



Sandra Gasparini (comp.)

Iniciado del alba. Seis ensayos y un epílogo sobre Luis Alberto Spinetta

Buenos Aires

Autores de Argentina

2015

162 páginas

Martín Pérez Calarco¹

Sobre un aporte a la spinettología

Cuando empecé a leer el “Preludio” de Sandra Gasparini a *Iniciado del alba*, recordé inmediatamente que en un documental sobre Jean Paul Sartre alguien decía que el día en que Sartre murió había comenzado, para los parisinos, una nueva era en la que ya no podrían acercarse al viejo filósofo para preguntarle qué opinaba sobre tal o cual tema o suceso reciente; aunque finalmente solieran desoír sus respuestas, habían acabado por encontrar en él una garantía de sentido para el acontecer cotidiano y colectivo de la polis. El libro compilado por Gasparini empieza así: “El 8 de febrero de 2012 fue una

soleada mañana de verano”. Nadie que abra este libro podría hacerlo sin saber que esa es la fecha exacta de la muerte del Luis Alberto Spinetta. Antes que cualquier otra cosa, entonces, antes que la devoción por su música o el fervor por su lírica, antes, incluso, que el deseo de homenajear a un artista descomunal, la motivación original de este libro fue la necesidad de aprender a lidiar con la muerte de Spinetta.

El propósito declarado es sumamente claro: se trata de un intento por reunir, completar y mejorar “esas conversaciones que solían producirse luego de los conciertos de Spinetta o en los

¹ Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Becario posdoctoral de CONICET. Mail de contacto: martinpcalarcoii@yahoo.com.ar.

pasillos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires entre las décadas del 80 y el 2000” (5). Sin embargo, el libro no nos somete como lectores a una catarsis de anécdotas personales, recuerdos y demás dispositivos de la nostalgia, sino que los siete autores compilados nos ofrecen trabajos en los que su educación sentimental está atravesada por saberes disciplinarios, al servicio de lecturas productivas sobre ese objeto, intraducible en su irreductibilidad, compuesto por los múltiples y diversos aspectos de la obra de Spinetta. En consecuencia, recorreremos panorámicamente los trabajos que componen el volumen.

En “El emporio de las imágenes. Spinetta en la poesía argentina”, Rodolfo Edwards hace lo que mejor sabe hacer su generación: cuenta cómo metabolizó la experiencia de ser un rockero desde el comienzo mismo de su formación juvenil. Asentado en una personal definición de poesía (“una manera distinta de percibir y organizar las cosas del mundo”), asegura que ésta “funciona como un objeto móvil e impredecible que puede afincarse, sin problema, en un *graffiti*, una publicidad o las derivas de la conversación” (20). Con ese presupuesto, arriesga que Spinetta fue un “catalizador” del rock y que en su obra podemos encontrar desde la influencia de Horacio Ferrer hasta una síntesis de la histórica dicotomía Boedo-Florida de comienzos del siglo XX. Mediante una lectura por vía de analogías, Edwards establece relaciones inesperadas como la que traza entre el *Cancionero de Aglaura* de Leopoldo Lugones y el disco *Los ojos*, a partir de la variable de alteración del “sistema metafórico” (35) que estas obras representan dentro de las producciones estéticas de sendos artistas. Asimismo, recupera lecturas como la de Claudio Kleiman, quien asegura que “la armonía”

del flaco es “ilegal desde el punto de vista académico” (15), o la de Pablo Schanton, a quien le debemos como mínimo la idea de que “Spinetta ganó para el rock el derecho a imaginar” (13) y la osadía conceptual menos arbitraria que ocurrente de “surrealismo” (17).

La relación de Edwards con la obra del músico es lo suficientemente natural como para prescindir de deudas y prejuicios, por eso podemos leer en su trabajo que entre las canciones de Spinetta no es difícil encontrar que “el maridaje de las palabras con la música suele ser desparejo y desleal” (19) o que el punto más alto de la lírica spinettiana está justo en la canción “Asilo en tu corazón” del disco en coautoría con Fito Páez. Cabe también mencionar una confesión que alarmaría a la audiencia ortodoxa, según Edwards: él y sus congéneres sabían “que había moralejas escondidas entre esas palabras que no entendíamos del todo” (13).

En “Una imagen de Spinetta”, Carlos Battilana reconstruye una escena que no le pertenece: la de la escucha adolescente, junto al Winco, de los primeros discos de “Almendra”, “Pescado Rabioso” e “Invisible”. Battilana cuenta que viene de una casa tanguera, que no escuchó a Spinetta desde el comienzo y explica los modos en que el mantra de que “mañana es mejor” venía a litigar abiertamente con la fijación del tango en el pasado y la nostalgia. Asumida la nota conservadora del tango, afirmará, al amparo de una cita de Horacio Fiebelkorn, que durante la primera mitad de la década del 70 el rock “fue la música más revolucionaria” que se produjo en el país, aun contando el “nuevo cancionero psicobolche” (40). El autor desarrolla entonces una lectura contextual de *Pescado Rabioso 2* (1972) y *Artaud* (1973), en la que emerge una dimensión

política encarrilada en la idea de “liberación” y en la que Spinetta asume la actitud de “una atenta provocación al conformismo” (39). Tampoco duda en señalar, con la fuerza de una paradoja, que “muchos de los temas de Spinetta se propusieron aleccionar respecto de ciertas formas o artes de vivir” (38), al tiempo que el músico promovía una concepción del rock según la cual había que alejarse de toda “actitud paternalista, tradicional en el sentido enfermo de la tradición” (44). Sobre ese fondo, Battilana despliega su teoría del “*ethos* de Spinetta”: aun con toda su futuridad, en su singularidad potenciada, una de las funciones artísticas de Spinetta fue el utópico anacronismo de la conservación y preservación del aura.

Desde el título del siguiente trabajo, “Spinetta músico: notas sobre lo raro”, Pablo Ansolabehere reclama para Spinetta la condición de músico por sobre cualquiera otra; luego añade con toda la explicitud de la que es capaz: “habría que decir que la condición de poeta de Spinetta integra, forma parte, emana de su primera y definitoria condición de músico” (61). Para el autor, las letras de Spinetta “son una manifestación –sin dudas destacada, pero nunca aislada o independiente– de las diferentes instancias que conforman los materiales musicales con los que elabora sus canciones” (61). Sobre esta base, Ansolabehere asume como propia la escena del Winco que describe Battilana e instala en ella una declaración de principios generacional: “escuchar para mí era sentarme frente al tocadiscos y dedicarle toda la atención del mundo a cada uno de los temas, una y otra vez” (62).

El centro de gravedad girará en torno a la singularidad de Spinetta y la connotación de rareza que esa singularidad conlleva. Esa singularidad se traduce, por ejemplo, en que “una de las marcas de lo

spinettiano es el intento de hacer música popular sin renunciar a lo intrincado, a lo difícil (o viceversa)” (69) o bien, en el hecho de que allí donde no encuentre fanáticos de Spinetta, Ansolabehere no encontrará tampoco enemistad o rechazo hacia el músico sino un universo de indiferentes que incluso desde su condición participan de la idea de que la música de Spinetta “resulta inconfundible, única” (62).

En su indagación microscópica y de altísima precisión, este trabajo aboga por una lectura detallista de una capacidad descriptiva insospechada. El autor nos dejará frente a dos cuestiones inquietantes. Por un lado, a pesar de advertirnos que el ímpetu experimental de Spinetta puede rastrearse hasta el show de “Las bandas eternas”, los análisis musicales quedan en pausa, sintomáticamente, a partir de 1980; como contrapartida de esta decisión, es curiosamente interesante la detenida referencia a Luis Almirante Brown (personaje de Diego Capusotto que retoma de manera preclara aspectos propios de la figura y la obra de Spinetta al tiempo que le añade una veta de humor procaz), en el que reconoce que la trabajada parodia respeta incluso delicadezas musicales propias de nuestro músico. Cabría preguntarse si no debiéramos prestar mayor atención a la parte del personaje que cobra masividad con las metáforas obscenas dispuestas en música sencilla, como parte de una reflexión acerca de la relación de Spinetta con lo popular pero, por sobre todo, con lo masivo.

El siguiente escrito es el que Omar Chauvié tituló “Hacia un tango cromado”, donde se detiene en una serie de tópicos literarios sobre los que describe los distorsivos y virtuosos malabares de Spinetta. El crítico y poeta se detiene particularmente en el motivo literario del viaje, presente en el rock desde los

comienzos, pero a través de una conexión con el tango, donde ya estaba desde antes. Ese motivo derivará en metáfora de “viaje entregéneros” y en metáfora de desplazamiento generacional que lleva a la esperanzadora conclusión de que “siempre hay un ‘viajero naciendo’ con rumbo a un lugar al que todos llaman spinettalandia” (76). Como si hiciera falta un respaldo para este corolario, Chauvié ofrece la escena autobiográfica de su hija llamándolo desde el estadio de Vélez, durante el recital de “Las bandas eternas”, “para hacerle escuchar, entre gritos que se hacían murmullos” (76), “Durazno sangrando”.

En el intersticio que va del “tango” al “cromado” en el título de su ensayo, Chauvié instala la “Parada apocalipsis” de este viaje y se detiene a pensar a Spinetta como parte de una ficción futurista que no rehúye tampoco de lo fantástico. El autor nos pone también sobre aviso de una clave de lectura cuya insistencia comienza a tener para el lector un valor especial: “de manera casi caprichosa, pero para nada arbitraria” (76), Chauvié elige mirar la trayectoria de Spinetta desde un momento particular fijado entre fines de los 70 y comienzos de los 80 para desplazarse desde ahí hacia adelante y hacia atrás. Sistema de lectura generacional, conjuro contra la dilución de una experiencia colectiva atesorada, con la delicadeza de los duros, para mostrarnos cómo Spinetta cromó el tango, Chauvié lo llama “la música de los últimos cien años” en el momento mismo en el que el rock se está convirtiendo en la música de los últimos cincuenta.

Además de oficiar como compiladora, Sandra Gasparini nos ofrece el artículo “Guitarra negra, palabras luminosas”, centrado en el único poemario publicado por Spinetta a lo largo de su carrera. Objeto de culto, de exhibición en

bibliotecas personales y de circulación en los morrales de los privilegiados que conseguían un ejemplar, *Guitarra negra* será un talismán pero también un episodio de lectura que le permitirá a Gasparini deslindar los lazos entre la lírica de Spinetta y el surrealismo.

El comienzo del análisis de estos poemas, en los que “las letras y las imágenes plásticas se dan cita” (92), requiere, sin embargo, remontarse al B. A. Rock de 1982, cuando, a decir de la autora, el rock no era un mero show que terminaba cuando lo indicaban las luces sino que “un carácter aurático de rito envolvía cada concierto, todavía, como si se tratara de un círculo de iniciados que se oponía drásticamente, dramáticamente, al resto de la sociedad” (89). Ese remontarse hacia comienzos de los 80 es un modo de restablecer las coordenadas del mundo en el que apareció por primera vez *Guitarra negra*, en 1978.

Gasparini se detiene en la letrística spinettiana pero sobre todo en las marcas que el surrealismo determinó en su lírica de “poemas anfibios”, que replican esa preferencia por estar siempre “en el borde de lo popular y de lo reservado a unos pocos” (105); en esas páginas, la “paradoja” y el “disparate” se consagrarán como estrategias compositivas habituales que el músico y poeta aprende en el surrealismo pero a las que esta vez deja sin otro respaldo sonoro que su propia materialidad fónica. Sobrevuela entonces la pregunta nodal que articula toda esta aproximación al libro de Spinetta: “¿por qué un letrista de la complejidad y originalidad spinettianas dividió sus composiciones verbales en canciones por un lado y poemas por otro?” (90).

“La lectura marcapiel: Spinetta y Foucault” es el título del trabajo de Marcos Seifert, cuyo rasgo novedoso dentro de la compilación no reside sólo en tomar a

Spinetta como lector sino también en representar dentro del libro a quienes el descubrimiento de su obra significó “la aceptación gozosa de cierta inadecuación generacional”. Seifert vuelve colectiva una nueva escena, la de quienes comprendieron en algún momento de los 90 que “*Pescado Rabioso 2* y *Artaud* venían de los 70 y nos interpelaban, sin duda, mucho más que la música que generacionalmente nos tocaba escuchar por MTV o la radio” (110). El artículo registrará con detalle las lecturas probadas de Spinetta (no sólo los nombres de Artaud, Jung o Castaneda sino también las obras específicas de cuya lectura hay constancias textuales o intertextuales) y no dudará en desmantelar la “mitología creada alrededor de Spinetta y Castaneda” (111). El foco de atención será la gravitación de las obras *Vigilar y castigar* e *Historia de la sexualidad* de Michel Foucault, en los discos *La la la* (1986) y *Téster de violencia* (1988), no como un referente estático sobre el cual se ejerce una suerte de “traducción a canciones” sino como un factor dentro de un proceso de apertura y experimentación “que escapa a la tranquilidad de los sentidos definitivos y estables” (113). Más allá de cierta osadía teórica en torno a Jean Luc Nancy, el acierto de Seifert es el de lograr un recorrido en el que se puede apreciar, entre “lo foucaultiano” y los discos indicados, un sistema de relaciones que va de lo apenas perceptible, por su grado de abstracción, a la canción “Bengala

perdida” donde adquiere un arraigo referencial pleno.

El final del volumen queda a cargo del epílogo de Jorge Monteleone, titulado “El iniciado del alba”, al que cabría describir mínimamente como una sucesión de variaciones sutiles sobre una escena, la espera del alba entendida como “encuentro con la luz” (132). Allí, a manera de cierre, la figura de Spinetta queda trazada como la de quien “tiene el realismo visionario de la ensoñación” (131) y “despliega lo otro del mundo en otra lengua” (131).

Además de los objetivos puntuales de cada análisis y del valor de testimonio generacional que detenta desde su origen, *Iniciado del alba* acaba por conformar, en el itinerario que nos propone, un panorama de lecturas representativas cuyo saldo deja no pocas cuestiones sobre las que seguir indagando junto a los autores. Entre ellas, no quiero dejar de destacar, a modo de cierre, la inesperada y por demás interesante recurrencia en la revalorización del disco *La la la* (compuesto en coautoría con Fito Páez y editado en 1986); la concreción de un método de microlectura (a través de versos dispersos y detalles compositivos) que, con variantes, se va gestando colectivamente en la sucesión de los artículos; y, finalmente, la importancia del volumen como respuesta tentativa al dilema que nos plantea la repetida pregunta acerca de cómo acercarnos disciplinariamente a aquellos objetos con los que estamos afectivamente involucrados.