo sumamente artificial, pero que también, en tanto canción, nos resulta lo más natural y tal vez incluso lo más próximo a nuestra experiencia subjetiva o emocional. Las canciones son protagonistas centrales de nuestra experiencia vital y ocupan, para la mayoría de nosotros, una parte sustancial de nuestro tiempo. Sobre eso quería hablarles esta tarde. Sobre la presencia de las canciones en nuestras vidas a través de algunos episodios de su historia. He llamado a esta conferencia “La canción en el tiempo”, y con ello me refiero al tiempo histórico, pero también al tiempo mítico, al tiempo personal de cada uno de nosotros y al tiempo de cada canción, una forma artística de las que podemos llamar breves, de corta duración. En la primera parte de esta charla, entonces, les hablaré de algunos aspectos de la canción en estos distintos tiempos, y en la segunda me referiré a un artista en particular, que yo personalmente admiro, que es el argentino Luis Alberto Spinetta.

Volviendo a lo que decíamos al comienzo, es fácil pensar en alguien, y lo más probable es que conozcamos a alguien, o incluso que nosotros mismos seamos ese alguien, que nunca o casi nunca va al teatro. O que no lee poesía. O que no se interesa por la plástica. Pero difícilmente conocemos a alguien que sea indiferente ante la canción. Ante la música en general y ante la canción en particular. No hay forma de arte más consumida que la canción. Todos llevamos la música, en general en forma de canciones, a casi cualquier ámbito de nuestras vidas donde sea permitido. Y cada vez más, gracias a las posibilidades tecnológicas. El éxito de las tecnologías que hacen portátil la canción, desde el walkman al discman y el ipod, no tiene equivalente en ninguna de las demás artes. No hay forma

artística más requerida, más deseada y más disfrutada que la canción. Sería muy extraño encontrar a alguien que no tenga una relación apasionada con determinadas canciones o con compositores de canciones o con intérpretes de canciones. Es seguramente la más ecuménica, la más general de las artes. Es más, yo diría que si tenemos que elegir una forma artística propia de nuestro tiempo, de la segunda mitad del siglo veinte y de lo que va del veintiuno, esa forma artística es la canción. Podemos pensar en la novela o la sinfonía como la forma propia del siglo diecinueve, el cine o la fotografía en la primera mitad del siglo veinte, y yendo hacia atrás el cuento filosófico o la fuga en el dieciocho, el soneto en el dieciseis, y así encontrar algunas formas representativas de cada época. Tal vez sea legítimo afirmar que, de entre todas las formas artísticas, es la canción la que nuestro tiempo cultiva con especial predilección.

Pero desde luego que la canción existe desde siempre, y los antiguos percibieron bien su poder. Quisiera recordarles dos mitos clásicos que reflejan este poder de la canción: el de Orfeo y el de las sirenas. Orfeo es poeta y músico, y sobre todo cantante. Se acompaña de la lira y con el canto de su voz produce efectos mágicos. Las piedras se mueven ante su canto, los animales bailan, el mundo se entrega cautivado. El mundo de la superficie, y el de las profundidades también: Orfeo consigue, con el solo poder de su canto, recuperar a su amada Eurídice del Hades, el infierno de los griegos. Las fuerzas del mal y de la muerte son derrotadas por la canción. Orfeo pasa a ser en la tradición el máximo poeta y el máximo músico. A su lenguaje y a sus melodías se les atribuyen poderes de transformación de la realidad, que a su vez son atribuidos a un saber esotérico, al acceso a un conocimiento particular de origen divino que le permite ejercer virtudes “encantatorias”. Píndaro se refiere a Orfeo como “el padre de la canción”. Orfeo representa, por lo tanto, una suerte de absoluto y de ideal de la canción; y una exaltación de la creación y las fuerzas de la vida a través del canto. Las sirenas, por su parte, también cantan y cautivan con su voz, pero esa canción trae destrucción. Las sirenas, según Homero, conocen todas las historias, lo saben todo. Tienen, como Orfeo, un conocimiento de algún modo total. Su canto también cautiva y seduce, pero es una amenaza y lo que produce es naufragio y perdición. Podemos verlas como una suerte de complemento del mito de Orfeo, su lado oscuro. Ahora bien, ¿en qué idioma cantan las sirenas? ¿Y en qué idioma canta Orfeo? No sabemos. Acá el mito del canto confluye con el mito de la lengua mágica que transforma la realidad, una lengua menos humana que divina, enigmática y ubicada más allá del sentido, y que al ser pronunciada modifica el mundo. Lo que a su vez lleva a una idea llamativa: la de que tal vez el ideal de la canción, la canción que alcanzaría la perfección de la forma, esté en una lengua extranjera, en una lengua que no entendemos.

La poesía de casi todas las tradiciones empieza siendo cantada. La unión entre palabras y música es tan antigua como la cultura. Hay una gran tradición de convivencia de la poesía y la música, al punto que sus orígenes se confunden. Entre los griegos los poetas iban acompañados de su lira, un instrumento de cuerdas parecido a un arpa pequeña. De ahí las palabras “lírico”, que aplicamos hoy a cierto tipo de canto, el canto de la ópera, pero también a cierto tipo de poesía, a una poesía de la subjetividad, de las emociones. Y en inglés hablamos de las “lyrics” de una canción para referirnos a la letra; curioso pasaje del lado musical al lado verbal de la canción en la deriva etimológica de esta palabra. Muchos poemas célebres tienen el canto en su nombre, aunque no tengan música que los acompañe y en algunos casos nunca la hayan tenido. Pensemos en el “Cantar de los Cantares” de la Biblia, en el *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz, en los anónimos poemas épicos medievales, como el *Cantar del Mío Cid* o la *Chanson de Roland*, también el *Cancionero* de Petrarca, las *Songs of Innocence and Experience* de William Blake, los *Cantos de vida y esperanza* de Rubén Darío, el *Song of Myself* de Whitman, los *Cantos* de Pound, el *Canto General* de Neruda. Los ejemplos podrían multiplicarse. (Veamos de paso la variedad de sustantivos de que dispone el español para la combinación de música y palabras: canción, canto, cantar, cántico.) Y también tenemos lo opuesto, músicos que recurren a la forma pero prescinden del lenguaje. Varios músicos románticos han compuesto series de lo que llamaban “canciones sin palabras”: Schubert, Mendelssohn, Tchaikovski, son ejemplos de músicos que han compuesto estas canciones mudas. Todavía, que yo sepa, no ha llegado el compositor o poeta que nos proponga la canción sin palabras y sin música, una entidad sin duda digna de la consideración de futuros creadores.

Hay varios momentos significativos en la historia de la canción, de la relación entre música y palabras. Pero hay uno que es particularmente relevante para nosotros hoy, que es el siglo once en cierta región de Francia. Esa región de Francia es Poitiers. En Poitiers, en el siglo once, nace Guillaume d’Aquitaine, considerado el padre de los trovadores, los poetas músicos que ocupan el centro de las artes literarias de Europa entre el siglo once y el trece. Estos poetas son quienes iniciaron la tradición europea de la poesía de amor y también de la poesía rimada, desconocida en la antigüedad clásica y probablemente tomada de los árabes. Pero sobre todo nos interesa que estos poetas componían obras que consistían en un poema y una música que la acompañaba, obras a las que llamaban *cansos*. *Canso* era la palabra que usaban para designar sus creaciones poético-musicales, y de ahí deriva la palabra que hoy usamos para canción en las lenguas romances: *canción*, *canzone*, *chanson*, *canção*.

La dinámica entre letra y música nos permite hacer un par de observa-

ciones. Una es lo que podemos llamar el problema de las artes combinadas. Al poeta T.S. Eliot le ofrecieron musicalizar uno de sus poemas. Eliot se negó, argumentando que si un poema es bueno, tiene su propia música, y por lo tanto es inútil o redundante agregarle otra; y si no es bueno, entonces para qué musicalizarlo. Como verán, un argumento irrefutable. Chéjov decía algo similar con respecto al teatro: si una obra es buena, se sostiene como obra literaria y por lo tanto no es necesario representarla; y si no es buena, entonces para qué representarla. Otra cuestión para pensar es la diferencia entre modos de escuchar canciones que su doble condición permite. En particular, ¿escuchamos letras o músicas? Hay quienes prestan especial atención a las letras, y si no les parece interesante lo que se dice, la canción misma no les interesa. Hay para quienes, al contrario, la letra es secundaria con respecto a la música. El hecho de que hay canciones que podemos considerar grandes canciones y cuyas letras son menores, parece confirmar esta supremacía de la música sobre la letra. Canciones que casi todos conocemos como “Hello, goodbye” de los Beatles, o “Garota de Ipanema” del brasileño Jobim, son famosas con justicia a pesar, uno diría, de su letra. Como yo pertenezco a este grupo de personas que tienden a priorizar la música sobre la letra, he tratado de encontrar alguna explicación más o menos aceptable, y he pensado que tal vez eso ocurre porque el lenguaje participa de lo musical, es decir, que como el lenguaje tiene un componente sonoro es ya una especie de música. Mientras que lo contrario no ocurre; la música no participa del lenguaje salvo en un sentido metafórico o analógico más indirecto. O sea que si bien en una canción hay dos partes, la música y la letra, la música predomina porque es parte de la letra también, ya que es parte del lenguaje. Quién sabe si esta explicación es verdadera. Aunque el hecho de que muchas veces somos cautivados por canciones compuestas en lenguas extranjeras que no entendemos también parece ser una confirmación.

Pero no solo las personas difieren en la importancia que atribuyen a la música y la letra, también difieren las tradiciones. Hay tradiciones culturales que privilegian la música y otras que privilegian la letra. Si pensamos en las tradiciones anglosajona y francesa, por ejemplo, tal vez sea útil pensar en la distinción entre lo que podríamos llamar la canción de música y la canción de letra. La canción sajona (sobre todo la inglesa, y sobre todo la que deriva de los Beatles) es una canción de gran diversidad y riqueza melódica, y en muchos casos también de exploración armónica y rítmica. La canción francesa, por el contrario, suele sonar como repetitiva y monótona a quien no está familiarizado con ella: son canciones que privilegian la palabra. Esto tal vez sea un reflejo de la cultura francesa, del peso que la poesía tiene en la cultura. Hace poco me enteré de la existencia de lo que en francés se llama *rock à texte*, para referirse a composiciones de rock que

ponen especial énfasis en el texto; un concepto que sólo pudo haber surgido en Francia. Esto puede verse también en el alcance que ambas tradiciones han tenido en el resto del mundo: la canción inglesa ha sonado en todos los rincones y la francesa no ha trascendido casi las fronteras de Francia, o de la lengua. Por supuesto que hay factores económicos y políticos para explicar la gran difusión de la canción en inglés, pero también tenemos el caso de la música brasileña, que ha logrado alcance mundial aún cuando proviene de un país periférico y está hecha en una lengua que casi nadie entiende.

El hecho de que la canción francesa no haya trascendido sus fronteras culturales no tiene que ser visto como algo negativo o como una crítica. No hay por qué pensar que algo que trasciende esas fronteras es de más valor que aquello que no lo hace. De hecho, quiero hablarles hoy de alguien que casi no ha trascendido las fronteras del español, que apenas ha trascendido las de su país, y que sin embargo yo creo que tiene un inmenso valor. Se trata del autor de canciones argentino Luis Alberto Spinetta, alguien de quien podemos decir que tiene un talento creativo no inferior al de otros grandes creadores de la canción moderna, como Bob Dylan, John Lennon o Caetano Veloso. Por qué sus canciones no son conocidas en Europa, Asia, África o Estados Unidos, o incluso en Brasil, es para mí un misterio que tal vez ustedes me ayuden a develar esta tarde. Aunque puedo aventurar algunas hipótesis, que también nos permiten empezar a delinear un retrato posible de Spinetta. Las primeras son hipótesis por la negativa. Por un lado, Spinetta no cultiva, musicalmente, ningún ritmo típicamente latinoamericano: ni tango, ni cueca, ni salsa, ni bolero, aunque sí usa elementos de algunos de esos géneros. Por otro lado, Spinetta no cultiva, en sus letras, el activismo político explícito. No exalta la revolución cubana ni canta para condenar las dictaduras, aunque sí hay un modo spinettiano del compromiso social, como veremos.

Antes de hablarles de Spinetta y de un puñado de sus canciones, quisiera presentar dos modelos de canción que nos pueden servir para pensar algunas cuestiones. Ambos modelos incluyen lo que aparece en los mitos de la antigüedad en relación a cierto efecto que se espera que la canción ejerza sobre la realidad. Uno de esos modelos es la canción de cuna, el otro es la canción de protesta. En una eventual teoría de la canción, que alguien algún día tal vez desarrolle, yo creo que estos dos modelos serían una importante herramienta conceptual, y puede ser útil pensarlos como dos polos de algún modo opuestos de las posibilidades de la canción. En la canción de cuna tenemos la siguiente peculiaridad: se trata de una canción cantada para alguien que no la entiende, y que por lo tanto no necesita del sentido. Como su destinatario no la entiende, la canción de algún modo lo trasciende y se dirige a algo más, al entorno en el que suena. La poeta

chilena Gabriela Mistral decía que en la canción de cuna la madre le canta al hijo, pero también a la tierra y a la noche. Y seguramente tiene razón. La canción de protesta, al contrario, se concentra en el destinatario social, en lo que ese destinatario tiene de humano político, y precisa de un sentido claro y comunicable. Pensadas entonces como polos, estos dos modelos oponen una serie de elementos que podemos tratar de enumerar: lo privado en la canción de cuna y lo público en la canción de protesta, lo individual en una y lo social en la otra, el ámbito de lo nocturno y el ámbito de lo diurno, el lugar cerrado (el hogar, el dormitorio) y el lugar abierto (el foro, la plaza pública), el murmullo de la madre y el grito del militante, el sentido que puede ser oscuro y enigmático en una y el sentido que debe ser claro y explícito en la otra, un destinatario individual y un destinatario colectivo, la inocencia del niño y la conciencia del adulto. Y también se oponen en el modo en que se relacionan con nuestra historia personal, con nuestro tiempo biográfico: la canción de cuna es una canción que primero escuchamos, que nos está dirigida cantada por nuestros padres; la canción de protesta tiene algo de rebelión, y en ese sentido se relaciona con el enfrentamiento con los padres en la adolescencia. El rock mismo como género puede verse como una protesta generacional, lo que además es consistente con una innovación del rock que es su volumen, propio de la canción de protesta y muy alejado del murmullo de la canción de cuna. O sea que tenemos todas estas oposiciones, pero como les decía también tenemos algo en común en esos dos modelos: en ambos casos se espera de la canción que tenga un determinado efecto, que actúe sobre la realidad, ya sea la realidad de un niño para apaciguarlo y dormirlo, o la de una situación social o política para eliminar lo que tenga de injusta o inaceptable. Y también comparten el hecho de que esa realidad está vinculada con algún tipo de dolor: el deseo de que el niño se duerma está en general vinculado al hecho de que está llorando, y por eso tratamos de que se duerma, para que olvide el dolor; el deseo de modificar la realidad social busca terminar con alguna injusticia, con una situación que causa algún tipo de malestar o sufrimiento. Voy a volver sobre esta cuestión del dolor. Me parece útil entonces tener presentes estos dos modelos de canción, porque pueden funcionar como un instrumento que afina la percepción de ciertos elementos o motivos que aparecen en las canciones, aún cuando esas canciones no correspondan directamente a alguna de estas dos categorías.

Vamos entonces a nuestro personaje. Spinetta nació en Buenos Aires en 1950 y es una de las figuras centrales, todavía hoy muy activo, de un movimiento particularmente rico que surgió en Argentina hacia fines de los años sesenta conocido (previsiblemente) como “rock argentino”, aunque en Argentina se lo llama, con cierto provincianismo para la adjetivación que ustedes sabrán comprender, “rock nacional”. Spinetta pertenece

pertenece a la generación de quiebre entre el tango, que alcanza su esplendor en los años cuarenta y cincuenta, y lo que viene después a partir del fenómeno internacional del rock que se inicia en los años cincuenta y que se desarrolla sobre todo en los sesenta. Y en el caso de Spinetta este quiebre se da en un sentido mucho más concreto, teniendo en cuenta que su padre era un cantante de tangos aficionado, y que él por lo tanto creció escuchando tango en su casa. Pero su generación escuchaba rock y él inmediatamente lo adoptó, sobre todo por el influjo de los Beatles. Spinetta mismo explica la importancia que han tenido para él:

Fueron los Beatles quienes desataron en mí la pasión por componer. Cuando los escucho, me da la sensación de que ellos han hecho el sonido en un mural, en una piedra, o en algo que el tiempo no trastorna. Son una especie de fresco que la mirada de la música no puede ignorar y con el que cuenta para poder evolucionar. Sin los Beatles es muy difícil imaginarse la canción actual como es, desde Caetano Veloso hasta Björk, pasando por Radiohead, Prince o quien uno quiera nombrar. Lo que hicieron es muy perfecto, en el sentido de que contiene las imprecisiones del alma.

Muy clara entonces la importancia de los Beatles para esta generación y para Spinetta en particular. Pero acá tenemos un problema sobre el que me gustaría detenerme un momento, que es el de la circulación y recepción de productos culturales según su origen y su procedencia. Es tal vez inevitable que el rock, originario de la cultura anglosajona, cuando es producido por artistas de América Latina sea percibido como derivativo, de imitación. Podemos pensar en otras direcciones de flujo cultural en las que pasaría algo similar. Pensemos por ejemplo en la posibilidad de que haya tango turco, o *bossa nova* tailandesa. No tenderíamos a tomarlo seriamente. Pero yo creo que esto es un error. Pensemos por ejemplo en la historia del soneto. Para los primeros y fascinados lectores de Petrarca, la posibilidad de un soneto que no fuera italiano tal vez pareciera absurda. Y sin embargo hoy nos parece perfectamente natural que existan sonetos en muchas de las lenguas del mundo. El modelo de Petrarca fue adaptado y modificado por diferentes culturas en diferentes lenguas, y de ese modo fue enriquecido. Con la canción contemporánea pasa algo similar. Los Beatles, de alguna manera, son los Petrarca de la canción. Tomaron esa forma y la llevaron a niveles de variedad y perfección que inmediatamente generaron devoción en muchos lugares del mundo. Uno de esos lugares es Argentina. Y así como alguna vez un joven poeta llamado Garcilaso de la Vega se planteó el problema de cómo escribir sonetos en castellano, un grupo de jóvenes músicos en Argentina en los años sesenta se planteó el problema de cómo

hacer canciones de este tipo en castellano.

La respuesta de Spinetta es contundente: no solo pueden escribirse letras de canciones de rock y pop en español, sino que pueden escribirse letras cuidadas y pensadas con el rigor de la poesía. Y lo hace no como si estuviera inventando algo sino como si se hubiera hecho desde siempre. En lo que sigue me gustaría presentarles unos pocos ejemplos de canciones de Spinetta y también algunas declaraciones e ideas de Spinetta, que sirvan a modo de introducción para formarnos de él un primer retrato, y especialmente para que sirvan a modo de invitación para explorar y sobre todo para disfrutar de su obra. Aclaro también que no voy a hablar del aspecto musical de las canciones, no voy a hablar de ritmos ni de armonías ni de puentes, sino que me voy a concentrar en las letras. Lo que no quiere decir que lo musical de las canciones de Spinetta sea menor. Al contrario, Spinetta es notable porque ambos aspectos de su creación son de una gran riqueza y originalidad. Para darles una idea, yo alguna vez tomé clases con un pianista de jazz argentino que había grabado con Spinetta, y me contó que los acordes que Spinetta proponía para sus canciones (y les aclaro que Spinetta no tiene educación musical formal, no sabe escribir partituras) eran tan originales que muchas veces tenían que inventarles nombres. Además Spinetta tiene un extraordinario don melódico, y ha compuesto algunas de las más bellas melodías que conozco. En ese sentido su música no necesita introducción, y puede apreciarse de un modo inmediato. Tampoco me detendré en lo que podría llamarse la evolución de Spinetta, es decir, los modos en que a lo largo de su carrera ha explorado distintos géneros y estilos, desde la canción más *beatlesca* de los comienzos con el grupo Almendra, o la rockera más dura con su segundo grupo Pescado Rabioso, a sus exploraciones del jazz, con el que tuvo una relación muy intensa, y de distintas maneras de buscar fusionarlo con formas y sonoridades del rock.

Spinetta tiene una manera particular de pensar esta dinámica entre los dos aspectos de la canción:

La música y la poesía son dos especies de flores diferentes, como las orquídeas o las dalias. En toda dicotomía hay una zona que debe estar en riesgo belicoso, pero esos dos opuestos se juntan y quizás ahí se realce el espíritu de nuestra vida. Por eso en definitiva no lo veo como una dicotomía. Si me dicen que soy músico, soy músico; si me dicen que soy poeta, soy poeta. Yo combino las dos especies de flores, que se germinan mutuamente.

Me gustan mucho dos ideas de esta cita: una es la del riesgo belicoso, la de una tensión entre música y letra que los pone en una especie de equi-

librio inestable y que les da su vitalidad. La otra es la de la germinación recíproca, que hace que letra y música sean por un lado dos elementos separados uno del otro, pero por otro lado que formen una unidad, que sean un todo que existe como tal, de modo que dividir sus partes es empobrecerlas. Mi comentario entonces va a estar centrado en las letras de Spinetta, aunque sin perder de vista que se trata de eso, de letras de canciones, es decir, de textos que fueron pensados para existir con una melodía.

Un dato que debemos tener en cuenta es que Spinetta es también un gran lector. Desde muy joven ha leído a los grandes poetas latinoamericanos de vanguardia, como el peruano César Vallejo y el chileno Pablo Neruda, y también a los surrealistas franceses. Su primer disco solista, grabado en el año 1973, se llama *Artaud*, en homenaje al poeta francés Antonin Artaud, que fue una referencia permanente para Spinetta. Y también se ha interesado mucho por la filosofía y por ciertas corrientes del pensamiento contemporáneo, y ha leído a Nietzsche, a Georges Bataille, a Michel Foucault. Pero todas esas lecturas las procesó de un modo muy original. Spinetta tiene lo que encontramos en los artistas importantes de cualquier disciplina o género: una especial manera de mirar el mundo. Y la especial manera de Spinetta, que es compleja y que tiene muchos aspectos, tiene una característica que predomina y que podemos denominar como mística; Spinetta puede ser descripto como una especie de místico del rock. Hay un vocabulario que podríamos identificar como spinettiano, un vocabulario típico que se encuentra en muchas de sus canciones, y que incluye palabras como *infinito*, *alma*, *ángel*, *mundo*, *sagrado*, *cielo*, *corazón*, y sobre todo *luz*, un término ubicuo en sus letras, que claramente le dan una cierta religiosidad a sus canciones. Veamos lo que le pregunta un periodista al respecto y lo que él responde:

Periodista: Hay mucha gente que te reprocha el hecho de que siempre hablás como si estuvieras dando el sermón de la montaña. Esas apelaciones tuyas al alma, a la conexión con el cosmos, que te sitúan tan por encima del resto de los mortales.

Spinetta: Es lo único que puedo decir que realmente me satisfaga. Porque las necesidades del alma van más allá de las ideologías. Y los hombres de este mundo, estén bajo el régimen que estén, con la orientación ideológica que sea, no dejan de tener esas ansiedades en su interior. Es el problema existencial del hombre antes del verbo y de la ideología. La política no colma la vida del ser humano, como tampoco lo hace la Biblia.

Primer punto importante, entonces, es que él se coloca a sí mismo en un nivel que podríamos llamar trascendente, por encima de contingencias

y particularidades, y concentrado en lo existencial universal, por llamarlo de alguna manera, de la condición humana. Paradójicamente para alguien tan interesado y casi obsesionado con la luz, Spinetta adquirió desde temprano la reputación de oscuro, de hermético, de incomprensible. La queja habitual es que sus letras no se entienden. Pero veamos lo que él mismo dice al respecto:

Intentar comprender las letras de las canciones sólo racionalmente es aislarse sensitivamente. Y hay zonas que no entendemos bien de nuestro ser. Cuando uno se emociona con una poesía, por ejemplo, no es dueño de la idea que lo emociona ni resuelve el enigma de lo que lo emociona. Y además, ese ocultamiento ante la razón les da a las palabras el vigor artístico que deben tener. Artaud decía que todo lenguaje es lenguaje porque no nos revela sino el ser, y el ser es incomprensible.

Es importante observar que no niega la comprensión racional, sino que critica el hecho de que comprendamos sólo racionalmente, como si hubiera otro tipo de comprensión. Una comprensión que tal vez podríamos llamar irracional, emocional o intuitiva. Veamos entonces una de sus canciones. Empecemos por “Ella también”, del disco *Kamikaze* de 1982. Escuchemos.

Ella también se cansó de este sol
viene a mojarse los pies a la luna

cuando se cansa de tanto querer
ella es tan clara que ya no es ninguna

sube a las hojas y cae hasta el mar
cómo es que puedo tocarle las manos

de dónde vienen quienes al nacer
llueven y llueven y en ella se juntan

yo me recuesto y ella en el final
viene a dormirme movida de estrellas

Esta canción fue compuesta cuando Spinetta tenía diecinueve años. Hagamos la primera observación de que se trata de versos medidos: son todos endecasílabos. Vemos que hay un marcado lirismo dentro de lo que parece una canción de amor, acerca de una mujer. Sin embargo, podemos también ver que se trata menos de una mujer real que de una mujer un poco

fabulosa, que moja los pies en la luna y se disuelve de claridad. Puede por supuesto entenderse esto metafóricamente, pero me parece que también podemos ver a esta letra como una suerte de adivinanza, un viejo recurso de la poesía en el que hay un elemento aludido pero no mencionado. Ese elemento, en esta canción, podemos conjeturar que es la noche. Si pensamos que esa mujer es la noche, ahora podemos leer casi literalmente lo que parecía más metafórico, mientras que lo que parecía literal, como tocarle las manos, se hace metafórico. Y también vemos que queda un resto enigmático, como esa línea sobre los que nacen y llueven, y que queda una tensión entre la imagen de la mujer y la de la noche, como si hubiera una oscilación entre esas dos figuras. Tal vez a eso se refiere el “también” del título. Y veamos además que hay un elemento de canción de cuna en el dormir de la línea final.

Antes de pasar a la próxima canción, querría volver brevemente sobre el tema del dolor. Decíamos que la canción de cuna puede pensarse en relación al dolor, como una manera de que el niño no sufra. El dolor está muy presente en muchas canciones de Spinetta. Una de sus canciones de la primera época, por ejemplo, se llama “Post-crucifixión” y empieza con la línea repetida “Abrázame, madre del dolor”. Pero además Spinetta usa al dolor como criterio para pensar a algunos autores. Veamos lo que dice de Lennon:

John Lennon es el símbolo de una gran intensidad de creación pero en aras de algo liviano de sobrellevar, que no acarrea el peso del dolor. A diferencia de Artaud, por ejemplo. Por otro lado, no creo en una forma de literatura o de música en la que se omita el drama inherente del ser. La literatura del apaciguamiento, esas lecturas religiosas, un libro de catecismo, me sublevarn inmediatamente.

Es decir que el dolor, lo que Spinetta llama “el drama inherente del ser”, tiene que ser parte de la obra creada, tiene que estar de algún modo presente. Y la respuesta de Spinetta al dolor se abre a una mirada algo mística del ser, de nuestra condición vinculada con cierta trascendencia. En las notas internas del disco *Kamikaze*, escribió: “Cuando algo nos oprime en serio, sabemos que la salida apunta siempre hacia las verdades más ligadas con lo desconocido, a las súbitas nociones de que deberíamos haber sentido desde siempre que somos luz y sonido”. El dolor ha estado desde siempre muy vinculado con lo religioso, y de hecho se puede afirmar que no hay nada más religioso que el dolor, que el dolor puede ser incluso más religioso que los dioses. Una religión puede no tener dioses, pero no puede prescindir del dolor, o más precisamente, no puede no tener promesas de alivio del dolor. El budismo es exactamente eso, una religión atea, sin

dioses, que promete eliminar el dolor. El combate al dolor en el contenido de los textos abre el camino del consejo, de la palabra que intenta llevar un mensaje que trata de enseñar algo, que trata de decirnos cómo vivir, cómo conducir nuestras vidas. Se trata de una antiquísima tradición tanto de la filosofía como de la religión: la de tratar de llegar a la vida buena. Un camino entonces muy presente en los textos sagrados y filosóficos, pero muy peligroso para los escritores y poetas. Y digo peligroso porque la buena literatura suele ser no la que nos brinda respuestas, que adquiere un tono pedagógico y paternalista que la debilita, sino la que abre nuevas preguntas, la que incluso nos hace dudar de lo que creíamos saber. En la obra de Spinetta esto está muy presente también. Hay muchas canciones que podríamos llamar exhortativas, con sugerencias de cómo conducir la vida, recomendaciones, consejos. Pero como en los buenos poetas, los consejos de Spinetta no se entienden del todo. Uno entiende las palabras, pero no sabe muy bien a qué acciones corresponden. Tenemos un ejemplo de eso en el poema de Rubén Darío que veíamos al comienzo: “Ama tu ritmo y ritma tus acciones”. Pero ¿cómo haremos para amar nuestro ritmo? ¿En qué consistirá ritmar nuestras acciones? Podemos más o menos intuir lo que significa, pero no sabemos en qué consiste exactamente. Y esto yo creo que es bueno. Los consejos un poco vagos o ambiguos son mejores porque nos dan más libertad, porque podemos interpretarlos de maneras diferentes y por lo tanto actuar de modos diferentes.

El dolor también está conectado, como dijimos, a la canción de protesta. En Spinetta este modelo de canción se ajusta a su poética general y adopta la forma de la alusión, en la que lo propiamente comprometido está sólo sugerido y subordinado a lo estético. Pero Spinetta aclara: “No por intentar ir por lo estético estoy apartado de la mirada de la gente. Eso es imposible. Es viable poner, sutilmente, ciertos elementos en un tema que luego no se conviertan solo en una canción de protesta”. Veamos una canción donde podemos ver esto, la canción “Águila de trueno”, también del disco *Kamikaze*. Escuchemos:

Águila de trueno	Suenen los tambores
nudo de la tierra	suenen las campanas
ven a consolarme hoy	suenen por la tarde
ya que estoy caído	habrán mandado a pedirle a Gabriel
hoy que el sol reseca mis manos	que se junte con su cuerpo
y esta sal es la ceniza de la lluvia	que se junte con su cuerpo
Águila de trueno	que junte su pobre cuerpo
nudo de la tierra	que junte su pobre cuerpo
ven a consolarme hoy	que responda por nosotros

ya que estoy vencido	que responda por nosotros
estaqueado de pies y manos	que responda por nosotros
y este cuero ya se acorta pero no mi fe	

En esta canción vemos una primera parte en primera persona del singular, con referencias a alguien que está vencido, estaqueado de pies y manos, y al dolor que busca un consuelo. La segunda parte cambia a una voz en plural, nosotros, que se refiere a un Gabriel y a un cuerpo que necesita ser juntado. La canción funciona bien así, en su enigma y en lo que sugiere, y no necesita nada más. Gabriel tiene las connotaciones de arcángel que completan el sentido de una suerte de plegaria. Sin embargo, podemos agregar algo más: esta canción es un homenaje de Spinetta a José Gabriel Condorcanqui, conocido como Tupac Amaru, el líder de una rebelión inca en el Perú contra la dominación española en la época del virreinato. Tupac Amaru fue estaqueado primero y descuartizado después, de ahí las referencias en el poema a las estacas, al cuero que se acorta, al cuerpo separado. Es así como funciona una canción de protesta spinettiana, de un modo casi secreto.

Hasta ahora ustedes pueden tener la sensación de que Spinetta es una especie de predicador con pretensiones místicas o metafísicas que nos sumergiría en el letargo inmediato. Sería un serio error. Primero porque lo religioso en Spinetta no tiene nada que ver con la prédica de algún credo ni con ningún discurso religioso institucional, sino simplemente con el intento de comunicar una dimensión trascendente de la experiencia. Una vez le preguntaron si era ateo y respondió: “Yo no soy ateo. Creo en lo inevitable, en la lejanía”; lo inevitable y la lejanía, un buen par de dioses para tener en cuenta. Pero por otro lado, porque hay en Spinetta otra dimensión presente en su obra, tan importante como esta que estamos comentando, y que es su fuerte propensión hacia lo absurdo, hacia ciertas formas del sinsentido y el *nonsense*, a ciertos usos lúdicos y hasta humorísticos del lenguaje. Esta combinación de tono místico y sagrado con un tono lúdico e irónico creo yo que es uno de los grandes logros de Spinetta y uno de los motivos principales de su originalidad y su solidez como artista. Veamos un ejemplo de esa libertad con respecto al lenguaje y al sentido, un ejemplo algo radical. Se trata de una canción que se llama “Por”, del disco *Artaud*. Ya el nombre es llamativo, y la letra no lo es menos. Escuchemos:

Árbol	Cal	Mirador
Hoja	Gesticulador	Corazón
Salto	Hijo	Hombre
Luz	Cama	Rayo

Luz	Menta	Felpa
Aproximación	Sien	Sed
Mueble	Rey	Extremidad
Lana	Fin	Insolación
Gusto	Sol	Parecer
Pie	Amigo	Clavo
Té	Cruz	Coito
Mar	Alga	Dios
Gas	Dado	Temor
Mirada	Cielo	Mujer
Nube	Riel	Por
Loba	Estalactita	
Dedo		

Acá tenemos un gran ejemplo de lo que significa comentar una letra de canción en tanto letra, y no como poesía. En este caso, en el que tenemos simplemente una lista de palabras, yo no sé si podría decir que se trata de un gran poema, pero sin duda es una gran letra. Es decir que funciona a la perfección en tanto texto hecho para existir junto con una melodía: tiene incluso la capacidad de sugerir sentido a través de la sucesión de sustantivos, como si fueran los fragmentos de una historia que hay que reconstruir. Y observemos también que termina con una preposición, casi el único tipo de palabra que en español no puede estar en posición de final de frase, como para destacar la disolución de la sintaxis y del sentido. La tensión entre el sentido y el sinsentido, entre la significación del lenguaje y la sonoridad del lenguaje, tiene desde luego una larga tradición en la poesía. Pero me parece que es aún más importante en la canción, porque la presencia de la música funciona como un sostén que puede de algún modo compensar la falta de sentido. Un gran ejemplo de esto es Sigur Rós, una banda islandesa que para sus canciones inventó una lengua propia llamada “Hopelandic”. No creo que un poeta pueda inventar una lengua propia para escribir su poesía, pero con la canción sí puede funcionar. Ahí tenemos los ecos de Orfeo, de una lengua incomprensible y tal vez superior, tal vez más próxima a lo divino que a lo humano. De todos modos, pueden hacerse algunas observaciones en una letra como esta. Una es la coexistencia de palabras importantes, con mucha carga simbólica o connotativa (árbol, luz, hijo, sol, cruz), con palabras menores (lana, alga, riel, felpa, extremidad); ya en esa coexistencia hay algo del peso de lo sagrado por un lado contrarrestado por lo liviano del lenguaje lúdico por el otro. Uno puede también especular con ciertas palabras o yuxtaposiciones significativas, como la vecindad entre “coito” y “Dios”, que además, como habrán notado, corresponde al clímax de la melodía. Uno podría incluso analizar el valor semántico o significativo de la melodía en su conexión con las palabras de la letra.

Podrían darse innumerables ejemplos de usos lúdicos del lenguaje en canciones de Spinetta. Una canción llamada “Cruzarás”, para dar un ejemplo, empieza con la línea “Ella solo calza nuca de aserrín”, que es un puro disparate (y muchas veces transcripto equivocadamente como “nunca es de aserrín”; algo por otra parte muy frecuente en Spinetta: que los editores le cambien los textos creyendo corregirlos). La segunda línea de esa misma canción dice “Lejos cruzan trenes, Dios nos amampara” que es una palabra que no existe, tal vez una combinación de “amamantar” y “amparar”. Hay muchos más casos de lo que podríamos llamar juegos de lenguaje o un modo lúdico de relacionarse con el lenguaje. Algunos títulos de canciones: “Domo tú”, “La luz te fue”, “La pelicana y el androide”, “Frazada de cactus”, “Paquidermo de luxe”, “Caspa tropical”, “Cabecita calesita”. Palabras inventadas: *sicocisne*, *wendolín*, *oboi*, *marcapiel*, *estrelucia*, *preconición*. Uso de otras lenguas en nombres de discos o de canciones: *privé*, *mondo di cromo*, *pelusón of milk*, *wasabi flash*.

Estos modos del absurdo y del *nonsense* tienen una posible relación por un lado con lo divino, porque lo que carece de sentido para nosotros puede pensarse como significativo en una esfera superior, pero por otro lado se relacionan también con lo infantil y con lo animal. Estos dos puntos son importantes en las canciones de Spinetta. Lo infantil se manifiesta en una marcada inocencia en algunas letras, casi como si estuvieran dirigidas a niños, o en el elemento de canción de cuna que ya señalamos y que se repite en varias canciones, o en el placer por las palabras inventadas y el juego. También la creación misma para Spinetta está marcada por lo infantil, por la recuperación o la conexión con la mirada del niño. Uno de sus discos se llama *Los niños que escriben en el cielo*, sobre el que Spinetta dijo: “Creo que la metáfora tiene que ver con los hombres, no sólo con los niños. La cultura dibujó en el cielo las constelaciones, trazando figuras. E incluso las usó para guiarse. Los hombres se deslumbran como niños cuando miran el cielo, y todos escribimos en el cielo. Escribimos mirando”. Cuando le preguntan por la creación, Spinetta también recurre a la imagen del niño: “Cuando compongo soy como un niño que está jugando, pero que ya sabe lo que puede hacer con las piezas que usa y cómo conectarlas entre sí”.

Lo animal aparece también de varias maneras. Siguiendo la larga tradición literaria del bestiario, hay muchos animales en las canciones de Spinetta: hay una canción que está dirigida a un perro, otra que es un diálogo entre murciélagos, otra que es la aventura de una abeja que desciende involuntariamente al infierno, otra que es una historia de amor entre una pelicana y un androide (otra forma de lo no humano), otra que se llama “La verdad de las grullas”. Y también en la manera en que Spinetta entiende la música aparece este elemento: “La música se parece más al animal que al hombre”. Curiosa afirmación. Empezamos esta charla diciendo que la

canción parecía ser lo humano de lo humano y ahora resulta que estamos fuera de lo humano, o en lo menos humano de lo humano.

Todas estas características que he tratado de presentarles hacen de la obra de Spinetta algo realmente único dentro del mundo, ya de por sí riquísimo, de la canción del siglo veinte. Hay un par de juicios acerca de Spinetta y su obra que quería compartir con ustedes, porque me parecen acertados aún en lo que puedan tener de hiperbólicos. Uno es de Liliana Herrero, una profesora de filosofía y cantante argentina, que por virtud de sus dos actividades está en una posición particularmente ventajosa para opinar sobre Spinetta. Veamos lo que ella dice:

El color de su voz es de una enérgica singularidad, y aunque reconocamos que todas las voces son singulares, en el canto de Spinetta se produce un salto, un quiebre. Spinetta vuelve extraño el acto de cantar y fabrica una obra inaudita, libera las palabras, las desahoga y las muestra en toda su fuerza poética. Sus melodías y armonías nos dejaron a la intemperie, pues permitieron que oyéramos por primera vez aquello que nunca había sido oído, y las pocas ideas con las que uno se sostiene y cobija las tuvimos que pensar nuevamente. Su música enarbola un canto vital, religioso y hermético, pero su religiosidad no es sacerdotal sino irónica, juguetona, y su hermetismo no es un obstáculo para la comprensión sino una forma de ver la complejidad del mundo. Después de Spinetta la canción ya no es la misma.

La otra opinión es de Leo Masliah, un compositor y escritor uruguayo:

Spinetta es uno de los grandes compositores e intérpretes de la música popular de las últimas décadas. Un compositor que, además de su enorme aporte al devenir musical de esta región del mundo, reprocesó muchos elementos acuñados en el mundo anglosajón. Y lo hizo de un modo tan original y profundo, que debería ser materia obligatoria en las escuelas norteamericanas e inglesas donde se forman los rockeros de allá.

Nos acercamos al final de esta charla. Hablar de Spinetta nos ha conectado con el núcleo esencial de nuestra condición. Y una de las verdades de esa condición es que no sabemos para qué estamos en el mundo, no sabemos para qué nos han traído hasta acá. Yo a veces he pensado que tal vez el propósito del mundo sea llegar a una canción, la canción definitiva. Una canción que por la fuerza misma de su perfección clausurara la historia e hiciera innecesario el transcurso del tiempo. Si esa canción absoluta, simultáneamente canción de cuna y canción de protesta, cantada con una voz órfica indistinguible del canto de las sirenas, si esa

canción de canciones de algún modo infinita alguna vez se materializara hacia el final de los tiempos, yo creo que varias canciones de Spinetta habrán contribuido a su concreción. Para terminar esta charla, les propongo escuchar una de esas canciones de Spinetta en las que parecen percibirse fragmentos de la canción total. Se trata de una canción de las que podemos llamar típicas o emblemáticas de su creación, con una letra enigmática en la que aparecen el dolor y el amor; en la que aparecen palabras fácilmente reconocibles como spinettianas, como “ángel”, “ser”, “armonía”, “luz” “fuego”, “cielo”; y que tiene sobre todo el elemento exhortativo, la sugerencia de cómo vivir. Como decíamos hace un rato, se trata de un consejo que no se entiende del todo, y que está en el título mismo. La canción se conoce habitualmente como “Umbral”, aunque el nombre completo es “No te busques ya en el umbral”. Escuchemos:

Estas perdiendo el tiempo
pensando, pensando,
y estas fuera de la vida
jugando y perdiendo.

Comes tu consciencia
manzano en la nada
y que dirán las sombras
de todo tu regreso.

Tu ser sin querer se abrirá de la luz
se irá sin saber que lo amaban...

Deambulan los perros
en busca de agua
y como pasa el tiempo
sin fuego, sin fuego

Ángel de los pobres
pequeña armonía
algo tiene un ensueño
en este insomnio.

Tu ser sin querer se abrirá de la luz
se irá sin saber que lo amaban...

Ya dejaste tu día
buscando las moras

La canción en el tiempo y la voz de Luis Alberto Spinetta
Pablo Marín Ruíz

hablando de los niños
que escriben en el cielo

Apocalypse
ombligo de piedra marcado.

No te busques más
en el umbral
para que sepan la forma de tu alma
y que siga la melodía.

Yo creo que ese es un gran final. La letra pide que siga la melodía en el momento mismo en que la melodía se detiene. Como si el silencio que sigue a la canción fuera de algún modo melodía, como si la canción siguiera y continuara en todo lo que no es canción. No puede haber un final mejor, y por lo tanto lo adopto para esta charla. Simplemente, que siga la melodía.