

El taco en la brea

El taco en la brea

ISSN: 2362-4191

eltacoenlabrea@gmail.com

Universidad Nacional del Litoral

Argentina

Ruiz, Pablo Martín

Entre la piel y el aire: ingenuidad y razón melódica (y algunos vientos) en las canciones de L.A. Spinetta

El taco en la brea, vol. 10, núm. 17, e0103, 2023, Enero-Mayo

Universidad Nacional del Litoral

Argentina

DOI: <https://doi.org/10.14409/eltaco.9.17.e0103>

- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org



Entre la piel y el aire: ingenuidad y razón melódica (y algunos vientos) en las canciones de L.A. Spinetta

PABLO MARTÍN RUIZ Tufts University, EE. UU. ORCID 0000-0003-4359-4876 / pablo.ruiz@tufts.edu

Resumen

Este artículo se propone pensar la obra de Luis Alberto Spinetta a partir de la presencia reiterada del viento en sus letras como disparador. A partir de esa presencia y sus posibilidades simbólicas o metafóricas, el artículo reflexiona acerca de la ingenuidad deliberada como figura de potencial filosófico que anida no solo en la obra de Spinetta sino en la canción como forma. A partir de una reflexión acerca de la canción de cuna como modelo posible de canción, en oposición y contraste al modelo de la canción de protesta, el artículo concluye proponiendo la ingenuidad deliberada como un espacio que la obra de Spinetta construye y en el que habita, y que a su vez permite pensar en el concepto de razón melódica como el modo particular en el que la canción en general, y la obra de Spinetta en particular, adquiere dimensión (paradójica) de pensamiento.

Palabras clave: Spinetta / viento / canción de cuna / ingenuidad / razón melódica

Abstract

Between skin and air: naïveté and melodic reason (and some winds) in the songs of L.A. Spinetta

This article reflects on Luis Alberto Spinetta's oeuvre taking the insistent presence of the wind in his lyrics as a trigger. From the symbolic or metaphoric possibilities this presence suggests, the article puts forward the idea of a deliberate naïveté as a figure for the philosophical potential not only in Spinetta's oeuvre but also more generally in the song as an artform. Based on a consideration of the lullaby as a possible song model, in opposition and contrast to the model of the protest song, the article concludes by suggesting deliberate naïveté as a space that Spinetta's oeuvre builds and inhabits, which in turn opens the way to consider the concept of melodic reason as the particular mode in which songs in general, and Spinetta's work in particular, acquire their particular (and paradoxical) dimension of thought.

Key words: Spinetta / wind / lullaby / naïveté / melodic reason

Recibido: 20/12/2022. Aceptado: 13/2/2023

Para citar este artículo: Ruiz, P.M. (2023). Entre la piel y el aire: ingenuidad y razón melódica (y algunos vientos) en las canciones de L.A. Spinetta. *El taco en la brea*, (17) (diciembre–mayo). Santa Fe, Argentina:

UNL. e0103 DOI: 10.14409/eltaco.9.17.e0103



Introducción

A principios de los años setenta, o sea al principio de su carrera, cuando tenía unos veintidós o veintitrés años, Spinetta compuso una canción a la que llamó «Como el viento voy a ver». Es la primera de una serie de canciones compuestas a lo largo de su carrera en las que el viento será parte del título. Otras canciones posteriores se llaman «Todas las hojas son del viento», «La rifa del viento», «Viento del azur», «Un viento celeste», «Ventiscas de marzo», «Viento del lugar». Muchas letras de sus canciones se refieren al viento. En una canción compuesta en la adolescencia anunciaba «he de gritarle a los vientos hasta reventar» («Barro tal vez», *Kamikaze*, 1982); en otra afirma que «el viento te habla la verdad» («Con la sombra de tu aliado», *Alma de diamante*, 1980); en una canción sobre la canción dice «si el viento dice adiós/ será que la canción llegó hasta el sol» («Será que la canción llegó hasta el sol», *Mondo di cromo*, 1983); y en otra más propone que «es mejor ser el viento» («Al ver verás», *Téster de violencia*, 1988). Podría dar muchos más ejemplos.¹

El viento desde luego tiene una larga tradición poética y literaria, vinculada a la inspiración, a la naturaleza, a los presagios, a la ira de los dioses, a lo invisible. El viento, por otra parte, es aire en movimiento, como el sonido en general, como la música, como la voz que canta, y por lo tanto también funciona como metáfora del canto.² Estaría por cierto justificado hacer un análisis de los modos diversos en los que Spinetta usa la imagen del viento en todas esas instancias y hacer una especie de mapa spinettiano del viento.³ En cambio, voy a concentrarme en dos instancias o momentos en particular y prestar atención sobre todo a algunas ramificaciones; voy a dejarme llevar por el viento, para decirlo torpemente. Las ramificaciones que me interesan tienen que ver con dos líneas diferentes pero relacionadas de las muchas que recorren las letras de las canciones de Spinetta: la suspensión o el cuestionamiento de la razón, por un lado, y la canción de cuna y la presencia de la ingenuidad por el otro.

Crítica de la razón

En la letra de la canción que mencioné al principio, «Como el viento voy a ver», se plantea, en el contexto de una ruptura amorosa, la duda respecto del propósito del pensamiento: «Yo sé que el tiempo es infinito/ no sé qué pensar». El tiempo infinito no es solo el tiempo de la eternidad y la duración ilimitada sino también el tiempo de la separación y del dolor. Y ante esa infinitud el pensamiento fracasa o es inútil. Es ahí que en la letra aparece la frase «como el viento voy a ver» del título, que fusiona al yo con el viento como instrumento de alguna posible visión. La suspensión del pensamiento aparece en otras letras de Spinetta, en general en presencia de lo incomprendible, de lo inefable o del dolor. En una canción posterior dice «Estás perdiendo el tiempo, pensando, pensando» —«No te busques ya en el umbral (Umbral)»—, *Los niños que escriben en el cielo*, 1981). La concepción misma del lenguaje poético que Spinetta sostiene pone en suspenso a la razón y señala sus límites. Esto es evidente viendo sus letras, que con pocas excepciones son famosamente impermeables al sentido, siguiendo los modos de cierto lirismo hermético de la poesía vanguardista. Pero además él lo explicita y lo justifica, como cuando dice que intentar comprender las letras de las canciones solo racionalmente «es aislarse sensitivamente. (...) Además, ese ocultamiento ante la razón le da [a la letra] el vigor artístico que debe tener. (...) Todo lenguaje es lenguaje porque no nos revela sino el ser y el ser es incomprendible, volviendo a Artaud» (Diez, 2006:114).⁴

La canción que más directamente presenta esta tensión con la razón y el pensamiento es una canción del disco *Kamikaze*, de 1982, disco que va a ser el otro momento al que voy a prestar especial atención. La canción se llama justamente «Ah, basta de pensar», aunque antes de llegar a este nombre con el que aparece en el disco pasó por los nombres previos «Omnipotencia» y simplemente «Ah».⁵ En esta canción la suspensión del pensamiento se produce ante la caída de alguien, de un personaje no identificado. Transcribo el comienzo de la letra:

Ah! Basta de pensar
alguien llora allí
se cayó del alerce.

Como ocurre casi siempre con Spinetta, no sabemos quién es ese alguien, no sabemos por qué o dónde cayó, ni qué es ese alerce al que aparentemente estaba trepado, ni menos aún por qué ese alguien se habría trepado a un alerce. Pero, por otra parte, la escena es clara: se detiene el pensamiento ante el llanto, o sea ante el dolor, de otro.⁶ Más adelante en la canción aparece mencionada la omnipotencia usada originalmente como título:

Ah! Los asnos y el perdón
qué omnipotencia cruel
me hiere como al sol

Me gusta ver esta canción como un pequeño manifiesto o arte poética existencial. Por un lado, el pensamiento se hace irrelevante ante el dolor. Pero especialmente llamativa es la omnipotencia como herramienta que es cruel y que hiere, que produce dolor. La omnipotencia hiere, si tuviéramos que postular una razón, porque no evita el sufrimiento. La omnipotencia es, por supuesto, un atributo divino,⁷ por lo que en una lectura estamos ante una variante del argumento escéptico que los teólogos de todas las épocas han tratado de refutar, buscando conciliar la existencia de Dios con la presencia del mal y el dolor. Si Dios existe, no es excesivo afirmar que todo dolor es debido a su omnipotencia, aunque más no sea por omisión. La yuxtaposición de «los asnos y el perdón», por otro lado, presenta la conjunción de lo animal y lo religioso, de la irracionalidad y la santidad, como si la suspensión de la razón y el pensamiento derivara en cierta religiosidad. Y también como si ubicara lo humano dentro del espectro que va de la animalidad a la santidad. Finalmente, observemos que el llamado a dejar de pensar es dicho por un yo que está pensando mientras lo dice. Cito:

Ah! Qué razón de ser
me habrá puesto piel
en la inmensidad.

Es decir que se trata de un yo que no solo está pensando sino preguntándose por la razón de ser, la pregunta por excelencia de la filosofía, la pregunta por el sentido, que hasta puede entenderse como la pregunta por la causa del ser. Y que se relaciona con la naturaleza incomprensible del ser a la que Spinetta aludía en la cita anterior en relación con Artaud. El otro título provisorio,

«Ahl», en tanto interjección está más allá del sentido y cerca de una expresión de dolor, aunque en general esta interjección es la expresión de quien se da cuenta de algo, de quien asiste a una revelación, lo que por lo tanto la acerca al pensamiento. Como unidad significativa está cargada de ambigüedad e indefinición, pero por el modo en que Spinetta lo canta, en un registro más agudo y con más volumen que el resto de la letra, acentúa el carácter de expresión de dolor o de lamento, próximo al «ay» más habitualmente usado con esa función. Como si conviviera la expresión de dolor con la revelación de que ese dolor es lo esencial de la realidad o de la experiencia existencial.

Esta canción, como dijimos, aparece en el álbum *Kamikaze*. La primera de las canciones de este álbum se llama como el álbum y trata sobre la figura y el sacrificio de los kamikazes japoneses, a los que la letra hace oscilar entre la nobleza y la locura:

Cayó por fin
el noble kamikaze
su piel ardió
quemando al enemigo

al ser tocado
cambió de rumbo y apuntó hacia el fin

así le dio razón a su sangre

cayó por fin
el loco kamikaze
creyó ubicar
su propio sol naciente

luego en su reino
el kamikaze comprendió su error:

allí, morir así es en vano

La letra no solo oscila contradictoriamente entre la nobleza y la locura del kamikaze sino también entre la justificación de su acto, que sería darle «razón a su sangre», y su inutilidad, ya que «morir así es en vano». El sacrificio queda teñido de una lógica contradictoria. Pero tanto o más que lo que dice la letra me interesa prestarle atención a lo que ocurre en lo que suena. El final sonoro de esta canción, el último minuto de lo que se escucha, consiste primero en la disolución de la voz en un tarareo y después en su desaparición mientras lo que aparece en su lugar es un sonido de viento, como si hubiera una continuidad entre las palabras, el tarareo y el viento, como si fuera un canto que se aleja progresivamente de la idea o del pensamiento, que pasa de las palabras al sinsentido y a la nada.⁸ Spinetta está jugando con el significado de la palabra *kamikaze*, que como él mismo explicaba en conciertos en los que cantaba esta canción,⁹ en japonés quiere decir «viento divino».¹⁰

El canto en la fisura del sentido

Acá quisiera prestar atención a las funciones no verbales del canto, una de las cuales es justamente el tarareo. El cantor francés George Brassens decía que «cuando los músicos no tenemos más ideas hacemos la la la». Es decir, el tarareo en tensión con el pensamiento, casi como su opuesto. Es una posibilidad, pero también puede pensarse una dimensión significativa del tarareo. En Spinetta no es un elemento menor. Varias de sus canciones terminan con tarareos similares al de la canción «Kamikaze», como por ejemplo las canciones «Para ir» o «Un niño nace», entre muchas otras. Una de las canciones más célebres de Spinetta, la «Cantata de puentes amarillos» del disco *Artaud*, directamente empieza con un tarareo que es también un elemento constitutivo a lo largo de la canción, que en sus más de nueve minutos incluye dos largas secciones intermedias tarareadas de casi un minuto cada una. ¿Y si lo más importante que tiene para decir esa canción está justamente en esos tarareos? ¿Y si lo más significativo de esos puentes amarillos cantados está comunicado mediante sílabas y vocales sueltas? El tarareo aparece incluso como título: el disco doble que Spinetta hizo con Fito Páez en 1985 se llama justamente *La la la* y es un disco, a pesar de Brassens, en el que no escasean las ideas.¹¹ Una canción de Spinetta de comienzos de los años ochenta se llama «Para Valen». Es una canción cuyo canto consiste exclusivamente en tarareo, no hay palabras. Toda ella es un largo tararear.

No sé si una filosofía del canto existe, pero si alguien la hiciera debería poner al tarareo en un lugar prominente: es ahí donde el canto es propiamente canto, donde se desprende de la significación. Es una zona intermedia entre lo instrumental y las palabras, un uso no lingüístico de la voz. Es también, de algún modo, el viejo sueño de los poetas, la más concreta materialización del ideal de Mallarmé, de la lengua adánica de los teólogos, de lo que Benjamin llamó la «lengua pura». Las palabras son una concesión que el canto le hace al lenguaje, pero estrictamente no las necesita. Una canción tarareada, por otra parte, es como si se desprendiera de la necesidad de destinatarios humanos, como si estuviera dedicada a nadie, al espacio, a los astros.¹² La canción solamente tarareada que mencioné recién, «Para Valen», está sin embargo, como su título indica, dedicada a alguien, a Valentino, su hijo en ese momento recién nacido, y fue compuesta como una canción de cuna. Es decir que hay una vinculación entre el tarareo y este formato particular de canción que es la canción de cuna. Prestémosle un poco más de atención a esta conexión.

Dos modelos de canción

Alguna vez escribí que en una eventual teoría de la canción habría dos modelos que podrían proponerse como herramientas conceptuales: la canción de cuna y la canción de protesta, que puede ser útil pensar como dos polos de algún modo opuestos de las posibilidades de la canción. En la canción de cuna tenemos la peculiaridad de que se trata de una canción cantada para alguien que no la entiende, y por lo tanto no necesita del sentido. Como su destinatario no está en condiciones de entenderla, 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. La canción de protesta, por el contrario, se concentra en el destinatario social, en lo que ese destinatario tiene de humano político, y precisa de un sentido que tienda a ser claro y comunicable. Pensados entonces como polos, estos dos modelos oponen una serie de elementos: lo privado en la canción de cuna y lo público en la canción de protesta, el ámbito de lo nocturno y el 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 tiende a ser claro y explícito en la otra, un destinatario individual y un destinatario colectivo, la inocencia del niño y la conciencia del adulto. Lo que además tiene el correlato musical de una cierta serenidad como significado sonoro en la canción de cuna que contrasta con la bronca o la fiereza de la sonoridad de la canción de protesta.¹³

En el libro de conversaciones *Martropía*, Spinetta cuenta que sus primeros recuerdos musicales son los de las canciones de cuna que le cantaba su madre (Diez, 2006:72). La canción de cuna está de hecho presente desde el comienzo de su obra. A los quince años compuso una canción a la que llamó «Plegaria para un niño dormido», título que combina la canción de cuna con la religiosidad. Y recordemos que también «Muchacha (ojos de papel)» tiene el dormir de la amada como objetivo: «Duerme un poco y yo entre tanto construiré...».¹⁴

En un texto del año 2011, Spinetta reflexiona (poéticamente) sobre la canción de cuna:

Una canción de cuna es un encuentro entre la piel y el aire. Es el toque de un ángel en medio de la locura de las horas, que nos presenta la paz como el cauce fundamental de la propia conciencia y la sensibilidad. De ahí en más, cantar una canción de cuna es un acto materno, nos pone en la piel del que ampara y es amparado y se desvive en hacerlo. El niño debe ser uno mismo. Y también desde esa misma imagen de preciosos latidos compartidos, uno puede volar un poquito y pensar que también estamos arrullando al mundo. (Página/12 – 20/3/2011)

No es poco lo que se podría comentar de este breve párrafo, desde la fragilidad de la piel, que permite pensar a la canción de cuna como un abrigo o una protección, a la figura de la madre implícita en todo canto de cuna. Como haciendo eco con la frase citada de Gabriela Mistral, también Spinetta vincula la canción de cuna con un destinatario no humano de escala cósmica. Pero lo que más me interesa destacar es la identificación que Spinetta señala de uno mismo con el niño, la adopción de la mirada del niño por parte del adulto, que es también un punto recurrente en su obra. Y esto se relaciona con el último punto que quería introducir, que es la ingenuidad, de la que la mirada del niño es una manifestación. En Spinetta tal vez el mejor ejemplo sea el título de uno de sus discos: *Los niños que escriben en el cielo*. Cuando le preguntaron por qué ese título, dijo:

Creo que la metáfora tiene que ver con los hombres, no sólo con los niños. Los hombres se deslumbran como niños cuando miran el cielo, y todos escribimos en el cielo. Escribimos mirando. La cultura dibujó en el cielo las constelaciones, trazando figuras, e incluso las usó para guiarse. (Berti, 2014:143)

Es decir que se trata de una imagen de la ingenuidad que es a su vez un retrato de lo que somos. Y cuando le preguntan por el proceso de composición de sus canciones, dice:

Soy como un niño que está jugando, pero que ya sabe las cosas que puede hacer con las piezas que usa y cómo conectarlas entre sí. Entonces la ingenuidad está puesta en otro lado. (Diez, 2006:80)

Esa ingenuidad «puesta en otro lado», esa ingenuidad desplazada, es lo que me interesa especialmente.

Intermedio: «Maribel se durmió»

Como siempre que se plantea una oposición o dicotomía, lo más interesante es pensar en sus posibilidades de cruce. En este caso, la canción simultáneamente de cuna y de protesta. ¿Existe algo así? Se puede mencionar al menos un caso notorio: el clásico latinoamericano «Duerme, negrito». Se trata de una canción que denuncia las condiciones de trabajo de los campesinos al mismo tiempo que le canta a un bebé para dormirlo y calmarlo ante la ausencia de su madre labriega. Sería interesante pensar los muchos modos en que puede producirse ese cruce, no solo en relación con los contenidos de la letra de una canción sino también por sus características formales.

Una canción en particular de Spinetta que se puede pensar en términos de ese cruce es «Maribel se durmió», del disco *Bajo Belgrano* (1984). Esto es lo que el propio Spinetta explica acerca de esta canción en su conversación con Berti:

En realidad yo compuse «Maribel» acompañando la convalecencia de Valentino. Yo le silbaba la Novena Sinfonía de Beethoven y de ahí surgió la melodía de la canción. Mientras la tarareaba fui llegando a la conclusión de que si a Valen le pasaba algo malo, yo iba a tener que seguir cantando esa melodía, que no iba a llorar toda mi vida. Probablemente eso sea solo una teoría, pero la letra tiene ese sentimiento: «Canta tus penas de hoy». Este trasfondo me motivó a dedicarles el tema a las Madres de Plaza de Mayo, para que no llorasen a todos los seres que desaparecieron, sino que les cantasen. (Berti, 2014:151-152)

Este relato de composición revela la doble motivación de Spinetta: calmar el dolor de la convalecencia de su hijo Valentino bebé (además del propio, en tanto padre) y al mismo tiempo reivindicar la lucha de las Madres de Plaza de Mayo. Esta dedicatoria por un lado yuxtapone la canción de cuna con la protesta social,¹⁵ y por otro lado hace de la canción de cuna algo aún más significativo como matriz de esta canción, dado que está dedicada a madres que perdieron a sus hijos, destinatarios alguna vez de sus propias canciones de cuna y a quienes Spinetta en esa declaración alienta a que les sigan cantando. Más aún, vista desde esta perspectiva, se puede decir que la letra presenta la escena de la canción de cuna pero invertida: se le canta a Maribel no para que se duerma sino después de haberse quedado dormida: «Maribel se durmió/vamos a cantarle porque se hundió». Como último giro paradójico, la letra invita a cantar a la propia Maribel, a la dormida, a la hundida, como para que sea ella la que se arrulle a sí misma cantando, como si ella pudiera también ser la madre de sí misma.

Ironía e ingenuidad

Quisiera empezar esta sección con algunas breves consideraciones sobre la ingenuidad. Por un lado, es un concepto que supone cierta idea evolutiva, ya que suele usarse para referirse a un momento o condición que se considera superado. Nos referimos a la ingenuidad, o la señalamos, desde la no ingenuidad. La ingenuidad nunca es consciente de sí misma, lo que quiere decir que nunca es voluntaria. Siempre son los otros los ingenuos. O si se aplica a nosotros es al nosotros que fuimos, no el que somos: también un otro. Cuánto de lo que hacemos, especialmente los que nos dedicamos a la actividad del intelecto, no está motivado por un deseo de alejarse de la ingenuidad o de no caer en la ingenuidad. Lo que también funciona como la gran justificación de las teorías, que se presentan como instrumentos que combaten la ingenuidad. Por otra parte,

la ingenuidad define el discurso filosófico por oposición y exclusión: la filosofía es siempre lo que no es ingenuo, o lo que se piensa a sí mismo como no ingenuo. Para dar un par de ejemplos concretos entre muchos posibles, el filósofo alemán Hans-Georg Gadamer afirma que somos pensadores modernos porque superamos lo que él identifica como tres ingenuidades. Husserl armó su programa filosófico explícitamente como una superación de la ingenuidad.

Si quisiéramos pensarlo desde su opuesto, tal vez el opuesto más inmediato de la ingenuidad sea la ironía. Notemos que la ironía es siempre deliberada, mientras que la ingenuidad nunca lo es: el que es ingenuo no lo sabe, ingenuos son los otros. La ingenuidad deliberada es más bien una pose de ingenuidad o una simulación de ingenuidad. Otro contraste es que la ingenuidad es directa y sin dobleces, por decirlo así, mientras que la ironía es siempre doble. La ingenuidad es crédula, mientras que la ironía es escéptica. La ingenuidad es fácilmente asociada con lo infantil, mientras que la ironía infantil no abunda; «niño irónico» parece casi un oxímoron, al menos si limitamos el concepto de niño a unos pocos años de edad.¹⁶ Por otra parte, la ironía tiene una gran tradición filosófica, desde Sócrates a Kierkegaard, pasando por la ironía romántica y las consideraciones hegelianas sobre la ironía. Lo que falta es el tratado filosófico sobre la ingenuidad, que los filósofos deberían escribir ya que se trata justamente de su punto ciego, de aquello a partir de lo cual se definen por la negativa.

Por supuesto que esta aspiración a deshacerse de la ingenuidad, pensar en la posibilidad de un espacio externo a la ingenuidad desde el cual se pueda estar a salvo de ella, seguramente sea la mayor ingenuidad. Por eso me interesan los artistas que de algún modo la reintroducen, que arman un espacio que deliberadamente incluye la ingenuidad, que es la incomodidad del pensamiento. Un espacio que es refractario al pensamiento en la medida en que la ingenuidad es lo que el pensamiento quiere excluir. Y acá volvemos al punto que señalé al principio en Spinetta: el rechazo o el cuestionamiento de la razón y del pensar. Desde luego que no toda negación del pensamiento es un acto de ingenuidad, pero en este caso se trata de dos espacios que se comunican. ¿Habrá algo en la forma canción en particular que conecta con la ingenuidad, algo tal vez que la melodía acerca? Querer hacer una melodía bella, ¿es abrirse a la ingenuidad? Hay una canción de la banda norteamericana Talking Heads que se subtitula «Naive Melody», melodía ingenua. Tengo la sospecha de que muchas canciones se llaman así, si no todas. Acaso la belleza misma es ingenuidad. O el bien, o la verdad.

En el caso de Spinetta esto está acentuado por el modo en que muchas veces sus letras parecen dirigidas a niños, y sería difícil no calificarlas como ingenuas. ¿No es la mayor ingenuidad cantar, por ejemplo, «deberás amar, amar, amar hasta morir»? ¿O «canta, canta toda la vida, canta con emoción»? ¿O «deja tu miedo atrás/ alguien te sonreirá/ Abre tu mente al sol/ todo irá mejor»?¹⁷ La mirada animal también es una mirada que puede calificarse de ingenua, y la obra de Spinetta abunda en canciones con letras planteadas desde una perspectiva animal. Pero al mismo tiempo, hay lo que habría que identificar como un registro deliberado de ingenuidad, como si para Spinetta se tratara de encontrar maneras no ingenuas, es decir conscientes, de ser ingenuo. En la conversación con Berti, Spinetta dice que en la letra de la canción «Oboi» de *Don Lucero* (1989), escrita no por Spinetta sino por Roberto Mouro, «está personificado el espíritu de un niño» (Berti, 2014:183). A continuación generaliza esa mirada ingenua a todo el disco, del que dice que «es puro candor». Y esto es así porque «no se puede plantear una visión intelectual ante el amor, que es el eje de nuestra vida que escapa a la racionalidad. Este disco es tan inexplicable como las razones

del enamoramiento» (183). Es decir que se adopta la perspectiva ingenua ante aquello de lo que la racionalidad no puede dar cuenta: la insuficiencia de la razón lleva a la ingenuidad, a una ingenuidad deliberada. Así como en la canción «Ah! Basta de pensar» el yo llama a dejar de pensar mientras al mismo tiempo sigue pensando, también la ingenuidad parece tratar de construir un espacio en el que se afirma sin dejar de cuestionarse al reconocerse como tal. Es como si se propusiera un espacio desde el cual la ingenuidad ya no es ingenua, desde el cual la ingenuidad puede ser percibida de otro modo, como si fuera otra cosa, pero al mismo tiempo sin dejar de ver que se trata, al menos desde un punto de vista, de ingenuidad. O para decirlo en las palabras de la cita anterior, de una ingenuidad desplazada, de una ingenuidad que está puesta en otro lado.

De las muchas características que pueden atribuirse a la ingenuidad, una sería la credulidad, e incluso la creencia religiosa y la fe; otra sería lo infantil, la inmadurez, la falta de lucidez; también lo que carece de malicia, lo que no tiene mal, la inocencia. Un elemento que contrarresta la ingenuidad es el dolor, la conciencia del sufrimiento. De hecho, la ingenuidad que sufre es una posible definición de santidad. Si el santo no es una figura ingenua sino trágica es porque a su credulidad (nombre, por cierto, de una de las grandes canciones de Spinetta) y a su fe le agrega sufrimiento, porque tiene algo del mártir que se sacrifica. Y justamente ese es uno de los ejes del disco *Kamikaze*, el sacrificio, que además de aparecer en la canción sobre los kamikazes japoneses está presente en por lo menos otras dos canciones del disco. Una de ellas se llama «Águila de trueno» y está centrada en Juan Gabriel Condorcanqui, el líder indígena del siglo XVIII conocido como Tupac Amaru y descuartizado por los españoles para castigar la rebelión que lideró. La otra es «La aventura de la abeja reina», en la que la abeja protagonista de una suerte de descenso a los infiernos declara estar dispuesta a morir dejando el aguijón en su presa. El propio Spinetta señala el sacrificio como un tema presente en *Kamikaze* en sus conversaciones con Berti (ver Berti, 2014:146).¹⁸

El concepto del *kamikaze* es sumamente atractivo para Spinetta y puede de hecho verse como un nudo de concentrado spinettiano: combina el viento y la divinidad, la ingenuidad y el dolor, el sacrificio, la vida y la muerte, la razón y la locura, el cielo. Y también lo épico, el combate, que en Spinetta se da en nombre del amor y del arte: el *kamikaze* mismo como metáfora del artista y por lo tanto también como un posible autorretrato.¹⁹ La ingenuidad del *kamikaze* reside en la credulidad de que su sacrificio tiene un sentido; y de hecho la canción termina con la pérdida de la fe del kamikaze que ya muerto se da cuenta de la inutilidad de su sacrificio: vivió y murió engañado, en estado de ingenuidad.

El dolor que se vincula no solo con el cuestionamiento de la razón, como vimos al comienzo, sino con una mirada mística, puede verse en muchos momentos de Spinetta. Uno de los más explícitos se da en este disco. En las notas incluidas en el sobre interno de *Kamikaze*, Spinetta 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». Lo que por supuesto no deja de ser una ingenuidad. Estos modos ambiguos son una marca de su manera de relacionarse con la religiosidad. Cuando le preguntaron por su posible ateísmo contestó: «Yo no soy ateo. Creo en lo inevitable, en la lejanía». Es decir, si la creencia es una ingenuidad, Spinetta reemplaza una ingenuidad por otra. Otro caso de ingenuidad puesta en otro lado.

Bosquejo de la razón melódica

La canción es por definición una forma heterogénea hecha de dos partes incongruentes: las palabras y la música. Solo por hábito mental o por inercia de la percepción la consideramos armoniosa en sí. Por el contrario, no deja de ser una forma bífida y en un sentido monstruosa que conlleva entre esas partes una inevitable tensión, un potencial de fricción. En una de sus lúcidas intervenciones, Spinetta habla de «riesgo belicoso» entre las palabras y la música.²⁰ Esa tensión entre sus partes es también una tensión entre la razón de las palabras y la sinrazón de la melodía, que se disputan la preeminencia con lógicas discordantes. Son innumerables los textos en los que se plantea la relación siempre oscilante entre música y letra en la canción, que discuten la pregunta de si la música potencia o debilita las palabras, si exalta lo que tienen de más potente o si por el contrario reduce su valor intelectual. La experiencia de escuchar una canción claramente difiere de la experiencia de leer poesía. Incluso se puede plantear por qué es con la poesía que se asocia la canción y no con cualquier otro tipo de texto, lo que seguramente tiene que ver con la brevedad de la forma, pero no solamente. Los efectos que la melodía y las palabras producen en nosotros también difieren. La melodía es lo que puede disparar emociones elementales de un modo que ninguna palabra o frase sería capaz de hacer. La melodía es lo que nos hace cantar con pasión letras de canciones que están en idiomas que no entendemos. La melodía es lo que se nos queda pegado en la cabeza como una infección que nos contamina, no las palabras, que tenemos que hacer el esfuerzo de memorizar. En ese sentido, no es excesivo decir que hay algo en la canción que idiotiza, que tiende a ese «la la la» de la falta de ideas al que se refiere Brassens.

No me interesa entrar ahora en esos debates, por fascinantes y persistentes que sean. No es este el lugar para esa discusión.²¹ Lo que sí me interesa es identificar y nombrar el espacio en el que esos debates tienen lugar, espacio que es simultáneamente de pensamiento y refractario al pensamiento, de un pensamiento inestable y frágil que muchas veces está a un paso de transformarse en su opuesto. Por qué no llamarlo «razón melódica». Un nombre que se suma al listado filosófico inaugurado por Kant de apropiaciones o modos de la razón (razón pura, razón práctica, razón idealista, razón materialista, razón fenomenológica, etc). Llamamos razón melódica al modo de pensamiento que reside en las canciones y del que solo las canciones son capaces. Se trata no de una razón pura sino más bien impura y que reivindica su impureza. La razón melódica se parece al tipo de razón del que Platón desconfiaba y que prefería marginar de su ciudad ideal.²²

Para volver a Spinetta y a su razón melódica, si bien la marca de ingenuidad es la que domina en sus canciones a lo largo de su carrera, no faltan elementos que la contrarrestan: lo lúdico, el *nonsense*, la parodia y hasta el humor están muy presentes en su obra y le otorgan ese doblez más propio de la ironía. Autoexégeta hábil y provocativo, supo dar lecturas irónicas de sus propias canciones, en las que la ironía está dirigida especialmente hacia sí mismo. Dijo que la canción «A Starosta, el idiota» de *Artaud* era una especie de autorretrato, una canción dirigida a la parte idiota de sí mismo, «como si fuera un Spinetta exagerado que termina siendo un idiota» (Berti, 2014:89). Si la forma canción tiene en su potencial el de idiotizar, ya Spinetta lo había anunciado en ese retrato irónico no solo de sí sino del autor de canciones como figura. En 1987 publicó una exégesis crítica de su propio gran hit «Muchacha (ojos de papel)», distanciándose de sus propias imágenes y metáforas al tiempo que parodiaba el género de la reseña crítica.²³ Si la mirada mística es una de las marcas más recurrentes de su poética, una canción como «Espuma mística»

ya desde el título se desvía de la sacralización de ese elemento. Se trata además de una canción que termina con la imitación disparatada de una supuesta transmisión deportiva radial en voz en falsete del propio Spinetta, como si la experiencia mística efectivamente posible, la única realmente a nuestro alcance, fuera la del fútbol. Incluso en un video de un show de sus últimos años se lo ve recurrir directamente al chiste en relación con el misticismo. Ante un comentario de un espectador que no se escucha, Spinetta, en una voz socarrona que le era muy propia, responde: «El misticismo va a venir en aerosol. Te ponés el aerosol en las axilas, inclusive. Porque el misticismo es desodorante». Si cierta intimación con la santidad es una constante en la obra de Spinetta,²⁴ también están presentes estos elementos menos visibles que la desarman o la ponen en duda, que la transforman en una especie de santidad irónica, complemento o traducción inversa de la ingenuidad deliberada.

Quedan por identificarse y detallarse las características constitutivas de la razón melódica. Pero en todo caso algo que debería serle propio es que se trata de un pensamiento que incluye su anti-pensamiento. O incluso mejor, que se trata de un pensamiento que incluye en sí, sugerido, agazapado, expectante, el potencial de su antipensamiento. Tal vez el tratado sobre la ingenuidad que los filósofos deberían escribir se confunda o se superponga con un elogio de la razón melódica.

Viento y coda

Después de esta deriva iniciada con el viento, correspondería concluirla con el viento. Nada más fácil en realidad, ya que la última palabra de la última canción del álbum *Kamikaze* es justamente «viento». La canción se llama «Casas marcadas» y los versos finales dicen, enigmáticos, «vaya con la casa/ que despide viento». Así termina la letra. Inmediatamente después de esa última palabra cantada, no es difícil adivinarlo, comienza un tarareo que se rarifica progresivamente hasta transformarse en una especie de viento, comunicado a través de la yuxtaposición más bien caótica de sonidos heterogéneos. No soy yo el que arbitrariamente identifica esos sonidos múltiples y arracimados con el viento, sino que el propio Spinetta, en las notas del disco, lo describe así, más precisamente como «viento moog», refiriéndose a los sintetizadores Moog usados para producir algunos de esos sonidos. El final de esa canción y del disco, por lo tanto, hace eco del final de la primera canción y lo expande. Nuevamente tenemos la palabra, en este caso no cualquier palabra sino precisamente la palabra «viento», que primero se diluye en tarareo, y después el tarareo que es reemplazado por sonidos que buscan imitar al viento. Los tres minutos finales del disco son esa acumulación de sonoridades múltiples sin palabras, como si fueran también la disolución de la canción, no de esa canción particular sino incluso de la idea misma de canción. Y al mismo tiempo, con una duración de alrededor de tres minutos, esas sonoridades que simulan ser el viento son ellas mismas una canción, o el equivalente de una canción. Un canto que participa del sinsentido pero también de la divinidad, una canción sin palabras pero plena de sentidos que se entrecruzan. Algunos, incluso, de una oscura e inquietante ingenuidad.

Notas

¹ Excepto por la célebre «Blowin' in the Wind» de Bob Dylan, **tienen ninguna. Las fuentes de Spinetta para sus letras, tanto de 1963, son muy escasas las canciones del rock que tratan en lo que se refiere al viento como a casi todos sus otros tópicos, provienen de la literatura, la filosofía o la poesía.** del viento o que tienen al viento en sus títulos. Los Beatles no

2 Para el lector inquieto que quiera hacer un recorrido posible por el amplio rango de las posibilidades poéticas, literarias, históricas, religiosas y filosóficas del viento, véase el número 5 de la revista *Siwa: Historia natural y moral de los vientos*.

3 Daniel Oronó dedica un capítulo de su libro sobre la lírica de Spinetta a lo atmosférico en sus letras; las secciones del capítulo analizan sucesivamente los elementos de la progresión aire, brisa, viento y vuelo. Carlos Battilana, en el ensayo «Una imagen de Spinetta», incluido en el libro editado por Gasparini, trabaja con la noción de aura, prestando atención a la aceptación de esa palabra como viento suave, no solo para detectarla en sus letras sino especialmente para describir la imagen de sí que el propio Spinetta cultivó, «construida con materiales ingravidos y ligeros» (Gasparini, 2016:66).

4 Abel Gilbert habla de una «crítica a la razón» en Spinetta, que tendría en *Artaud* su punto de partida y se continuaría en canciones posteriores que reflejarían las lecturas de Nietzsche, Castaneda y Foucault. Agrego que estos ecos antirracionalistas de Foucault se pueden ver explicitados en una canción como «Serpiente de gas» de *La la la* (1986): «Solo la razón nos propone autodestruirnos/ Solo la razón, viejo rostro de fin de siglo».

5 En un concierto dado en Río Gallegos en 1981 Spinetta dice que la canción se llama «Ah» y que la compuso en 1971 o 1972, época de los temas de *Artaud*. De hecho, la toca en la presentación en vivo de *Artaud* en el 73 con el nombre «Omnipotencia».

6 Curiosamente, esta imagen del dolor generado por la caída del árbol tiene su correlato opuesto en los siguientes versos de la canción «Credulidad»: «La risa nena no podrá surgir/ a menos que te subas al árbol».

7 De hecho, en versiones previas a la versión grabada en *Kamikaze*, Spinetta cantaba «como a Dios» en lugar de «como al sol». Lo que por otra parte pone a Dios en el lugar contradictorio del omnipotente que es al mismo tiempo víctima de la omnipotencia.

8 Este recurso en realidad no es nuevo en Spinetta. Así como hay una continuidad en la presencia del viento en las letras, que venían de antes de *Kamikaze*, también hay una continuidad en el viento como sonoridad, de lo que hay al menos un antecedente: en los últimos diez segundos de «La sed verdadera», de *Artaud*, lo que suena es un viento. De hecho, el último minuto y veinte segundos de esta canción no tiene letra: se escucha una guitarra que poco a poco va desapareciendo, mezclada con unas voces distorsionadas y unos ruidos que

derivan en una especie de gong, que a su vez deriva en los diez segundos finales en los que suena algo muy parecido al viento.

9 Véanse, por ejemplo, las grabaciones del mencionado concierto de Río Gallegos, de 1981, o el de la Universidad de Belgrano, de 1980. Ambas grabaciones están disponibles en YouTube.

10 La palabra *kamikaze* con el significado de «viento divino» se origina en un episodio militar de la historia japonesa, cuando en el año 1281 la flota invasora del emperador mongol Kublai Khan, ampliamente superior a las fuerzas japonesas, fue destruida por una súbita tormenta de viento que los japoneses atribuyeron a la ayuda de los dioses. El uso de la palabra con el sentido de suicida guerrero es propio de la Segunda Guerra Mundial.

11 De hecho, es tal vez el disco en el que más claramente resuenan lecturas filosóficas de Spinetta, en ese momento centradas sobre todo en autores como Foucault y Deleuze.

12 En una entrevista de la revista *Pelo* del año 1977, Spinetta ponía su obra o su proyecto como músico en relación con lo que está más allá de lo humano: «Quiero crecer para que mi viaje no se corte, no se quede en el vacío. Quiero conocer a Dios, quiero hacer mi música para el espacio, para los planetas. Me resisto a pensar que tengo que cumplir una misión para los hombres y chau. Quiero cumplir una misión para el cosmos, en resumidas cuentas» (Berti, 2014:114).

13 Propongo estos dos modelos como un modo de hacer visibles ciertos atributos de la canción como forma, pero por cierto no agotan las posibilidades.

14 Spinetta también compuso una canción llamada «Feroz canción» que empieza con estas líneas: «Esta es una canción/ para dormir en el fuego». Como si fuera una canción de cuna para superhéroes, para fakires o para dioses.

15 La artista argentina Claudia Fontes observó esta doble condición de «Maribel» en una reflexión acerca de su escultura «Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez», que representa a un desaparecido de la última dictadura que tenía solo catorce años de edad cuando fue secuestrado (comunicación personal). («Citizens, Tourists and Idiots», 2014. Disponible en el sitio web de la artista).

16 Así como se estudia el momento evolutivo de las personas en que se incorporan distintas habilidades como el equilibrio, la masticación, el caminar o el lenguaje, sería tal vez interesante determinar en qué momento de la evolución psíquica y emocional de las personas se incorpora la habilidad de la ironía. Desconozco si ese estudio existe.

17 Estas citas provienen, respectivamente, de las canciones «Quedándote o yéndote» de *Kamikaze* (1982), «Maribel se durmió» de *Bajo Belgrano* (1983) y «Dulce 3 nocturno» de *Desatormentándonos* (1972). Nótese que estas tres citas son parte de un registro también recurrente en Spinetta que corresponde al consejo o al esbozo de una preceptiva, a las recomendaciones para una vida buena, por decirlo así. Lo que Mara Favoretto identifica en su libro como la función pedagógica en la obra de Spinetta, lo que por cierto puede pensarse en relación con los niños y la ingenuidad.

18 Habría que notar también una continuidad en esta figura de suicida que se sacrifica con la figura de Van Gogh retratada por Artaud (*Van Gogh, el suicidado por la sociedad*), que Spinetta retoma en su manifiesto de 1973 «Rock: música dura, la suicidada por la sociedad».

19 No faltan las reflexiones sobre la figura del kamikaze en relación con Spinetta y su obra. Hay un capítulo de *Martropía* en que Spinetta y Diez explícitamente lo discuten. J.B. Duizeide no solo dedica un capítulo de su libro sobre la poética de

Spinetta al concepto de kamikaze sino que el título del libro es justamente *Luis Alberto Spinetta: el lector kamikaze*.

20 Entrevista en Canal 4 de diciembre de 2002.

21 Algunos de los muchos autores que han planteado variantes importantes de estas reflexiones son Peter Szendi, José Miguel Wisnik, John Berger y Luiz Tatit.

22 Hasta donde pude verificar, la «razón melódica» como concepto fue usada por la venezolana Valentina Marulanda en su libro *La razón melódica – Filosofía, música, lenguaje* (2012). Lo usa en un sentido diferente del que propongo, no aplicado a la canción sino por oposición a lo que llama la razón teórica prevalente dentro de la música instrumental y de los estudios musicales en general.

23 El texto se llamó «Muchacha ojos de papel. Desintegración abstracta de la defoliación». Fue publicado en el suplemento «Sí» del diario *Clarín* el 4 de septiembre de 1987. (Texto completo en Berti, 2014:47-53.)

24 No olvidemos que llegó a editar un disco con nombre de santo: *San Cristóforo*, cuya música está entre el rock más duro que Spinetta tocó en su carrera.

Referencias bibliográficas

- Berti, E. (2014). *Spinetta: crónica e iluminaciones*. Planeta.
- Diez, J.C. (2006). *Martropía: conversaciones con Spinetta*. Aguilar.
- Duizeide, J.B. (2017). *Luis Alberto Spinetta: el lector kamikaze*. Editora Patria Grande.
- Favoretto, M. (2017). *Spinetta. Mito y mitología*. Gourmet Musical.
- Gasparini, S. (Ed.) (2016). *Iniciado del alba. Seis ensayos y un epílogo sobre Luis Alberto Spinetta*. Añosluz.
- Gilbert, A. (2012). Spinetta y la liberación de las almas. *Otra parte*, (26), 56-57.
- Historia natural y moral de los vientos (2016). Revista *Siwa* 5. Club Burton.
- Oronó, D. (2017). *Spinetta: anhelo de una lírica*. Instituto Nacional de la Música.
- Ruiz, P.M. (2012). La canción en el tiempo y la voz de Luis Alberto Spinetta. *Letral – Electronic Journal of Transatlantic Studies in Literature*, (9), 116-134.
- Spinetta, L.A. (2011, 20 de marzo). El niño debe ser uno mismo. *Página/12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-21113-2011-03-20.html>