

## SPINETTA / ARTAUD (Verano del setenta y tres)

Jorge Monteleone

*Había estado escuchando Spinetta hasta morir*  
Fabián Casas

### Un testimonio personal

Yo tenía quince años cuando compré el disco *Artaud*, que Luis Alberto Spinetta había grabado como solista –acompañado incluso por dos miembros de Almendra– pero que se presentaba como el trabajo final de la banda Pescado Rabioso. Finalizaba el año 1973. La declaración autobiográfica no pretende rendir tributo a la memoria de narciso, sino dar un testimonio generacional, ya que de hecho el disco iba dirigido a ese público que, como rezaba una crónica periodística de Jorge H. Andrés sobre desmanes roqueros en el Luna Park, aparecida en el diario *La Opinión* en 1972, ese público tenía entonces, como yo, “entre quince y veinte años”. El disco *Artaud* era inadecuado, inesperado y fuera de serie, a tal punto que varias décadas después, en sucesivas compulsas, sigue siendo elegido como el mejor disco de rock argentino de la historia. Epifánico, tal como pocos años antes lo había sido el primer disco de la primera banda de Spinetta, *Almendra*. Ahora, cuando aquel canto de un cuerpo constelado quiere desdecirse de ser un melancólico arte de museo, resta evocar la huella de una experiencia para restaurar parte de su sentido, que estaba lejos de ser evidente entonces.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> En ocasión de uno de los conciertos de rock argentino más dilatados de la historia –“Spinetta y las bandas eternas”, el 4 de diciembre de 2009, en el estadio de Vélez Sarsfield, Buenos Aires, la celebración de los cuarenta años de carrera de Luis Alberto Spinetta, en la cual reunió a todas sus bandas y ejecutó 50 canciones, incluyendo *covers* de los clásicos del rock argentino– el crítico musical Diego Fischerman evocó la temprana recepción del rock y de *Almendra*, la primera banda de Spinetta en el año 1968, que produjo la primera gran transformación cultural, no más de cinco años antes de la composición de *Artaud*:

“En 1968 había que esperar que pasaran “Hey Jude” en [“La media hora de los Beatles” del programa radial] *Modart en la noche* para poder escucharlo. Hendrix y Pink Floyd ya existían pero, en Buenos Aires, casi nadie lo sabía. Había algunos grupos que cantaban en castellano, pero la música resultaba poco distinguible de las canciones ‘mersas’ de Palito Ortega, Violeta Rivas y Sandro. Un año antes había salido un simple, un disco con sólo dos temas, de *Los Beatniks*: ‘Rebelde’ y ‘No finjas más’. Y estaban *Los Gatos* y ‘La balsa’. Con esos pocos datos se quiso construir, más adelante, una historia y una leyenda. Pero ésa era una época y una ciudad que había hecho de ‘lo distinguido’ un tópico central, y en que la invención del rock nacional pasó desapercibida o fue rechazada por casi todos, identificada por unos con lo ‘grasa’ (se cantaba en castellano), por los que medraban con el tango con la traición a la

En esos días gastábamos en el amigable tocadiscos Wincofón o en los parentales “combinados” (radio y tocadiscos combinados en un gigantesco mueble de madera), los negros vinilos que giraban bajo una púa punta de diamante a 33 reproducciones por minuto. Uso el plural: permítanme ese falso colectivo que imagina a muchos de nosotros escuchando sus disquitos en tardes idénticas, barrios iguales, noches de verano unánimes, bajo el tedio de las casitas suburbanas iluminado por la voz lunar de Luis Alberto Spinetta. Ese LP –el consabido formato *long play* que llamábamos, a secas, *elepé*– duraba poco más de media hora y venía en celosas tapas de cartulina cuyo arte arteramente se distinguía de los discos de otros géneros musicales. Era evidente que las tapas de caras cuya fijeza evocaba a muñecos de cera, como *Canciones de amor* de Eydie Gormé y el trío Los Panchos, *Sandro de América* o *Ma liberté mon infidèle* de Salvatore Adamo no podían ser confundidas con el arte de tapa de los discos de rock, por ejemplo, con los diseños de Andy Warhol: la banana del primer disco de Velvet Underground o la cremallera del cierre del jean que ¡podía abrirse! en la tapa de *Sticky fingers* de los Rolling Stones. Y aun así las tapas cuadradas de todos los discos podían ser guardadas en los mismos estantes, confundidas o mezcladas. Hasta que llegó *Artaud*. La tapa de *Artaud* no sólo excedía el tamaño normal, sino que se extendía en una forma de ángulos y líneas curvas, como una especie de paralelepípedo, que quizás evocaba la figura algo abstracta de un pez. Al menos eso pretendí ver por la inscripción “Pescado rabioso”: un pez verde que se iluminaba en el centro con un fulgor amarillo. Los menos decían que era una estrella, pero su forma irregular lo desmentía. Otros asumieron que era una hoja verde con una creciente herida otoñal. En el derecho y el revés había dos fotografías muy pequeñas y del todo anacrónicas en blanco y negro: la de un extraño y consumido viejo decrepito de un lado, y la de un joven de mirada fija del otro. Ese hombre, en su vejez y en su juventud, se llamaba Artaud. Antonin Artaud. Y los colores del pez, el verde y el amarillo, se explicaban en un tarjeta oculta en el interior del disco, que se parecía al prospecto de una medicina. Decía: “¿Acaso no son el verde y el amarillo cada uno de los colores opuestos de la muerte, el verde, para la resurrección y el amarillo para la descomposición y la decadencia?”. Antonin Artaud, carta a Jean Paulhan, 1937. Y luego: “Este LP se denomina *Artaud* porque está dedicado a Antonin

---

patria (Cadicamo llegó a escribir una letra donde llamaba ‘cretinos’ y ‘turros’ a los que escuchaban ‘a los Beat’s’) y por mucha de la juventud con la contrarrevolución. A pesar de eso, y aunque sus efectos no fueran percibidos hasta mucho después, en 1968 pasó algo que cambió ese panorama para siempre: apareció *Almendra*” (Diego Fischerman, “El mundo entre las manos”, suplemento *Radar*, *Página / 12*, Buenos Aires, 29 de noviembre de 2009).

Artaud, poeta francés (1895-1948)”. La forma de ese disco lo volvía imposible de guardar, ya que rompía con el cuadrado habitual de las tapas de 31 centímetros de lado: siempre estaba a la vista, con los bordes doblados, desgastados, exhibido e inoportuno, como una irrupción. Hoy, que pocos de nosotros lo conserva, esa silueta insostenible forma parte de su vasta potencia estética y su propia clasicidad. Constatar este rasgo no es azaroso. De hecho, el diseño del disco constituía su forma estética y fue imaginada, dibujada “a mano alzada” por el propio Spinetta construyendo un objeto que excedía literalmente su condición de mercancía.<sup>2</sup>

No creo fantasear, pero sospecho que sabíamos, de un modo muy elemental pero cierto, que ese álbum era extraordinario e inconcebible.<sup>3</sup> Al escuchar el primer tema del lado B, [“Cantata de puentes amarillos”](#), aquella inadecuación se volvía patente. Duraba más de nueve minutos y en su transcurso mutaba de forma cinco veces. La canción pop había sido, otra vez, pulverizada. No era una novedad: ya habíamos escuchado [“Cristálida”](#) en el disco *Pescado 2* y, años antes, la inaugural [“A day in the life”](#) de los Beatles, en el *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* de 1967. “A day in the life” era una canción gigantesca, que obraba mediante un montaje musical de estilos, sonidos y versos, derivando hacia un *crescendo* orquestal que estallaba en una explosión sonora ejecutada por un acorde en mi menor de tres pianos –el sonido reverberante con el que Lennon pretendía evocar un sonido de Apocalipsis– y por todo eso no podía ser reproducida por nadie sino de ese modo único y singular de la escucha. Es decir, contradecía la razón de ser misma de la canción popular para volverse un objeto estético inimitable –que el crítico Jack Kroll llegó a comparar con *The waste land*, de Eliot, en su recensión del disco aparecida en *Newsweek*–.<sup>4</sup> De hecho, la comparación no es inadecuada si pensamos en la forma fragmentaria que obra por superposición de registros discursivos diversos, ese conjunto de imágenes trucas donde el sol bate.

---

<sup>2</sup> En su volumen de entrevistas, Juan Carlos Diez le pregunta a Spinetta cómo consiguió sacar *Artaud*, con esa forma irregular que rompía el estándar de las tapas habituales de los discos de vinilo y que no volvió a repetirse nunca más en la historia de ningún disco editado en la Argentina. Y Spinetta responde: “¡Tuve unas luchas!... Me pedían de rodillas: ‘Te la hago de oro, pero cuadrada’. Y yo les contestaba: ‘¡Nooo, ahora que me la aceptaste, no te vuelvas atrás. Pensá que estás sacando un disco muy original y chau’. Las disquerías devolvían los discos porque las tapas se doblaban en las bateas.” (Juan Carlos Diez, *Martropía. Conversaciones con Spinetta*, Buenos Aires, Aguilar, 2006, pp. 109-110). La tapa de *Artaud* estuvo a cargo de Juan O. Gatti.

<sup>3</sup> En su número de abril de 2007 la revista *Rolling Stone*, en su edición argentina, publicó la lista de los “100 mejores discos del rock nacional”, encabezada por *Artaud* y allí se lee: “Una década atrás, ¿hubiera sido *Artaud* el número uno? Sin duda, el tiempo le concedió a esa obra de vanguardia, insuperable en su especie, el valor que se le atribuye a los sueños perdidos (aunque latentes).”

<sup>4</sup> Citado por Philip Norman en la conocida biografía sobre los Beatles *¡Gritad! (Shout!)*. *La verdadera historia del legendario grupo*, Madrid, Ultramar, 1982. Véase también “A day in the life”, en: Ian MacDonald, *Revolution in the Head*, New York, Henry Holt and Company, 1994, pp. 180-184.

Como “A day in the life”, ese mismo efecto producía la “Cantata de puentes amarillos” donde la voz de Spinetta se articulaba solitaria en inesperadas resoluciones armónicas de la guitarra acústica y ritmos alternos donde las imágenes y los registros enunciativos también se superponían en módulos, diferentes entre sí. Así al motivo musical donde se canta: “En un momento vas a ver / que ya es la hora de volver / pero trayendo a casa todo aquel fulgor / ¿y para quién? / Las almas repudian todo encierro / Las cruces dejaron de llover” sigue el coloquial “sube al taxi, nena / los hombres te miran / te quieren tomar” que deriva hacia una enumeración caótica “vi la sonrisa muriendo en el carrusel / vi tantos monos, nidos, platos de café”, para resolverse más adelante en aquel fragmento ya célebre: “Aunque me fuercen yo nunca voy a decir / que todo tiempo por pasado fue mejor / mañana es mejor”, cuando irrumpe de inmediato la frase : “Aquellas sombras del camino azul ¿dónde están? / yo las comparo con cipreses que vi / sólo en sueños / y las muñecas tan sangrientas están de llorar” y en el final la alteración temporal del “Hoy te amo ya y ya es mañana / mañana / mañana”, donde la celebración del absoluto presente como emplazamiento de toda futuridad se combina con “mañana es mejor.” Pero estos versos, no obstante, son insuficientes porque su verdadera dimensión es, por un lado musical y, por otro, oralizada, donde el ritmo modela aquello que en la lectura se silencia por completo. Hablar de *Artaud* supone, en un mismo acto, escuchar *Artaud*. La recepción de la “Cantata de puentes amarillos” se actualiza sólo en la escucha intransferible de esa canción de Spinetta. Todo esto que se dirá es sólo la imprecisa señal evocadora de algo que no está verdaderamente *aquí*.

### **Artaud y lo social**

Pero en el mismo disco *Artaud* ¿dónde estaba Artaud? Se hallaba en el centro del homenaje, menos en la poesía sugerida de Spinetta que en su manifestación física, su presencia como gesto, como ademán, como acto. Aquello que Alejandra Pizarnik llamó “el efecto de un golpe físico” surgido del más grande sufrimiento físico y moral. El escrito de Pizarnik sobre Artaud se llamaba “El verbo encarnado” y precedía un breve libro de traducciones hechas hacia 1971 con la editorial de Antonio López Crespo. A fines de los sesenta y comienzos de los setenta circulaban en Buenos Aires los libros de Artaud. El propio Jorge Álvarez, que había fundado en 1968 el primer sello independiente del rock argentino, *Mandioca*, donde aparecieron los discos de Manal, Miguel Abuelo y Moris, publicó ese año en su editorial el libro *Artaud* con correspondencia, textos breves, y ensayos de Blanchot y Derrida, entre otros. Las

Ediciones Caldén, donde Oscar del Barco dirigía la colección “El hombre y su mundo”, con libros de Goldmann, Althusser, Derrida, Blanchot, Garaudy o Barthes, publicó tres libros de Artaud. El poeta surrealista Aldo Pellegrini editó en su editorial Argonauta, hacia 1971, con un vasto ensayo introductorio llamado “Artaud, el enemigo de la sociedad”, su traducción de *Van Gogh el suicidado por la sociedad*. Y al año siguiente, en 1972, con traducción de Víctor Goldstein, Argonauta también publicó *Heliogábalo o el anarquista coronado*. Spinetta leyó estas ediciones, que marcaban una confluencia intelectual, en esos años que precedieron a su disco *Artaud* y que también vinculaba a sus lecturas de Bataille y otros poetas que leía en la misma época: Rimbaud, Baudelaire, Lautréamont, Cocteau, René Daumal. Es decir, entre 1968 y 1972, coincidiendo con la irrupción de las bandas fundadoras del rock argentino, entre las cuales estaban Almendra y Pescado Rabioso, circulaban varios textos de Artaud a los cuales Spinetta tuvo acceso unos pocos años antes de la aparición del disco en 1973. Conviene citar aquí el largo testimonio de Spinetta, con su particular estilo oral, sobre aquel temprano descubrimiento del poeta francés:

*Leer a Artaud y tratar de degustarlo no se trata de una experiencia inicialmente filosófica, sino que parte de una experiencia sensorial. Ver cómo las palabras danzan con un peso inconcebible. Y al razonarlas y advertir lo que él ve, ahí empieza el mundo. Yo creo que de eso no sale una filosofía, aunque él asoma como filósofo. Al advertirnos acerca de la actividad interior, parece que él quisiera escribir La literatura y el mal, que después escribe otro gran escritor como Bataille. Pero es como si él lo encarnara.*

*Artaud es un atormentado inconcebible. No era muy sano el tipo. Era meningítico, fue adicto a la morfina y a otras drogas toda su vida para tratar de evadir los dolores de cabeza y otros síntomas de su enfermedad mal curada en aquella época. Él reconoce su enfermedad y trata de transformar su lenguaje. Es increíblemente profundo. De precisión daliniana, diría, porque tiene la precisión de la pintura de Dalí, que te hace un huevo que se transparenta sobre el mármol y parece una foto de algo que uno no podría concebir. De esa calidad es Artaud para escribir sobre algo que es indecible.*

*Solamente él se atreve a hablar de esa manera de las cosas que ve y siente, y a internarnos en el mundo de las neuronas y sus pesadillas, de la pesadilla biológica del pensar. Parece que todo el tiempo deseara extraer el mal de su poesía y ponerlo en evidencia porque no quiere ser débil. No quiere la debilidad y el tormento, entonces acusa, sentencia.*

*Artaud sentencia, es sentencioso. Eso lo hace poético, lo hace williamblakeano, pronosticador de pesadillas. Y mucho más inocente que el inocente, porque si uno pudiera escribir con tanta calidad posiblemente lograría liberarse de sus males. Sólo momentáneamente.*

*A la vez, se ve que el dolor vino después; antes y después de eso para él. Pero escribir ese dolor, de esa manera, le permite seguir respirando, o*

*de otro modo se hubiera matado a continuación de un texto. Menos mal que se le ocurrió uno detrás de otro.(...).*

*Él tiene esos raptos, inventa el mundo. Un genio tremendo: insoslayable e inubicable. Insoslayable para la literatura, inubicable para la filosofía. Inubicable. Y grandioso por el aporte lingüístico. La visión es grandiosa. Es un mundo de células que sienten. Se introduce en el ser como la sangre de su propio cuerpo y desde ahí habla. Es mortífero, casi lo más grande que hay para leer.<sup>5</sup>*

Esa obra funcionó, en primer lugar, como mediadora de un campo cultural más vasto y rico, pero, secretamente, nombraba algo más, que la poética de Artaud y el cuerpo constelado del rock aludían, dadas las “condiciones de la época”, para decirlo con la frase de Joaquín Giannuzzi.<sup>6</sup> En aquellos días de los quince años, cuando escuchábamos el disco con esa ilusión de secreto, de iniciación hermética que propiciaba y que nos arrojaba a los libros de Artaud que el Flaco Spinetta había leído, también otro eco se despertaba, cuyos signos ominosos comenzábamos a descifrar. Lo paradójico es que esos signos se hallaban en la superficie misma de lo social, eran lo evidente, lo ostensible, aquello que por una vía transicional *decía* Artaud –el disco, el poeta– de un modo oblicuo y metafórico, pero, a diferencia de la confusa espesura de lo real, reconocíamos de inmediato, sólo que invirtiendo los términos de su emergencia. Spinetta cantaba “Con esta sangre alrededor / no sé qué puedo yo mirar, / la sangre ríe idiota / como esta canción/ ¿y ante quién?/ Ensucien sus manos como siempre. / Relojes se pudren en sus mentes ya / Y en el mar / naufragó / una balsa que nunca zarpó... / Mar aquí, mar allá”. Muchos años después, lo describiría así al narrador Eduardo Berti que, percibiendo la posible literalidad de la metáfora, releía las imágenes de la “Cantata de puentes amarillos” como inspiradas por la masacre de Ezeiza, que ocurría cuando Spinetta compuso el tema: “Mirá, la *sangre alrededor* es la sangre de la herida de la oreja de Van Gogh y también la sangre de Heliogábalo cuando lo tiran a las letrinas de la ciudad. Pero probablemente hasta la matanza de Ezeiza haya influido, aunque yo no me dé cuenta. (...). Una de las cosas que me quedaron grabadas es cuando me llevaron en cana para averiguación de antecedentes y vi un cadáver en el patio de la comisaría manando sangre. Un tipo de unos treinta años, tirado boca abajo sin siquiera un manto,

---

<sup>5</sup> Juan Carlos Diez, ob. cit., pp. 133-134.

<sup>6</sup> Véase la noción del “cuerpo constelado,” como una metáfora para describir la cultura del rock, en Jorge Monteleone, “Rock y poesía: La noche de Marsella”, *Abyssinia*, 1, Buenos Aires, Eudeba, 1999, pp. 209-212. Véase también: “Cuerpo constelado: sobre la poesía del rock argentino”, en *Cuadernos Hispanoamericanos: "La cultura argentina, entre la dictadura y la democracia"*, 517-519 (Madrid, 1993), pp. 400-420.

con un par de agujeros de bala y, a su alrededor, una especie de lago de sangre. Esas cosas me marcaron, sin duda. Con esa sangre allí, ¿qué podía hacer?”.<sup>7</sup>

La lectura de Berti se hizo a fines de los ochenta y tenía una acentuada pasión hermenéutica por vincular las canciones de Spinetta con hechos históricos que, a veces, como él mismo reconoció mucho después, era algo forzado. En el 2006, el agudo crítico de rock Pablo Schanton utiliza esa apreciación, al reconocer en tal contextualización historicista no sólo fue una orientación necesaria, sino también epocal. Y apuntó que la lectura historicista ya no alcanzaba para describir los contenidos poéticos de la obra de Spinetta, pues su objetivo era más radical: “cuestionar y ampliar la idea misma de realidad que compartimos como cultura”. Schanton subraya el hecho incontestable de que Spinetta había ganado para el rock argentino el derecho a imaginar, había ampliado la percepción a través de sus “figuraciones”, había fundado “otra” comprensibilidad: “para que floras (crisantemos, jazmines, nardos, lirios, álamos, alerces, ligustros, peteribés, robles, estrelicias, camalotus) y faunas (mis favoritos: tapires, coatíes, impalas) fueran glorificados en su particularidad universal y su significancia, no sólo como alegorías de presidentes. Esa significancia depende también de la prosodia de las palabras, por supuesto, de su caligrafía emocional en forma de melodía.”<sup>8</sup> En el mismo número de la revista donde aparece el texto de Schanton, el propio Berti escribe sobre Artaud. Su lectura sigue siendo historicista, pero ahora amplía el espectro y, por ejemplo, da otra versión de la “sangre alrededor,” sin dejar de reconocer una dimensión social que, a la vez, vincula con el rock cantado en inglés en la común despedida a los ideales del hippismo cuando, como Lennon había cantado, “*the dream is over*”: el sueño terminó. De nuevo, Eduardo Berti alude a la letra de “Cantata de puentes amarillos” y, comparándola con “La balsa”, escribe:

*En 1973 lo adolescente ya no era más “La balsa” [de Tanguito y Litto Nebbia] o “Ayer nomás” [de Moris, ambas interpretadas por Los Gatos], sino “la escuela estaba ahí,” de Sui Generis [Charly García y Nito Mestre]. En tal sentido Artaud es el disco que consigna la adultez de la primera generación de náufragos. A más de un lustro de Plaza Francia y del primer grito hippie en Argentina, Spinetta sentencia: “Ya en el mar naufragó / una barca que nunca zarpó”. (...).*

*Así como la metáfora del hippismo argentino puede hermanarse con ‘Wooden Ships’ [Barcos de madera] de Crosby, Stills & Nash (1969), más sorprendente es el paralelo entre los versos de ‘Cantata’ recién*

---

<sup>7</sup> Eduardo Berti, *Spinetta: crónica e iluminaciones*, Buenos Aires, Editora / 12, 1988, p. 47.

<sup>8</sup> Pablo Schanton, “El factor Spinetta: las cicatrices de la imaginación,” *La mano*, 25: *Todo Spinetta* (Buenos Aires, abril 2006), pp. 26-30. En ese ensayo afirma: “El ‘factor Spinetta’ en el rock nacional es tan medular como el de Borges en nuestra literatura.”

mencionados y “Hippie Dream,” [Sueño hippie], un tema de Neil Young que responde años después a “Wooden Ships.” Mientras “La balsa” hablaba de irse “al lugar que yo más quiera”, “Wooden Ships” nació, al decir de David Crosby, porque “nos imaginábamos como sobrevivientes, escapando en un bote para crear una nueva civilización.” (...). En cualquier caso, la respuesta de Neil Young en “Hippie Dream” es casi idéntica a la de la “Cantata de puentes amarillos,” hasta su alusión a la sangre que remite al “con esta sangre alrededor” de Spinetta: “Los barcos de madera fueron un sueño hippie (...) / Aquello no pudo ser escuchado porque los barcos de amarra tendida son los alaridos de las velas, porque la huella polvorienta conduce a la sangre en las calles / y los barcos de madera son un sueño hippie naufragado en exceso, si entendés lo que estoy diciendo.”<sup>9</sup>

La interpretación de Berti y la de Schanton son complementarias y no se anulan: la impronta histórica no sólo corresponde a la visión de los ochenta, también era acompañada por el contexto politizado de los setenta en la emergencia del álbum, como lo prueba el texto que Miguel Grinberg distribuyó en los recitales de presentación del disco uniendo la figura de Van Gogh al rock. El manifiesto, escrito por Spinetta, se llamaba: “Rock, música dura: la suicidada por la sociedad.” La transformación social que reclamaba desde el arte implicaba no sólo un nuevo modo de percibir lo real sino también una utopía social. Ambas dimensiones se cruzaban en *Artaud*. Se trataba, por ejemplo, de la dominación o represión de lo imaginario por las agencias represivas del Estado concentracionario. Las metáforas y alusiones a lo divino, por ejemplo, no eran incompatibles con la lectura libertaria de la divinidad como sucedáneo de esa fuerza opresiva. Esa figura, que atraviesa *Artaud*, ya estaba presente en la frase “No tengo más Dios,” que Spinetta cantaba en “Cristálida”, de *Pescado 2*, el gran disco doble de *Pescado Rabioso* anterior a *Artaud*, aparecido a comienzos de 1973.

### **No tengo más Dios**

La anarquía informa la fábula de *Heliogábalo o el anarquista coronado*, escrita en 1934 por Artaud. Heliogábalo poseía esta noción de la unidad con lo divino en el reverso de lo anárquico. “(...) ¿por qué se le impediría al emperador Heliogábalo – escribe Artaud– que ponga al dios delante del hombre y que aplaste al hombre bajo el Dios. Durante toda su vida, Heliogábalo es víctima de esta imantación de los contrarios, de ese doble descuartizamiento. De un lado, EL DIOS, del otro lado, EL HOMBRE. Y en el hombre, el rey humano y el rey solar. Y en el rey humano, el hombre coronado y descoronado. Si Heliogábalo introduce la anarquía en Roma, si se muestra como el

---

<sup>9</sup> Eduardo Berti, “Artaud”, *ibídem*, p. 50.



fermento que precipita un estado latente de anarquía, la primera anarquía está en él, y le destroza el organismo, arroja su espíritu en una especie de locura precoz”.<sup>10</sup>

Lo humano participa de lo divino tanto por el espíritu que anima su cuerpo como por su facultad de nombrar. Pero esta participación es también una degradación. Por un lado debe someterse a la supremacía del espíritu y a la hostilidad de su materia; por otro, debe alejarse de las cosas en el extrañamiento que le produce su conciencia lingüística. La anarquía restablece el orden perdido mediante una guerra de contrarios, el ritmo inflamado de la discordia: “la anarquía es poesía realizada”, dice Artaud. El anarquista aspira a restituir la lengua original del paraíso en su propio nombrar. Busca como un asesino en la palabra desventrada su nombre preciso, por medio de una violencia en el lenguaje. Del mismo modo que él mismo hace estallar su propio cuerpo para que restalle la luz divina del espíritu. Y hace algo más. Diviniza el cuerpo, sustituyendo la espiritualidad del yo por la primacía de la carne y sostiene una ambivalencia sexual por medio de la androginia. Combate de dualidades: ni espíritu ni materia, ni hombre ni mujer. Cada uno de los gestos de Heliogábalo tiene dos filos, dice Artaud: “Orden, Desorden, / Unidad, Anarquía / Poesía, Disonancia / Ritmo, Discordancia / Grandeza, Puerilidad / Generosidad, Crueldad”.<sup>11</sup>

Pero el anarquista coronado dice: “Ni Dios ni amo, yo solo”. La lucha constante, guerra, dispersión, diferencia, multiplicidad supone, en el ritmo dual y cruel de la anarquía, que se difiere toda reconciliación. Porque aquello que impide la unidad perdida, aquello que extraña al sujeto de su materia al interponerse desde su propia conciencia, es la divinidad misma. La energía propia debe luchar contra sí para ocupar ella misma el lugar de Dios. “Para terminar con el juicio de Dios” hay que matar el sol en uno mismo, violar la materia para consumir el ánima, hallar el ser en la sangre, en las lágrimas, en el excremento para acabar con toda intimidad divinizada.

En “[Cementerio club](#)”, del disco *Artaud*, se advierte esta lógica en la cual el yo que duerme, el yo que muere es a la vez el dios que debe ser expulsado en el contexto eminente de la dualidad amorosa, referida en un diálogo con la mujer –el cual, en la lógica de Heliogábalo, bien puede ser la otra parte del yo, el costado femenino de un sujeto andrógino que muere en sí o mata el dios que es y no es su propio dios–: “Justo que pensaba en vos, nena, caí muerto. / ¿Qué le dio el pequeño dios del centro gris del abismo? / Sólo sé que no soy yo a quien duerme. / Sólo sé que no soy yo a quien

---

<sup>10</sup> Antonin Artaud, *Heliogábalo o el anarquista coronado*, Buenos Aires, Argonauta, 1972, p. 87.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 11.

duerme. // Dime nena ¿dónde ves ahora algo en mí que no detestes? / Qué solo y triste voy a estar en este cementerio. / Qué calor hará sin vos en verano”.

Y en esto consiste la paradoja de Van Gogh, la de ser objeto, en su propio suicidio, de la aniquilación de la sociedad, como sucedáneo de la divinidad posesiva. Este pasaje de Artaud explica muchas de las concepciones de Spinetta las canciones escritas entre 1972 y 1973:

*Y esto le aconteció a Van Gogh como acontece habitualmente con motivo de una bacanal, de una misa, de una absolución, o de cualquier otro rito de consagración, de posesión, de sucubación o de incubación.*

*Así se introdujo en su cuerpo*

*esta sociedad  
absuelta  
consagrada  
santificada  
y poseída*

*borró en él la conciencia sobrenatural que acababa de adquirir, y como una inundación de cuervos negros en las fibras de su árbol interno, lo sumergió en una última oleada, y tomando su lugar, lo mató.*

*Pues está en la lógica anatómica del hombre moderno no haber podido vivir jamás, ni pensar en vivir, sino como poseído.”<sup>12</sup>*

La *divinidad* de Heliogábalo, que toma como campo de punición la vida misma bajo la forma equívoca de un crimen contra el cuerpo propio, se convierte en la *sociedad*. Este fragmento se emparenta con un pensamiento anarquista, libertario. La rebelión contra Dios, en el pensamiento anarquista, es asimilada de inmediato a la rebelión contra el Estado. La sociedad, decía Bakunin en “Animalidad y rebelión”, se impone “por vía natural”: “crea y forma a todos los individuos que nacen y se relacionan en su seno, (...), se individualiza, por así decirlo, en cada uno de ellos”. Por ello los pensadores “antiinstitucionalistas” de los años setenta, como René Lourau, hablaban de lo inconciente Estatal o de un Estado-inconciente. Lourau señalaba que el Estado se instala en el imaginario, “donde todo lo puede”.<sup>13</sup> Ello significa que el Estado

---

<sup>12</sup> Antonin Artaud, *Van Gogh el suicidado por la sociedad*, Buenos Aires, Argonauta, 1971, p. 81.

<sup>13</sup> Véase René Lourau, *El Estado-inconciente*, Buenos Aires, Caronte, 2009. En el prólogo, “La curva de la pirámide”, Christian Ferrer apunta el clima de época, en el cual también Artaud estaba inserto: “El libro, escrito en 1978, es una respuesta intransigente e imaginativa a las muchas decepciones que dejaron las experiencias revolucionarias de la década de 1960. (...) En todos lados se cumplía una ley de hierro: represión e institucionalización. De los temas y climas de opinión de ese tiempo, fundamentalmente el rechazo de la burocracia y de los partidos, Lourau extrajo una enseñanza que no se allanaba al

no sólo domina el orden económico, sino también el orden del fantasma. La institucionalización, como forma social que configura un conjunto de normas, roles, pautas de comportamiento y creencias, estructuraría el imaginario. De ese modo, en el intercambio simbólico, el poder disciplinante del Estado reaparece también en las representaciones, imágenes, discursos del sujeto. Su impronta no sólo surge en la racionalidad propia del sistema, sino también en el orden inconciente. Curva la totalidad de lo social y procede por dos vías de coerción: la institucionalización y la represión. Pero otra vez la lucha se establece en el propio sujeto y no es aventurado afirmar que se produce una lucha simbólica por la nominación que es, asimismo, la producción significativa del deseo, para evocar otra concepción del mismo contexto cultural. En *El Antiedipo*, de 1972, Deleuze y Guattari interpretaron en este sentido las utopías anarquistas del siglo XIX: ellas funcionaban como “fantasmas de grupo”, que intentaban desinstitucionalizar el campo social actual, en provecho de una institución revolucionaria del propio deseo. El pensamiento libertario formaba parte de un aire de época que también frecuentaba la lectura de *Artaud*.

En el disco *Pescado 2* había dos temas que también aludían a la lucha anárquica con la divinidad que es, también, el voluntarioso combate del cuerpo constelado por la supremacía en el reinado de su materia: “Poseído del alba” (precedido por “Iniciado del alba”) y “Cristálida.” En “Poseído del alba” el mar y el cielo abren como párpados el ojo terrible de lo eterno. Luces del alba, claridad amenazante del cielo, ola en centellas: el movimiento de la energía. Así comienza la letra de la canción: “El alba me sorprenderá con la vista sumergida en el mar / donde van los colores a la cerrazón. / Estas son luces que nacen y mueren. / Ya no quedan más amigos de lo eterno.” Frágil, hambriento, real, el cuerpo presiente que, en sí mismo, se duplica ese mar antiguo y lo divide. Como el agua en el agua, la energía del cuerpo puede ser absorbida en ese magma lumínico. Su inmersión en la energía supone su desobjetivación: el yo naufraga en ese mar. Dirigida al otro del vínculo amoroso (esa “nena” sexualizada de *Pescado Rabioso* en la que se transformó la “muchacha” de *Almendra*), el cuerpo sólo aspira a subsistir en la metamorfosis, en la transformación que garantiza el amor (“tengo, como vos, que transformarme”). El mar de la luz posesiva, la posesión del alba, sólo puede desalojarse en la dulce herida de la posesión amorosa, en la concentrada anarquía del sexo. Si esa posesión no desaloja la divinidad (el cielo) que, además, está alojado en el

---

escepticismo ni al posibilismo. El libro es, en este contexto de retraining y desencanto, un brote libertario. No es el sometimiento su tema, sino la colonización de la imaginación por el Estado”.

sujeto (el mar cerebral); si no desplaza esa energía que absorbe y posee desde sí mismo, entonces el yo, como el de Heliogábalo, ya “no va a estar”: “El cielo con violencia se da, puede chuparte la energía total. / Y si el cielo te busca (nena) no tenés que estar. / Soy un ángel de hambres muy bien reales. / Soy tan frágil que tengo, como vos, que transformarme. / Hoy te quiero proponer que mires en tu mar, / mar cerebral, porque yo sé. / Mar, masa de mar, porque yo sé. / (Es que tienes que amarme) / Si no, bajo esta piel antigua, yo ya no voy a estar...” En la audición del tema, la repetición de la letra sugeriría una doble inclusión, ya de lo Uno en lo otro, ya de los enamorados entre sí.

La figura del mar unida a lo divino –que es una antigua imagen de lo sublime, como aparece en “L’infinito” de Leopardi– había sido conocida por Spinetta a través de sus lecturas de Rimbaud: “Ha sido reencontrada / ¿Qué? La eternidad / Es la mar mezclada / con el sol.” “Poseído del alba” formaba una dualidad temática con “Iniciado del alba”: a la iniciación en el amanecer continuaba la posesión de la luz. En el cuaderno que acompañaba el álbum, se leía: “Los amaneceres siempre inquietaron a los poetas, al punto de verse asumidos en la metamorfosis de la luz tratando de ver en ello la propia luz del alma esencial. ‘Poseído del alba’ completa el tema de la ensoñación ante el amanecer, pero ya de una manera introspectiva.” En “Cristálida”, una de las grandes composiciones de Spinetta en los setenta y acaso la mejor del disco, el lugar del mar divino está ocupado por la figura del gigante. La escena es, de inmediato, mitológica: “Aguas claras de olimpos que la diosa guarda. / Los caballos del día que la diosa guarda. / Los caballos del día sudan de golpe frente a mí temblando de carreras.” Mundo antiguo, vaciado de tiempo, donde todas las cosas parecen querer arrancarse de una repetición vana y luego suceder y hundirse en el tiempo de lo humano. Todas las cosas son extensión del cuerpo: caballos y luceros y ramas y relojes en el instante indeciso en que las sombras del parque restan inútiles, el comienzo del tiempo en el cual el gigante muere por el infinito cansancio de su dominación: “Sombras inútiles del parque. / Los que llamaba no aparecieron. / Todo gigante termina exhausto / de que lo observen los de afuera. // Hoy el viento baila así / como junto al fuego / y los luceros enormes / como junto al fuego. / Los luceros enormes toda la noche gritarán / tentando a la colina. // ¿Cómo hacer que este valle de huecos / no suba más por mí? / No tengo más Dios. / No tengo más Dios. / (...) / Sombras inútiles del parque/ los que llamaba no aparecieron. / Todo gigante muere cansado / de devorar a los de abajo.”

Los momentos orquestales del tema sugieren esta muerte con derrumbada grandilocuencia. Además, la canción parece finalizar y, luego de un silencio, repite con

una variante el estribillo. Este hiato conviene a la indecisión del cambio temporal. En su conversación con Berti, Spinetta señaló:

*Creo que el verso clave de esta canción es “¿Cómo hacer que este valle de huecos / no suba más por mí?” ¿Cómo hacer que los sueños mitológicos no perturben más. “El valle de huecos” es el valle represivo del miedo, del pecado. Las cosas más represivas del alma. El tema es anticlerical y dogmático. Después yo digo “No tengo más Dios”, como un grito de liberación. Yo buscaba la libertad pero mi sueño de libertad se veía amenazado por los monstruos que yo mismo había generado. Al decir “No tengo más Dios” decía: no al Dios que yo reconozco en el Olimpo, quiero un dios individual. Quiero mi Olimpo propio, mis poderes propios, y no la alienación. La alienación sería aceptar una represión del tipo religioso, o la inoculación del poder religioso en la vida social.”<sup>14</sup>*

### **Anarquistas en el paraíso**

Alienación como represión, inoculación de un poder religioso en lo social. En un tema del disco *Artaud*, Spinetta refiere esta posesión de lo divino a un *idiota sagrado* – como llamaba Claude Roy al propio Artaud–. Se trata de [“A Starosta, el idiota.”](#) Un mar de bocas se tragan el cuerpo febril del que espera un despertar: otra vez un poseído del alba. Lo eterno sumerge el cuerpo del idiota en una última oleada de luz y lo aniquila, ya que él se quemará mirando al sol. En medio de la canción el mundo que para el idiota se disgrega lentamente adquiere una densidad sonora: se oye un llanto lejano, una vieja canción de Los Beatles que se apaga, las notas graves de un piano. El nombre del idiota es “Starosta”, y su mera elección obedece a un azaroso recuerdo personal de Spinetta: algunos dicen que se trataba de una marca de cucuruchos para helado, otros una línea de figuritas para coleccionar en las etiquetas de chocolatinas. Me atrevo a consignar otro sentido que –no me cuesta fantasearlo– Spinetta pudo retener inconcientemente de sus numerosas lecturas de la época y reunir con el nombre vinculado a una mercancía de consumo infantil. El título de “starosta” (*Starost*) correspondía a un noble de los pueblos eslavos (Polonia, Lituania o Rusia, por ejemplo) que tenía dominio sobre una “starostía” en un sistema de vasallaje. Pero fue utilizado irónicamente para indicar una de las jerarquías del *Colegio de Patafísica* (la invención de esa “ciencia de la excepción” en *Gestos y opiniones del Doctor Faustroll, patafísico*, de Alfred Jarry): el Starosta era el Vice-curador, asistente de Faustroll, el Curador Inamovible en el Colegio, fundado en 1948 y en cuya revista se difundían inéditos de Jarry, textos de Boris Vian o de Ionesco, entre otros. Los textos de Jarry también circulaban en Buenos

---

<sup>14</sup> Eduardo Berti, ob. cit., p. 38.

Aires en los setenta junto a los escritos de Artaud. El irónico destronamiento de la divinidad también era una obsesión del “doctor Faustroll” que se propuso calcular formalmente la “superficie de Dios,” afirmando que “Dios es el camino más corto entre el cero y el infinito, en un sentido o en el otro.”<sup>15</sup>

Lo que importa es el carácter casual del nombre tomado de una mercancía que se vincula a un consumo infantil y su secreta relación con Jarry y la patafísica. Starosta es un doble del yo, su parte idiota –no en un sentido peyorativo, sino como Artaud el Momo– lo que habla de la aterradora suspensión del alma en un soplo de alienación. Dice la canción: “Bocas del aire del mar / beban la sal de esta luz / para sí. / Ya coman en la eternidad. / Algo se va a ahogar: / es este ardor / y es esta la fiebre/ del que espera al despertar./ Vámonos de aquí. // No llores ya más, / ya no tengas frío. / No creas que / ya no hay más tinieblas. / Tan sólo debes comprenderla. / Es como la luz en primavera. / Es como la luz en primavera. // Altas mareas del sol / llenen sus bocas con él: / el idiota. / Ya nada puedo hacer por él. / El se quemará / mirando al sol. Y es esta la historia / del que espera / al despertar. / Vámonos de aquí”.

“Pues está en la lógica anatómica del hombre moderno no haber podido vivir jamás, ni pensar en vivir, sino como poseído”, escribía Artaud. La asimilación del dios aniquilador con la sociedad, que advertimos en el *Van Gogh*, es inmediata en un manifiesto escrito por Spinetta cuando estrenó *Artaud*, hacia septiembre de 1973. Su título era “Rock: música dura, la suicidada por la sociedad”. Miguel Grinberg, cercano en ese momento a Spinetta y a los inicios del rock argentino (y que en los años sesenta había dirigido la revista *Eco contemporáneo*, con vínculos directos con Gombrowicz y Allen Ginsberg), divulgaba el manifiesto en folletos, fanzines y publicaciones. La reprodujo, por ejemplo, en los folletos mimeografiados que distribuía desde su programa radial *El son progresivo*, en las reuniones comunitarias del Parque Centenario o en el número 1 de su revista *Rolanroc* (enero de 1974) cuyo tema era, sintomáticamente, “Rock y Liberación”.<sup>16</sup> Transcribo dos párrafos: “El Rock no es solamente una forma determinada de ritmo o melodía. Es el pulso natural de dilucidar, a través de una liberación total, los conocimientos profundos a los cuales, dada la represión, el hombre cualquiera no tiene acceso”. O bien hacia el final: “Denuncio a los partícipes de toda forma de represión en sí porque atañe a la destrucción de la especie.

---

<sup>15</sup> Cfr. Alfred Jarry, *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysique*, Paris, Gallimard, 2005.

<sup>16</sup> Sobre los inicios del rock argentino es imprescindible el libro de Miguel Grinberg *Cómo vino la mano*. Su cuarta y última edición corregida y aumentada es: *Cómo vino la mano. Orígenes del rock argentino*, Buenos Aires, Gourmet Musical, 2008.

Denuncio finalmente a mi yo enfermo por impedir que el centro de la energía esencial domine este lenguaje al punto de que provoque una total transformación en mí y en quien se acerque a esto. El rock, música dura, cambia y se modifica, es un instinto de transformación.”<sup>17</sup>

Así, la lectura de la “Cantata de puentes amarillos” se resignifica con las canciones previas de Spinetta. La figura del mar ante la sangre que ríe idiota se vincula de nuevo a Van Gogh y Heliogábalo leídos por Artaud: “la sangre de la herida de la oreja de Van Gogh y también la sangre de Heliogábalo cuando lo tiran a las letrinas de la ciudad”, dice Spinetta. La “sangre” también alude a los ritmos corporales, la compenetración del cuerpo constelado del rocker con su arte, tal como Spinetta lo declaró en una entrevista de 1973: “El material del disco Artaud yo lo sentía en mi sangre, por la forma aparente y la forma real. Traté de darle a ese material el sonido de mi sangre.”<sup>18</sup>

Y esa visión del tiempo que claudica –las manos sucias, los relojes que se pudren en sus mentes– se reúne con la indecisa temporalidad de ese Dios mitológico que muere en “Cristálida” mientras se abre un tiempo profano, personal, que procura huir de la alienación. Por ello, la lectura política y social no se dirime de la metafórica porque ambas confluyen en la lectura de Artaud y en la impronta libertaria, como rasgos propios de época. Cuando la lectura de Pablo Schanton trata de recuperar la “significancia” de la poesía de Spinetta, liberándola de sus lastres político-sociales, de sus interpretaciones ilustrativas de hechos históricos (“la poesía es su instrumento, no su máscara”, escribe), lee uno de los temas más desapegados de *Artaud*, [“Por”](#), presentado como una serie de palabras sin conexión aparente. Sin duda, se trata de uno de los temas más originales del rock argentino, precisamente por esa conectividad aleatoria. Schanton observa: “El máximo ejemplo de esta ‘otra’ comprensibilidad [de la poesía de Spinetta] es ‘Por’, cuya letra se compone de palabras sueltas sin sintaxis. Una palabra se destaca: ‘Gesticulador’. Justamente, la melodía funciona como gestualidad dramática, una mímica de interjecciones que ayuda a saborear cada término hasta despertar en nosotros resonancias inesperadas que no dependen de la lógica del sentido.”<sup>19</sup> Una

---

<sup>17</sup> El texto se transcribe completo en el libro de Eduardo Berti, ob. cit., pp. 42-44. En internet puede leerse aquí: [www.pescadorabioso.com.ar/manifiesto.htm](http://www.pescadorabioso.com.ar/manifiesto.htm)

<sup>18</sup> La frase está tomada del reportaje radial que Miguel Grinberg le hizo a Spinetta en 1973 y que se reproduce completo en la sección “Spinetta + Artaud: ecuación visionaria” del número monográfico “Todo Spinetta” de la revista *La mano*, 25, ob. cit., pp. 44-48.

<sup>19</sup> Ob. cit., p. 30.

observación exacta, pero que podría matizarse. Conviene antes reproducir el texto completo de la canción:

**Por**

Árbol  
Hoja  
Salto  
Luz  
Aproximación  
Mueble  
Lana  
Gusto  
Pie  
Té  
Mar  
Gas  
Mirada  
Nube  
Loba  
Dedo  
Cal  
Gesticulador  
Hijo  
Cama  
Menta  
Sien  
Rey  
Fin  
Sol  
Amigo  
Cruz  
Alga  
Dado  
Cielo  
Riel  
Estalactita  
Mirador  
Corazón  
Hombre  
Rayo  
Felpa  
Sed  
Extremidad  
Insolación  
Parecer  
Clavo  
Coito  
Dios  
Temor  
Mujer  
Por



Pero acaso la mejor descripción de este texto no se resuelve afirmando que se trata de una serie de palabras sin conexión sintáctica, porque su conectividad está dada por un elemento que en la poesía es previo a la sintaxis y la modeliza: el ritmo. Se emparenta lejanamente con lo que para Artaud era la glosolalia, que depende de una acción en cierto modo física de los sonidos del poema, sin sentido aparente. Es decir, los vocablos en su manifestación corporal, que aquí está dada por su articulación en la voz que los canta. Aldo Pellegrini cita en su prefacio al *Van Gogh* la carta de Artaud escrita el Rodez el 22 de setiembre de 1945, donde el poeta señala que esos vocablos “sólo se pueden leer destacando su cadencia en un ritmo que el lector mismo debe encontrar para poder comprender y para pensar.”

Lo que ofrece el sentido de este azar aparente de “Por”, con un gesto muy cercano a la concepción de Antonin Artaud, es el ritmo que los patrones melódicos y la dicción de Spinetta manifiestan, en mayor medida que otros textos cuyo sentido, si bien no se independiza, puede decodificarse independientemente de la música. De hecho, Spinetta manifestó que la lógica era “medio surrealista”, que la canción fue hecha con Patricia (la que fue luego madre de sus tres hijos) y que “como la música ya estaba escrita todo fue cuestión de que las palabras entraran justo en la métrica. ‘Gesticulador’, por ejemplo, *está puesto para que entrara a medida.*”<sup>20</sup> Ello significa que la conectividad depende del ritmo que ofrecen voz y melodía –Spinetta no duda en hablar de métrica– y en ese caso, al escuchar la canción, el ritmo versal se modifica y en consecuencia también lo hacen los patrones de sentido. Con ellos, según la cadencia en un ritmo, es posible “comprender y pensar.”

Trataré de reponer ese ritmo que requiere obligadamente una audición. Por ese ritmo sería posible reunir en una línea las primeras cuatro palabras hasta un primer hiato: “árbol hoja salto luz”, lo cual da un clásico octosílabo, a lo que sigue una línea de seis sílabas con la palabra “aproximación”. Sigue luego, en un ritmo algo más lento en su dicción y en su melodía, otra unión de vocablos que repite el ritmo octosilábico: “mueble lana gusto pie”, a los cuales luego se une otra línea de seis sílabas en otras cuatro palabras: “té mar gas mirada”. La construcción es simétrica. Así, en la melodía y la voz se repite el esquema de las dos primeras líneas: un octosílabo de cuatro palabras y un hexasílabo conformado por una sola: “Nube loba dedo cal / gesticulador.” A esto continúa otro octosílabo, “rey fin sol amigo cruz”, pero la voz se demora brevemente

---

<sup>20</sup> Eduardo Berti, ob. cit., p. 45.

para decir “cruz.” De modo que esa serie de palabras responden a un patrón rítmico que podría reproducirse así:

Árbol Hoja Salto Luz  
Aproximación  
Mueble Lana Gusto Pie  
Té Mar Gas Mirada

Nube Loba Dedo Cal  
Gesticulador  
Hijo Cama Menta Sien  
Rey Fin Sol Amigo Cruz

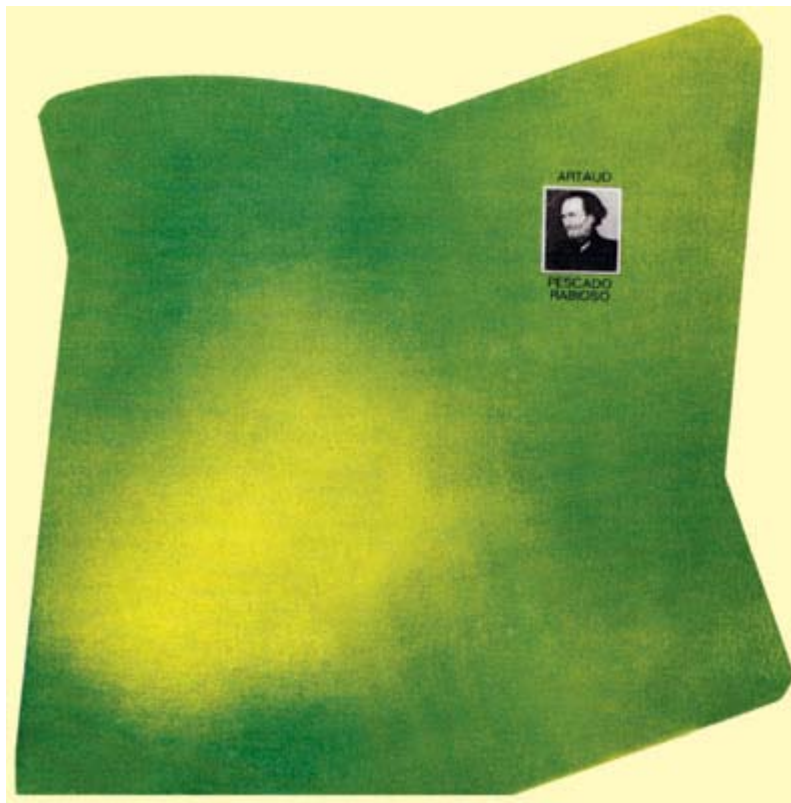
Es decir, el vocablo “gesticulador” no tendría mayor valor semántico que “aproximación” dada su situación rítmica. Salvo que la gesticulación, el hacer señas como paso previo al lenguaje, sea entendida como el gesto esencial de esta canción: el poeta como “gesticulador,” el creador de glosolalias, y que, a la vez, la “aproximación” sea por ello el indicio de una mera proximidad a un sentido en ciernes, abierto e incidental, en una lengua irracional desterrada del Logos. Hay, sin embargo, por su posición rítmica y por el uso de la voz, una palabra que sí se destaca en toda la canción: ese vocablo es *Dios*. La situación rítmica de Dios parece anticiparse por el cambio rítmico, con una leve pausa y un alargamiento en el modo de cantar otra palabra que corresponde al orden semántico de la divinidad en el cristianismo: *Cruz*. Luego, el carácter aleatorio y arbitrario del conjunto de palabras destacaría la palabra *Dios*, que sí posee un sentido inequívoco, no arbitrario y absoluto. No voy a detenerme ahora en el resto de la letra de la canción, ya que al considerar el ritmo impuesto por melodía y voz requeriría una exégesis aun más extensa. Sólo quiero señalar que en toda la canción la palabra que la voz pronuncia de un modo más intenso y en un tiempo aún más extendido que el resto es *Dios*. Con lo cual ese vocablo se carga con el significado que la figura de la divinidad tiene en el conjunto de canciones de los dos discos de 1973 que estamos analizando, siempre bajo la impronta de Artaud. Ese “Dios” debería leerse junto al “No tengo más Dios” de “Cristálida” y a la divinidad del “Iniciado” y el “Poseído del alba” que busca en la coartada erótica una salida a dicha posesión. Por ello no me parece azaroso que la palabra que precede a “Dios” sea “coito” y la que le sigue

sea “temor” (con lo cual surge un sintagma previsible y bíblico: “temor de Dios”) y a ella continúe “mujer”. La palabra final “por”, que da título al tema, es morfológicamente una preposición y como tal está vacía de sentido sino obra como conector; por ello mismo destaca un vacío de significación. Un vacío ambiguo, porque al mismo tiempo, en el ritmo de la melodía, se escucha así: “mujerpor”. Con lo cual ese “por” no solo magnifica el vocablo “mujer” sino, literalmente, *lo multiplica*, ya que esa palabra también denota multiplicación de números. De ese modo el nombre de la canción no sólo se vacía sino también se carga de sentido. El vocablo “por” atraviesa la “mujer” ante el “temor” de ese “Dios” aniquilador y posesivo. La lógica responde al ritmo del cuerpo constelado del rock, ese cuerpo que busca su organicidad eléctrica. El ritmo corporal, el grano de la voz –para decirlo con Barthes– y, efectivamente, la significancia –el sentido en cuanto es producido sensualmente– es la lógica que guía el sentido de esta canción, no la inconexión de la sintaxis o la arbitrariedad de palabras continuadas sin sentido aparente. Podemos imaginar este espacio imaginario que abre “Por” como el momento preciso en el cual el gigante mitológico de “Cristálida” está muriendo. En ese hiato esta palabra debería pronunciarse: “mujerpor”. Busca de una andrógina metamorfosis sexual que es, también, la oposición al nombre masculino de la ley divina. Busca desesperada de liberación, de des-alienación que también puede leerse políticamente. Esta interpretación que arrojamos aquí, aunque legítima, no tiene por qué ser legitimada por Spinetta: corresponde a la crítica. Como decía Angelus Silesius, “la rosa es sin por qué.”

La asimilación del rock al lugar de Van Gogh y de la represión como el suicidio ejercido por la sociedad en el manifiesto en que se presentaba *Artaud* establecía, al modo de una estructura de sentimiento, una correlación de significado que presuponían miles de jóvenes. La politización de miles, la radicalización de cientos, las utopías pacifistas de otros, compartían muchas de estas premisas que se hallaban en una especie de *lingua franca* de los años setenta: el vocablo “represión” y el vocablo “revolución”, en el nivel de las conciencias individuales o en el horizonte social, eran moneda corriente, experiencia, inmediatez. El fin de la historia es conocido y en esa peripecia los versos de *Artaud* –el disco, el poeta– acercaban pocos años después de su emergencia la redención módica de lo que se escribe en las paredes de la cárcel. Entonces, en el verano del setenta y tres, lo ignorábamos, pero el disco Spinetta había comenzado a relatar, más allá de sí, todo aquello que, como escribiría Artaud, retornaba

“para arrojar al viento el polvo de un mundo enjaulado que su corazón no podía soportar”.

“Qué solo y triste voy a estar en este cementerio, / qué calor hará sin vos en verano” terminaba el tema [“Cementerio club”](#) de *Artaud*. “En 1977 me llevaron preso sin ton ni son con otros músicos como Bernardo Baraj –cuenta Spinetta a Eduardo Berti–. En una de las paredes de la celda estaba escrito un verso de esta canción: “qué solo y triste voy a estar en este cementerio”. Cuando me llevaron a ver al comisario, el tipo me dijo que sus hijos tenían mis discos. “Bueno, no sólo sus hijos –le dije–, alguien escribió una canción mía en un calabozo. Venga a ver”. Antes de dejar la comisaría volví a la celda y agregué “qué calor hará sin vos en verano”.



Tapa de *Artaud*

## **Bibliografía utilizada**

A.A.A.V., *Artaud. Polémica, correspondencia y textos*, Buenos Aires, editorial Jorge Álvarez, 1968

Artaud, Antonin, *Poemas*. Prólogo de Alejandra Pizarnik, Buenos Aires, López Crespo editor, 1971.

Artaud, Antonin, *Van Gogh el suicidado por la sociedad. Prólogo de Aldo Pellerini*. Buenos Aires, Argonauta, 1971, p. 81.

Artaud, Antonin, *Heliogábalo o el anarquista coronado*, Buenos Aires, Argonauta, 1972.

Berti, Eduardo, *Spinetta: crónica e iluminaciones*, Buenos Aires, Editora / 12, 1988.

Diez, Juan Carlos, *Martropía. Conversaciones con Spinetta*, Buenos Aires, Aguilar, 2006.

Fischerman, Diego, "El mundo entre las manos", suplemento *Radar*, *Página / 12*, Buenos Aires, 29 de noviembre de 2009.

Grinberg, Miguel, *Cómo vino la mano. Orígenes del rock argentino*, Buenos Aires, Gourmet Musical, 2008.

Jarry, Alfred, *Gestes e opinions du docteur Faustroll, pataphysique*, Paris, Gallimard, 2005.

*La mano*, 25: número monográfico dedicado a Luis Alberto Spinetta. (Buenos Aires, abril 2006)

Lourau, René, *El Estado-inconciente*. Prólogo de Christian Ferrer, Buenos Aires, Caronte, 2009.

MacDonald, Ian, *Revolution in the Head*, New York, Henry Holt and Company, 1994.

Monteleone, Jorge, "Cuerpo constelado: sobre la poesía del rock argentino", en *Cuadernos Hispanoamericanos: "La cultura argentina, entre la dictadura y la democracia"*, 517-519 (Madrid, 1993).

Monteleone, Jorge, "Rock y poesía: La noche de Marsella", *Abyssinia*, 1 (Buenos Aires, Eudeba, 1999)

Norman, Philip, *¡Gritad! (Shout!). La verdadera historia del legendario grupo*, Madrid, Ultramar, 1982.