

# La voz y el cuerpo-signo del rock

Jorge Monteleone

## De la Voz a la Pelvis

¿Alguien recuerda el cuerpo de Frank Sinatra en los años cuarenta? En 1940 Sinatra se incorporó a la orquesta de Tommy Dorsey, cuando lo llamó a integrarla como cantante. Frankie tenía 25 años y ya que no poseía una voz de amplia resonancia había comenzado a aprender la técnica de respiración de Dorsey cuando tocaba el trombón. Dorsey le enseñó también a centrarse en las palabras del fraseo y le dijo que era todo lo que debería importarle: las palabras, tal como le pasaba a Bing Crosby. Sin embargo Tommy Dorsey aprendió algo de Frankie. Aunque tenía otros cantantes en la banda, Sinatra grabó en mayo de 1940 la canción «*I'll never smile again*» («Nunca volveré a sonreír»). Estuvo en el primer puesto de ventas durante doce semanas. Fue a partir de esa canción cuando comenzó el mito del *crooner* para adolescentes. Después de abandonar la orquesta de Tommy Dorsey, Sinatra arrasaba en sus presentaciones públicas, como aquella del teatro Paramount en 1943, cuando treinta y cinco mil quinceañeras, las *bobby soxers* de los años cuarenta, hicieron colapsar las calles de New York.

El cuerpo de Sinatra era extraordinariamente delgado.



Era el *skinny* Sinatra, apenas piel y huesos, y coincidía con el aire que su publicista George Evans quiso adjudicarle: un ítalo-americano hijo de inmigrantes, vulnerable y tímido, y con una infancia dura en Hoboken, New Jersey. La quintaesencia de esa figura es uno de los episodios de los siete *cartoons* dedicados a Sinatra en los años cuarenta. Pertenece al genial animador Tex Avery y es una parte del dibujo animado «Little Tinker», de 1948. Un zorrino que es rechazado por su olor busca, en un manual de conquistas amorosas, trucos para enamorar. En el capítulo «*Swoon 'em!*» («¡Desmáyalas!») el manual recomienda, para concretar la seducción, disfrazarse de Frank Sinatra, pero, antes, volverse extremadamente *flaco*. El contrapunto del dibujo se halla entre la locura de las conejitas *teenagers* y la delgadez de Frankie, a través de varios gags<sup>1</sup>.



<sup>1</sup> El fragmento «Rhapsody in pew» puede verse aquí: <https://youtu.be/mLeXQts0hSI>

A menudo los *cartoons* de Avery son la versión sarcástica y desforada del imaginario estadounidense. Este fragmento revela que la delgadez de Frankie era icónica, pero no formaba parte de su *performance*. Quiero decir: ese rasgo del cuerpo de Sinatra no formaba parte *exactamente* del encanto de Sinatra y, al contrario, lindaba con la caricatura, a tal punto que formaba parte de los chistes habituales de la escena de sus presentaciones. Lo que enloquecía, con la carga erótica que en los cuarenta se desplazaba con la represión de los sentidos, era la voz. Así se lo llamó a Sinatra: *la Voz*. Ya lo prefiguraba su primer álbum de estudio, aparecido en 1946: *The Voice of Frank Sinatra*. Ya que no había cuerpo disponible, ya que el cuerpo era piel y huesos, lo que restaba del *skinny* Sinatra era el encandilamiento de los ojos azules y toda la voz (lo que es literal en América del Norte se vuelve figurado en la ironía de América del Sur: a Gardel se lo llama *el Mudo*, pero el valor del apelativo es homólogo). En el *cartoon* la voz del zorrino pertenece a Bill Roberts cantando «*All or nothing at all*» con la tonalidad de Sinatra. Las conejitas del bosque sucumben ante el sonido de la voz de Sinatra, pero nosotros vemos su extrema delgadez. Cuando todas se arrojan sobre el cantante, descubren que se trata del cuerpo maloliente de un zorrino y, ante la evidencia material, huyen en tumulto.

Lo que dice esta broma sobre el jazz de la Segunda Guerra es que el cuerpo no sostiene la voz del *crooner*, sino a la inversa. Por eso cuando irrumpe el rock y llega Elvis Presley con su cuerpo enloquecedor, las cadenas televisivas prohíben que las cámaras enfoquen la pelvis cimbreada. Ya lo cantó Charly en el Serú Girán de «Mientras miro las nuevas olas» (*Bicicleta*, 1980): «¿Te acuerdas de Elvis / cuando movió la pelvis? / El mundo hizo ¡Plop! / entonces nadie podía entender / qué era esa furia. / Pues bien, el muchacho / se hizo rico y entonces / las dulces canciones conquistaron las señoritas, / a papá y a mamita». El sucedáneo, el remedo, el avatar menor de esa figura en las orillas del Plata entre 1960 y 1966 fue, como todos saben, Sandro y Los de Fuego, llamado el «Elvis latino» o el «Elvis criollo». La voz de Elvis era notable, pero lo que había producido el estallido de la furia había sido el cuerpo, eso que Sinatra

escamoteaba en una sublimada iconicidad elegante una década atrás. Allí había una diferencia y un síntoma. Un año después del disco debut de Elvis Presley, en 1957, cuando ya era una sensación para las nuevas adolescentes, pero esta vez de un modo físico, Sinatra comenzaba a odiar minuciosamente la irrupción del rock y la literalidad del sexo de Elvis. No lo llamarían *the Voice*, sino *Elvis, the Pelvis*. Para referirse a aquella música y a aquel éxito instantáneo, Sinatra declaró en un famoso comentario para un artículo de la revista *Western World* en 1957: es la «más brutal, horrible, degenerada y viciosa forma de expresión que tuve el disgusto de escuchar —naturalmente me refiero al grueso del *rock and roll*. Fomenta reacciones casi totalmente destructivas en los jóvenes. Huele a mentiroso y falso. Es cantado, tocado y escrito en su mayor parte por matones cretinos a través de ritmos casi imbéciles y de letras maliciosas y lascivas —de hecho, muy sucias— y así se las arregla para ser la marcha favorita de todos los delincuentes con patillas que habitan la faz de la tierra. Detesto este afrodisíaco de olor rancio... A pesar de esto, creo que la contribución de la música estadounidense al mundo es una de las más saludables» (Kelley, 1986, p. 289. Mi traducción). Sin duda en ese imaginario se trataba de delincuentes que deberían estar cantando *rock and roll* en la cárcel. Pues bien: esto mismo hacía Elvis en «Jailhouse Rock», el «Rock de la cárcel» y en el filme homónimo de aquel año<sup>2</sup>:



<sup>2</sup> Puede verse la escena de «Jailhouse Rock» en el filme homónimo aquí: <https://youtu.be/MfrC8PAQtlg>

El final de esta historia de desencuentros es que Elvis, que tenía 22 a finales de ese año de 1957, ya en la cima del éxito de su carrera, fue convocado a cumplir con el servicio militar obligatorio y enviado a Alemania. La imagen explosiva fue normativizada por el ejército y, en cierto modo, toda aquella fuerza sexual fue desviada hacia la propaganda en favor del militarismo expansionista estadounidense, que estaba en su apogeo y ya se preparaba para Vietnam. Sinatra entonces, que no había peleado en la Segunda Guerra y entre vagos rumores silenciados se decía incluso que había sido rechazado por razones psíquicas o bien que, en su defecto, había pagado para no ser llamado al frente de batalla, invitó en 1960 a Elvis Presley a un programa especial para cantar junto a él y acaso para adecentarlo, porque Elvis no llegó al set como ícono sexual, sino como heroico miembro de las Fuerzas Armadas de los Estados Unidos de América:



Cuando por fin Sinatra y Elvis cantaron juntos es interesante comprobar las sutiles diferencias entre ambos cuerpos. Lo que canta Elvis no son canciones de rock, sino el repertorio de Sinatra: en un dueto alternado uno canta «*Love me tender*» y el otro «*Witchcraft*». Pero antes de eso, cuando se inicia la música, Sinatra comienza a mover rítmicamente los hombros y dice: «*We work in the same way, only in different areas*», algo así como: «¿Ven? Trabajamos de la misma manera, solo que en diferentes partes del cuerpo». Porque Sinatra no mueve la pelvis y Elvis Presley tiene que imitarlo,

el ritmo es otro, pero su cuerpo, diverso, se va, fluye, quiere ondular, apenas se contiene en el traje de gala. Y cuando Sinatra intenta, envarado, otro movimiento, parece un principiante. Lo que queda de Elvis, en esa incongruencia, es una especie de Morrissey en *tuxedo*, anticipado y leve<sup>3</sup>.



## Moby Dick

El cuerpo, sin embargo, iba hacia su gigantismo y su derrota. Cuando murió Elvis, al ensayista y periodista cultural Greil Marcus le pidieron que escribiera una necrológica para la *Rolling Stone* que apareció en el número de setiembre de 1977: era evidente que el desenlace de ese cuerpo incontinente de 159 kilos y sobrepasado por las anfetaminas, que se derrumbó en el baño de Graceland con un libro sobre Jesús en la mano, habló sobre el final de un símbolo extraordinario, no sobre la muerte de un cantante. Marcus escribió que Elvis contenía mucho más de América que cualquier otro artista en el que pudiera pensar. Lo había sostenido en un capítulo de *Mystery Train. Imágenes de América en la música rock*. En el número 248 de *Rolling Stone*, 22 de setiembre de 1977, Marcus publicó la nota «*Spirit and Flesh*» (Espíritu y carne): «No escribí

<sup>3</sup> Puede verse este fragmento del show televisivo aquí: [https://youtu.be/BskKbs\\_BHNg](https://youtu.be/BskKbs_BHNg)

acerca de ‘una persona real’; escribí sobre la persona que escuché hablando en la música de Elvis. Escribí sobre la personalización de una idea, de muchas ideas: libertad, límites, riesgo, autoridad, sexo, represión, juventud, edad, tradición, novedad, culpa y la huida de la culpa. Todo eso estaba allí para ser escuchado (...). No entendí a Elvis como un ser humano (su divorcio me interesó *musicalmente*), sino como una especie de fuerza, una suerte de necesidad: es decir, la necesidad que existe en cada cultura (o al menos en la nuestra) que lleva a producir una metáfora perfecta y vastamente inclusiva de sí misma. Esto, como intenté aseverar, fue aquello que Herman Melville intentó crear con la metáfora de la ballena blanca y fue lo que finalmente Elvis Presley resultó *ser*. O más bien en lo que hizo de sí mismo o, acaso, en lo que aceptó convertirse» (Marcus, 1977. Mi traducción)<sup>4</sup>.

¿Cuál es la causa de este acontecimiento de la cultura? ¿Por qué Greil Marcus puede reconocer esta utopía, por qué la ballena blanca de Melville puede encarnarse en esa figura vestida de blanco y excesiva y mitológica como la ballena, que desborda todos los marcos, literal y simbólicamente? Estremece ver, dos décadas después de aquellos días de gloria, esa parábola involuntaria, cuando en uno de los últimos conciertos de 1977 Elvis Presley, abotagado en el traje blanco de ribetes de oro y con los ojos adormecidos y febriles, canta una versión hermosa y lúcida del tema más emblemático de Frank Sinatra: «My way»<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Este texto fue luego incluido en el primer capítulo de *Dead Elvis: A Chronicle of a Cultural Obsession: «1977: Blue Hawaii»* (Marcus, 999, p. :). En *Mystery Train: Imágenes de América en la música rock & roll*, Greil Marcus ya había invocado a Melville para referirse a Elvis: «Elvis ha sobrevivido a las contradicciones de su carrera quizá debido a la dimensión y al misterio de uno de los más significativos comentarios de Herman Melville acerca de este país: ‘La Declaración de la Independencia marca la diferencia’. Elvis extrae su fuerza de la arrogancia liberadora, del orgullo y de la reivindicación de su carácter único que se derivan de la rica y común comprensión de qué significan la ‘democracia’ y la ‘igualdad’» (Marcus, 2013: p. 248).

<sup>5</sup> La interpretación de «My way» por Elvis Presley en la gira de 1977 puede verse aquí: [https://youtu.be/zR\\_NwNR9vTc](https://youtu.be/zR_NwNR9vTc)



¿Por qué puede ser a la vez su caricatura y su apoteosis, algo cómico hasta lo siniestro y también sublime y, sobre todo, por qué, cuando Marcus escribe otro libro llamado *Dead Elvis: A Chronicle of a Cultural Obsession* (*Elvis muerto: crónica de una obsesión cultural*, 1991), para hablar de una obsesión —que es la obsesión de la religión estadounidense— puede justificar la idea de que Elvis es todavía más poderoso estando muerto que vivo porque se ha transfigurado en imagen, ícono, signo? ¿Por qué tiene tantos imitadores esa figura y por qué la imagen más imitada, en la infinita serie de semejanzas, es aquel Elvis vestido de blanco del final?

La respuesta, creo, es tan obvia como aquello a lo que nos habituamos tanto que ya parece invisible: ha ocurrido porque el rock es el arte nacido en la segunda mitad del siglo XX —y Elvis fue su primera manifestación revolucionaria en este sentido— en el cual, acaso como en ningún otro en la historia, el cuerpo mismo forma parte de su performance: el cuerpo integra la música y la música revierte sobre el cuerpo, la voz es parte de esa presencia y el cuerpo es un signo, es una semiosis, a tal punto que el cuerpo habita su propia imagen, el cuerpo es imaginario en un grado extático, inmarcesible, incontinente del sentido.



## Poeticidad del rock

Al leer uno de los mejores intentos de reflexionar sobre las condiciones específicas de la música popular, *Performing rites*, de Simon Frith —es decir, ritos de la performance, pero traducido como *Ritos de la interpretación*— podemos comprender que muchos de los rasgos de los diversos aspectos performáticos de esa música adquieren en el rock una manifestación dominante y como intrínseca y privativa. El cuerpo en el rock forma parte de su propia producción de sentido, incluso en el plano musical; el cuerpo tiene el valor de un signo e interviene en su propia estética, en su especificidad, no importan las incesantes variaciones históricas, las contradicciones y las coincidencias, los planos relativos y las excepciones respecto de otras estéticas musicales, en todo lo cual ese cuerpo-signo se manifiesta. Cuando Frith afirma que en la música popular la letra surge del conflicto o la lucha entre la retórica verbal y la musical, entre el cantante y la canción, afirma que el centro de esta lucha es la voz. Y para eso debe considerar la voz al mismo tiempo como un instrumento musical, como un cuerpo, como una persona y como un personaje, pues lo específico de la música popular reside en que sus artistas son *performers* que ejecutan la voz al modo de un sonido como *cuerpo* y de un sonido como *persona* (Frith, 2014, pp. 329-330). Sus argumentaciones, a lo largo de muchas páginas, son muy convincentes, pero todos los ejemplos musicales que usa están en pie de igualdad, y así, para validar sus conclusiones, utiliza tanto a Sinatra y a Barbra Streisand como a Bob Dylan. Pero cuando miramos con lupa los ejemplos y procuramos discriminar todos los rasgos de la voz como cuerpo, aparecen en el rock como una dimensión extraordinariamente vívida y casi absoluta que condiciona, en muchos casos, no solo la representación estética sino también la existencia misma del artista que, literalmente, pone el cuerpo en ese lugar imaginario. Hemos visto algo de esa distinción en el ejemplo inicial para saber de qué se trata, cuando comparamos el conflicto entre los cuerpos de Sinatra y de Elvis en su aparición y en su destino, incluso en su significado social y en su capacidad semiotizante.

Por cierto, en una larga polémica con la relación entre la poesía y las letras de rock para los que dicen que no es poesía y que, como afirmaba Harold Bloom, el premio Nobel de literatura a Bob Dylan «es un chiste», no acuerdo con Frith cuando afirma que las letras de las canciones, no son poesía porque no se sostienen como textos impresos y que un poema está hecho para ser leído, al punto tal que su disposición en la página guía rítmicamente nuestra lectura. En cambio, la poesía oral, fuertemente ritualizada, requiere del poeta como *performer* para alcanzar su plenitud, mientras, dice Frith, es plana y monótona cuando es leída. A pesar de que Frith abunda en iluminaciones, en este caso su argumento, breve y como dicho al pasar, responde a una concepción convencional y letrada de la poesía, a la cual sería imposible privar de su dimensión rítmica, oralizada y corporal, no solo como huella de una oralidad segunda en el texto escrito, sino porque la poesía oral es una parte fundamental de lo poético y es, precisamente, en esa dimensión con la cual se interseca la letra de rock. Justamente porque la poesía, como el teatro, no se ajusta exclusivamente a la cultura letrada y la excede y porque, en tal sentido, no solo forma parte de la literatura, es que podemos percibir la *poeticidad* implícita en la canción de rock y su *performance*. Hecha esta salvedad y reconociendo, con argumentos que desarrollé en otra parte, que la letra de rock puede interpretarse poéticamente, quiero subrayar aquí, al mismo tiempo, que dicha interpretación es incompleta si no se sostiene en ese rasgo.

Daré unos pocos ejemplos de dicho rasgo, ejemplos mínimos y acaso evidentes que en algunos casos son lugares comunes, o bien lugares que todos damos por obvios, pero cuya obviedad se transformó en la propia *doxa* creada por la cultura del rock. Pensemos en algo evidente y usual: la cuestión del *cover* en la canción popular, con la salvedad de que los ejemplos no son puros y en todos los géneros musicales nos encontraríamos con excepciones.

## El cover

Si pensamos en una figura extraordinariamente icónica, en un cuerpo mitológico para los argentinos como Carlos Gardel que, a la manera de Eva Perón o del Che, tuvo su vasto destino de imagen, podríamos considerar que su virtuosa *performance* interpretativa marcaría el estreno de una canción como única, como un registro original. Gardel estrenó numerosos tangos y, de hecho, fue el primero que registró el primer tango canción de la historia: «Mi noche triste», en 1917. Sin embargo, la *performance* de «Mi noche triste» no es específicamente gardeliana porque, de hecho, ningún tango lo es. En primer lugar, el cantor de tango no es el autor de la letra, no hay una relación directa entre la dicción y el enunciado al modo de dramatizaciones de un sujeto al que podamos atribuirle una personalidad en juego, autobiográfica. El cantante interpreta un papel que le es dado, pero no encarna, no produce para la audiencia la simulación de una experiencia personal, subjetivada. Cada interpretación es única y variable, como las actrices o actores que hacen los personajes de una pieza teatral cada uno a su modo y son convincentes en relación con el personaje que interpretan o perciben. Para contraponerlo con el rock argentino, pensemos en las canciones de Charly García que son en extremo egotistas: la fuerza de la imagen, desde el muro neoyorquino de la tapa del álbum *Clics Modernos*, hasta el cuerpo pintado de plata de *Say no more* habla de un yo manifiesto, carnal, pregnante que hasta su caída ejecuta una comedia riesgosa de sí. Ese cuerpo de Charly que se autodevoraba en el desborde acompañaba una estilización de la egolatría. Carlos García Moreno está vivo y ese sobreviviente mató a aquella figura del exceso, o la abandonó a su destino de Míster Hyde. Tal vez no haya tango que produzca ese efecto. Sin duda tenemos en cada interpretación tanguera una personalidad en juego, pero no se trata de un *cover*: cada tango es una puesta en escena propia; las hay mejores o peores, pero ninguna es única. O, dicho de otro modo, equivalente, ninguna es la original porque *cada una* es única. Otro tanto ocurre en la canción de jazz. Hay *performances* basadas en su

mayor potencia creativa y ya vimos de qué modo Elvis confluía con Sinatra en la interpretación de «My way». Pero el «My way» de Elvis no era un *cover*, sino la puesta en juego de un cuerpo de un modo cuya dramaticidad involucraba una experiencia destinada. Escuchamos cualquier versión de «A mi manera» de Sinatra con el hábito de una comedia musical, por extraordinaria que sea, pero vemos el «My way» de Elvis como el canto del *crack-up*, como el derrumbamiento sonoro de una catedral y escuchamos como un monólogo trágico los primeros compases en la reescritura al inglés de Paul Anka: «*And now, the end is near / and so I face the final curtain*» («Y ahora el fin está cerca / y así me enfrento al último telón»).

El concepto de *cover* pertenece al rock porque nunca se trata de una interpretación entre otras, sino es siempre la segunda opción de algo casi siempre intocable, que es el acto original. Y ese acto es original porque cuenta con la corporalidad del *performer* inscrita como signo en su emergencia. Hay miles de *covers* de la canción «Yesterday», una de las más versionadas de la historia, pero, en verdad, existe *una sola* «Yesterday», incluso para Paul McCartney: la toma dos del 14 de junio de 1965, que dura dos minutos y tres segundos. La «retromanía», la adicción del pop a su propio pasado de la que hablaba Simon Reynolds (2012), también se explica por este rasgo, que integra buena parte del contenido de su condición de mercancía. La remasterización implica la búsqueda de una pureza original; lo que se ansía es percibir en sus mínimas sutilezas aquello que estaba oculto en la percepción de la primera vez, que es la única. Otro tanto ocurre con el retorno al formato *long-play* en vinilo: es también una vuelta al origen, la recuperación de una escucha primordial, la restauración de un tiempo pasado en la experiencia *rock*. Por eso es el cuerpo el que transforma a la performance y al *performer* en mitología. Lo que se quiere repetir en todo ritual es un mito originario: la canción *rock* obra como un mito y por eso nunca puede suplantarla un *cover*. En tal sentido, el jazz obra a la inversa: cada versión es una improvisación y las múltiples grabaciones quieren atrapar esa fugacidad; su riqueza reside en la variante, no en el acto primigenio. En el rock ese acto consiste en la pura presencia

de un cuerpo al transformarse en signo y no puede ser borrado ni desplazado. Por eso no solo buscamos las remasterizaciones, sino también las versiones previas y posteriores de la canción original, las tomas uno y dos y tres y cuatro y veinticuatro, para cotejarlas con aquel acto inicial. Y al ver al artista septuagenario, el estremecimiento mayor consiste en el ejercicio de la melancolía: el fan tardío o reciente se dice «Es Paul, estoy viendo a Paul McCartney en persona, en carne y hueso, *in the flesh*, haciendo ‘Yesterday’». Pero la fuerza del cuerpo-signo es tan poderosa, que lo que medimos es a la vez la magia y la decepción, comprobamos la distancia de ese cuerpo con el acto original, constatamos la vejez y la potencia en una lucha desigual y festejamos en la exaltación la huida del tiempo presente para celebrar, incluso, algo de nuestra propia vida fugaz: el mito de aquel tiempo original en el que *también nuestro cuerpo* se enlazaba con el cuerpo-signo del rock. En cierto modo podríamos afirmar que esta marca es tan fuerte que lo que hace McCartney cada vez es, *también*, un *cover* de «Yesterday». Por eso el relato del filme de Danny Boyle *Yesterday* (2019) basa toda su eficacia en el hecho de que se borre para siempre el original y su protagonista puede hacer creer, entonces, que sus *covers son* el original.

## El cuerpo-signo

La irrupción del cuerpo-signo como expansión en el rock tuvo consecuencias no solo estéticas sino también sociológicas y no quiere negar su presencia en otras modalidades. Afirma, en cambio, su aspecto dominante. Los ejemplos de este ensayo giran en torno de un tiempo en el cual esa presencia es clara y decisiva, pero tiene innumerables articulaciones hasta hoy. Por ejemplo, la tribalización o la espectacularización del cuerpo, la historia que va de Woodstock a las *raves* o el fenómeno invertido de las bandas que regresan y hasta se unen *para* regresar y conviven con las bandas nuevas, en una especie de tiempo simultáneo: el *streaming* produce el efecto de una enciclopedia accesible en tiempo presente, de una restauración, de un museo, de una nostalgia y de un consumo. Hasta el avisado

Simon Reynolds prueba esta droga: «las excepciones a mi política de ‘no ir a ver a los grupos que vuelven a juntarse’ son unas pocas bandas que amé en mi juventud pero a las que nunca pude ver tocar en vivo, como *Gang of Four*» (Reynolds, 2012, p. 73). La *biopic* es otro efecto de esa dimensión o el carácter interminablemente imitativo de las bandas tributo, que producen una mimesis exasperada. Para hablar de fenómenos locales, me aventuro a sospechar que el caso de figuras del cuarteto como Gilda o Rodrigo o incluso nuestro James Brown, la Mona Jiménez, consiste en una apropiación del cuerpo-signo del rock para producir efectos similares, que incluye, una canonización, una muerte trágica o una estética del derroche.

Una historia del rock, entonces, es también un relato de sus cuerpos *performers*. Por eso la muerte —acaso estoy hablando demasiado de la muerte, pero lo hago porque la muerte es resignificada estéticamente en el cuerpo-signo del rock, porque la muerte en el rock, paradójicamente, no es un final sino una instancia de la mutación— la muerte también forma parte de esa performance.

Si imaginamos a John Lennon, vemos siempre *los anteojos de Lennon*, a tal punto que se lo ironiza en la tapa de *Walls and Bridges*, de 1974:



El dandysmo progresa hasta multiplicarse en una serie interminable, en la que John se diversifica siempre bajo la contestación y la

rebeldía, también el candor y aun el sacrificio, hasta que incluso los anteojos mismos son lo que resta, el signo final, la huella ensangrentada de la interrupción. Hace algunos años Yoko Ono tomó esa metonimia y publicó en *Twitter* la fotografía de los anteojos ensangrentados de Lennon como una protesta contra la violencia por medio de las armas de fuego en los Estados Unidos: «1.057.000 personas fueron asesinadas con armas de fuego en los Estados Unidos desde que John Lennon fue baleado y asesinado el 8 de diciembre de 1980».



Pero acaso la mayor autoconsciencia del cuerpo-signo del rock la tuvo David Bowie hasta el fin. Y a tal punto fue así, que dispuso la muerte de su propio cuerpo como mutación simbólica, porque siempre supo que aquello que estaba en juego para el arte performativo del rock era el tiempo. El tiempo del rock es el presente perpetuo, solo puede decir «*Forever Young*» («Por siempre joven») pero también la quintaesencia del jacksonismo en «*Thriller*», la del cuerpo del *walking dead*. Las frases son sintomáticas: «el sueño terminó» (Lennon), «demasiado viejo para el rock, demasiado joven para morir» (Ian Anderson), «no hay futuro» (Sex Pistols), «mañana es mejor» (Spinetta), «el futuro llegó hace rato» (Indio Solari). Como ninguna otra modalidad artística, la marca de la juventud forma parte del cuerpo-signo del rock en su inicio y sobrelleva esa marca como una encrucijada y una paradoja. Entonces Bowie

compone «*Changes*» («Cambios») para el álbum *Honky Dory* (1971) y dice: «*Time may change me / but I can't trace time*» («el tiempo puede cambiarme / pero no puedo rastrear el tiempo»). Es decir, no hay manera de percibir hacia dónde va el tiempo, de modo que Bowie explota al máximo la capacidad del cuerpo del rock para volverse signo: logró transfigurarse en un signo mutante hasta el fin de la vida. Podemos verlo, por ejemplo, a través de algunas de las fotografías de su gran retratista, Masayoshi Sukita, que fijó ese cuerpo a lo largo de cuarenta años.

Todo cambia en él, pero persiste la voz, el color de la voz y algo más: la mirada fija y en ella lo discordante: la *heterocromia iridium*, un ojo de color castaño con la pupila dilatada, un ojo de color azul con la pupila como un punto. Pero esa fijeza invariante también cambió y Bowie transformó el final de la discografía como autobiografía del cuerpo mutante que termina en materia de testamento: sus últimos videos (*Blackstar* y *Lazarus*) muestran una venda cruzando los ojos y sobre ella están cosidos dos botones como ojos ciegos<sup>6</sup>. En ellos Bowie comenzaba a morir y sigue suspendido en su retirada. Acaso nunca un artista previó hasta ese punto la inscripción del cuerpo-signo para construir él mismo, y no el azar múltiple de la interpretación y la multiplicación de la mercancía, el imaginario corporal:



<sup>6</sup> El video de «*Lazarus*», que pertenece al último álbum de David Bowie, *Blackstar* (2016), puede verse aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=y-JqH1M4Ya8>



Muchas imágenes de Bowie en el cuerpo-signo dinamitaban la posición genérica con la androginia unida al efecto de superficie del *glam*. Pero el cuerpo-signo también arrebató la posición pasiva. Madonna, sadomaso, la dinamitó diciendo: «*I'll teach you how to fuck*» («Yo te voy a enseñar cómo cojer») en la fotografía de Steven Meisel para su libro de 1992, *Sex*:



Patti Smith produjo en el cuerpo una apropiación de roles y es justamente allí donde la imagen corporal puede subvertir el género. Simon Reynolds observó que, en su obra inicial, Patti Smith tomaba figuras clásicas de rebeldía masculina y les daba un giro femenino: «Gloria (*in excelsis deo*)», el tema de Van Morrison era un clásico *pre-punk* de la lujuria masculina tocado por una legión de bandas de garaje en los sesenta, que Patti transforma en un himno del deseo lésbico. La primera frase no pertenece al original, sino a los primeros versos de un poema de ella escrito en los setenta, que se llama «Oath» (Juramento): «*Jesus died for somebody's sins / but not mine*» («Jesús murió por los pecados de alguien / no por los míos»). El uso del *cover* en Patti Smith trabaja en la diferencia y desplaza el significado del original. Su primer simple fue «Hey Joe» aunque en este caso la versión primera es difusa, la autoría del tema fue incierta y la única versión resistente fue la de Jimi Hendrix, que la firmó como el autor de la música de una canción tradicional. «Hey Joe» es la historia de un femicidio y Patti Smith cambia con su voz el marco de la canción: la que aparece perseguida en su monólogo inicial es

Patty Hearst, protagonista de un hecho ocurrido en el mismo año de la aparición del disco, 1974, cuando la hija del millonario Hearst fue secuestrada por un pequeño grupo guerrillero, el Ejército Simbiótico de Liberación, que logró un rescate de seis millones de dólares para los pobres. Mientras tanto Patty Hearst no aparecía: había decidido tomar las armas y unirse al grupo, tomando el nombre de Tania en homenaje a una guerrillera que había peleado con el Che. Patti Smith invierte así la posición de la víctima en «Hey Joe».

Hacía tiempo que Patti Smith veneraba a Rimbaud y peregrinó varias veces a la ciudad natal de Charleville y afirmó que él sí que había sido una especie de *rocker*. Una de sus frases preferidas pertenece a una de las «Cartas del vidente», en la cual Rimbaud escribió que llegaría el tiempo en que las mujeres se liberarían de su larga servidumbre y pronto crearían un arte nuevo. Patti, para celebrarlo y hacerlo suyo, terminó montándose sobre la tumba del vidente rabioso.



La célebre tapa de su primer disco, *Horses*, de 1974 es una foto de Robert Mapplethorpe, pero la pose del cuerpo-signo pertenece enteramente a Patti. En el ático de un departamento que daba a la Quinta Avenida había un prisma enorme que refractaba la luz y antes de que se desvaneciera con el paso de las nubes, se dibujó un triángulo luminoso donde Patti se detuvo. Ella tenía una chaqueta oscura, una corbata suelta, una camisa blanca. «Me encanta la

blancura de la camisa. ¿Puedes quitarte la chaqueta?», le dijo Robert. Se desvaneció el triángulo de luz por un momento. «Me eché la chaqueta al hombro, como Frank Sinatra. Estaba llena de referencias. Él estaba lleno de luz y sombra», recordó Patti. «Ha vuelto, dijo él, lo tengo». «¿Cómo lo sabes?, dijo ella». «Lo sé». Esa imagen indeleble del primer disco de Patti Smith, *Horses*, se superpone para siempre a su voz de furioso carraspeo que se ahonda y sale a la superficie como una visión bajo un triángulo blanco (Smith, 2010).



## El Flaco

En otro texto traté de explicar este rasgo del cuerpo-signo con un ejemplo eminente del rock argentino: Luis Alberto Spinetta. Me referí allí a una noción, que bien podríamos llamar poética, del propio Spinetta: «Cuerpo es admisión». Voy a retomar aquí, en este contexto, varios contenidos de aquel ensayo.

Cuando miramos fijamente lo obvio, cuando miramos detenidamente aquello que es habitual, algo cede a la extrañeza y alcanza un cierto espesor de sentido. Venir a afirmar lo que todo el mundo ve es banal; podría serlo menos sentir la rareza de su excepcionalidad. No es la flacura sino *lo icónico* eso que hace de Spinetta «el Flaco»: su potencia imaginaria, lo que está, lo que siempre resta. ¿A quién se parece? A ninguno. No hubo nadie en el rock argentino

que sostuviera de ese modo el cuerpo-signo. Hay figuras cercanas, pero no tan absolutas, porque se dibujan en la ausencia: Charly García, como antes comenté, sigue siendo un ícono algo desconocido, cuyo moroso presente contrasta con el extravagante de los años previos que devino el hombre pintado de plata y desdentado de *Say no more* antes de sucumbir y luego resucitar; el Indio Solari es un *grafitti* calvo y de anteojos negros en un muro, elusivo, lejanamente sentencioso que aparece y desaparece como una imagen. Pero el Flaco Spinetta, este muerto gigantesco, todavía está como tal en sí mismo, aunque su espíritu se fue. El Flaco es un cuerpo *en tanto signo*: presencia y nombre y materialidad resonante en el imaginario de cada uno de nosotros. Está igual o, mejor dicho, se ha sutilizado en una especie de absoluto. Por eso su apodo no es, en este caso, una redundancia como la de cualquier denominación barrial, sino un nombre pleno: muchos lo llamamos *El Flaco*, a secas. El modo en que el Flaco fue arrasado por la enfermedad, como si hubiera desaparecido de pronto ante los ojos de todos nosotros que no lo veíamos, pero contábamos con él, y el modo posterior en que se volvió cenizas arrojadas a las aguas del Río de la Plata en la Costanera Norte, prueba que ese cuerpo era un signo, una semiosis. Ícono en cuanto tal, la prueba inmediata es aquella tapa del número 41 de la revista *Rolling Stone*, de Argentina, aparecida en agosto de 2001, creada por el fotógrafo Eduardo «Dylan» Martí —el mismo artista que fotografió la tapa de *Durazno sangrando*— en la que aparece Luis Alberto Spinetta gordo. *El gordo Spinetta*.



La condición de ícono es tan poderosa que esa imagen la subraya por su doble invertido, como una especie de Mister Hyde, un ser desagradable y adocenado: «El Gordo es como la representación de todo lo que no soy, y por otro lado la reubicación de lo que yo tengo que ver con eso. Es el enemigo. Me puse en el mismo lugar del enemigo. Ya no solamente debe tener un uniforme, el enemigo, ¿entendés? Ese tipo está en el seno del poder, de la política, de la cultura de la Nación, e interviene para su beneficio. Engorda porque está lleno de porquería. Y, obviamente, el Gordo es un cachetazo a mi propia imagen, también. O por ahí, tomé mucha cerveza y me puse así». La respuesta de Spinetta pertenece a la entrevista central que le realizó para ese número de *Rolling Stone* la periodista Gloria Guerrero (2001). Y ese es otro modo de ser del ícono: incluir su propia negación, transformarse en joda, pasar del solfeo a tomarse en solfa.

Era usual para Spinetta, en medio de un recital en el que se entregaban talismanes sonoros de alta complejidad, el pasaje de la metafísica al chiste medio canyengue o el absurdo. El límite siempre se vulneraba también cuando era cómico o cuando no se sabía si nos estaba jodiendo o nos hablaba del más allá, aunque también puede decirse que nos hablaba de la otredad *incluso* jodiendo. Como

cuando dio los dos recitales al mediodía en el teatro Astral antes de la aparición de *Artaud*, en 1973. El tipo apareció con guantes de hule verde en las manos y dijo mientras lo aplaudían: «Estoy muy contento, solo que anoche mientras dormía tuve un sueño, tenía las manos en una pintura verde y amanecí así, loco».

Cuando el cuerpo está ausente, el Flaco funciona como una imagen poderosa e indeleble, la inmortal balada del hombre delgado, la finura de junco y los dedos de mimbre, esa cara que vemos de pronto, al atravesar el paso bajo nivel de Congreso y Tronador; al verlo en blanco y negro, con manos abiertas de gigante, somos los veloces pasajeros de un tren fantasma que nos abre el Flaco:



### Cuerpo / no-cuerpo

Pero eso entraña una paradoja, para mencionar otro lugar común que alguna vez apuntó Eduardo Berti cuando insistió en el cambio estético que suponía el álbum *Téster de violencia*, de 1986. Así escribe en su libro *Spinetta: Crónica e Iluminaciones*: «La temática del cuerpo, eje central de *Téster de violencia*, resulta novedosa para alguien como Spinetta, que durante mucho tiempo le cantó al alma, e incluso bautizó a uno de sus mejores discos como *Alma de diamante*. Este cambio fue simétrico, además, al hecho de que el Flaco pasó de leer con devoción las obras de Antonin Artaud (para quien el cuerpo es la cárcel del alma) a los textos de Foucault (para quien el alma es la cárcel del cuerpo)» (Berti, 1993, p. 94).

Esto significa que habría un momento inmaterial donde prevalecía el alma en las canciones del Flaco y que se contraponía a uno

posterior, material, que acompañó también una serie de escritos sobre el cuerpo que Spinetta apuntaba en aquellos días de *Téster de violencia*. La época del alma y la época del cuerpo. Pero afirmamos que Spinetta es un cuerpo y *a la vez* un ícono. Como tal, no implica una oposición entre el cuerpo y la imagen por ser ambas de distinta naturaleza, sino de una relación. La presencia material del Flaco no solo no desapareció con su muerte sino adquirió mayor fuerza y su más apropiada *semejanza*: para un cuerpo-ícono, para un cuerpo-signo, la muerte es una interrupción, no un fin y, como en muchos casos, lo potencia.

El cuerpo establece con el ícono una contigüidad, que es el mismo sentido que Spinetta le daba a la palabra «confinidad»: el confín del cuerpo, el linde, no entendido como límite excluyente sino también como umbral y como pasaje. Porque para Spinetta la confinidad no es exclusión, sino admisión. *Cuerpo es admisión*, escribió. La proliferación del comentario acerca de Spinetta tiene un correlato también con la verbalidad derramada del músico-poeta. A propósito de algunos discos o canciones Spinetta, por ejemplo, escribía: ensayos, fragmentos, manifiestos, declaraciones, notas. Las de la etapa de *Téster de violencia* decían, por ejemplo, que el cuerpo es «confinidad, que es un régimen de admisión (Cuerpo es admisión). ¿Qué es lo indeterminado, sino un cuerpo vivo, cerrado y abierto a la vez?» (Berti, 1993, p. 95). Eso escribió. ¿Quiso decir que el cuerpo admite su propio límite y a la vez su posibilidad de ser otra cosa en la cual se manifieste como presencia, aunque abandone su materialidad? Entonces ¿qué hay de ese cuerpo-signo, el ícono Spinetta respecto de esa oposición de la que se habla entre alma/cuerpo, el pasaje de *Alma de diamante* a *Téster de violencia*?

Quiero sugerir aquí que no existe tal oposición, mejor dicho, no existe de un modo absoluto en la medida en que una temática reemplace a la otra, en que un centro de sentido prevalezca sobre el otro —alma/ cuerpo, o primero alma, después cuerpo—, sino que ambos términos son a la vez complementarios y contrastados. Esa relación es la misma que la de cuerpo material e ícono. Entonces propongo no hablar de alma/cuerpo, una oposición tan lastrada de

cristianismo, sino de una más abarcativa que cuerpo y alma: los signos *cuerpo* y *no-cuerpo*, en una relación siempre inestable, donde el signo cuerpo (y no el alma) es el polo afirmativo<sup>7</sup>. En el rock el polo afirmativo es siempre el cuerpo: el ritmo, el *beat*, el golpe, el grito, la voz, la música, la mutación siempre se encarna, el rock le da cuerpo y cuerpos a su imaginario. Entonces en el no-cuerpo estaría incluida esa noción tan presente en la obra de Spinetta: el alma, pero no solo el alma sino también aquello que es confinidad al cuerpo, aquello otro que el cuerpo admite para transformarse de una cosa en la otra. Porque en la obra de Spinetta no hay oposición sino pasaje y luego mutación: no es dicotomía sino metamorfosis. Cuando Spinetta dice «si no deformato algo no me quedo tranquilo»: deforma y muta los sonidos, los ruidos, los acordes, las voces, las palabras, la tapa de los discos, las materias, las canciones, el rock mismo. Significa que siempre va a transformar la forma fija para de-formarla y trans-formarla y nunca va a ver en la forma un sentido fijo sino una porosidad, una deformación que la muta en otra cosa. Por eso no es posible buscar un sentido a las canciones de Spinetta, lo que hay que descubrir es qué es lo que está cambiando. Por ejemplo, ejercitar con sus canciones la manera en que Spinetta miraba un tucán, como lo explica en el libro *Martropía*, de Juan Carlos Diez: «El tucán es de una belleza tan abrumadora, de un sinsentido tan grande... Ese pico que discuerda con su propio cuerpo. No se sabe qué capricho lo metió en esa forma, pero es un capricho de belleza salvaje... El tucán es Dios, es una manifestación de Dios» (Diez, 2006, pp. 31-32). Spinetta crea así: el tucán es un cuerpo que tiene una forma que en sí misma es discordante con su propio cuerpo, el cuerpo se abre a algo salvaje que se manifiesta allí y se desplaza: el tucán, en esa deformidad del pico, es otra cosa, algo que está y no está en el cuerpo, algo que se vuelve no-cuerpo: el tucán es Dios, el tucán es una manifestación de Dios. El agente de esas mutaciones es

<sup>7</sup> Tomo la dicotomía de *Conjunciones y disyunciones* donde el poeta mexicano Octavio Paz analiza ambos signos en el erotismo de Oriente (Paz, 1969).



el ritmo, ir de lo uno a lo otro es un ritmo, donde toda la vida tiene música hoy, todas las cosas tienen música del sol de los hombres.

Cuerpo es admisión, forma es admisión: lo uno en lo otro, de lo uno a lo otro, del cuerpo al no-cuerpo, del no-cuerpo al cuerpo. Desde el principio hasta el final de la obra de Spinetta, la inestabilidad y la tensión se sostienen bajo diversas formas, pero el vector que las unifica es esta presencia icónica de un cuerpo-signo, *a la vez* material e inmaterial. Y ese otro doble de cuerpo de las canciones, el cuerpo de *todas* las canciones de Spinetta que se revierte sobre el mundo, nunca es un organismo cerrado sino un «organismo en el aire» así como el no-cuerpo es siempre una mutación encarnada, materializada: el alma es de diamante, pero el cuerpo tiene jugo de lúcuma y ambos son igualmente atravesados por la luz y la melodía como lo que siempre llama la energía o la luz. No hay oclusión, no hay cierre sino lo que Spinetta llama «confinidad» del cuerpo, es decir, límites fluidos, fluyentes y mutables entre el cuerpo y lo *otro*, ya sea el alma, la exterioridad, la animalidad, el eros, lo divino, el poder.

«La melodía es en tu alma» (dice una canción de *Don Lucero*) y «el cuerpo melodía se asemeja a un otro mundo» (dice en la canción «Tu cuerpo mediodía» de *Para los árboles*). «La melodía es en tu alma» comienza con esta frase: «yo mirar». El yo se vuelve impersonal y ya el sujeto empieza a transformarse, el cuerpo va hacia el no-cuerpo porque la melodía está *en el alma*. «Yo mirar» deriva en «todo se da sin ver». Todas las formas del mundo se vuelven inmatriciales, todo muta en no-cuerpo, se traspasa el umbral donde todo es melodía: la forma del mundo se da vuelta como un guante con la misma forma en la que el tucán se de-forma para ser dios; todo se corre, todo corre, se desplaza, va a otra parte; lo que se miraba ahora se ve como el viento y se deja atrás el último límite, el puente que ya nada separa y la melodía es en tu alma: «Yo mirar... / todo se da sin ver / de que manera el viento es / eterno guante en piel de tucán, desde un cristal / todo se echó a correr así así... / a gran velocidad, / dejando atrás un puente, / que nada separa... // Oh, la melodía es en tu alma... / Oh, la melodía es en tu alma...». Toda la canción relata esas mutaciones del cuerpo en no cuerpo y

se articula en acción impersonal: yo mirar, yo vivir, yo gemir, cada cosa se refleja en la otra y en un jardín lo otro existe, y la palabra misma, cantada y la voz misma canta y bordea, la lengua bordea y pasa los bordes y las palabras se multiplican en diluvio y las palabras se vuelven puntos luminosos, puntos suspensivos donde ves, vemos sin ojos, vemos como el viento que todo se mueve y se transforma y la melodía, sí, la melodía es en tu alma. Y al fin, en la canción, cuando todo se transforma las palabras cesan, la voz cesa y entra totalmente la música, la canción termina con pura música sin palabra, como si la palabra fuera todavía un cuerpo material que se vuelve en la música el no-cuerpo de la melodía misma.

En la poesía del rock de Spinetta ese juego de alternancias se halla, como dije, desde el principio, y se actualiza y complejiza una y otra vez con cada álbum, con cada época, a lo largo del tiempo. Aquellos textos que tanto lo sedujeron (Rimbaud, Artaud, Jung, Castaneda, Foucault) también le ofrecieron un modelo, o un eco, o una forma de aquello que ofrecen sus canciones: la discordia sostenida, la serie de alternancias, el pasaje de lo uno en lo otro, lo que posee y lo que es poseído, la transmutación. O bien la historia variable de un cuerpo en sus innumerables mutaciones de posesión y vacío, de anverso y reverso, de cerrazón y apertura, de fijación y metamorfosis. Organismo poroso, socavado por las huellas de los dominios, traspasado por las ensoñaciones del amor, veloz viajero en los hiatos del mundo hacia el furor próximo de la vida.

## Mutaciones

Doy algunos ejemplos. Todas las metamorfosis femeninas de las canciones de Spinetta responden a esa confinidad entre cuerpo y no cuerpo. Está la muchacha cuyo cuerpo se fragmenta en materias analógicas —ojos de papel, piel de rayón, voz de gorrión— como nunca antes lo había imaginado la canción popular argentina. Está Ana insomne que sola sobre la alfombra juega *con nada* y luego canta, se transfigura, se torna en luz y juega *con badas*, en ese pasaje sonoro del significante que luego es también un pasaje sonoro en la

diferencia rítmica de la canción cuando Ana despierte sobre el mar y sea otra, por fuera de la alienación urbana. Está aquella otra muchacha de «Ella también» que viene a mojarse los pies a la luna y en su albor se vuelve otra, nadie, ninguna, mientras en ella, especie de plenitud de un vacío, se unen las lluvias y ella se multiplica en las hojas y lo disperso en ella se reúne. Está la Pelicana —en «La pelicana y el androide»—, ave de Indochina, que con un ala partida se echa a volar y se pierde en la tempestad, pero luego se vuelve radicalmente otra al unirse amorosamente a un androide. La animalidad, la serie de la flora y la fauna que produce un sentido en su sensorialidad, la *significancia* de esos nombres en las canciones de Spinetta, como los llamó Pablo Schanton en su ensayo «El factor Spinetta», esa serie de cuervos negros, de impalas que recorren el estanque, de pleamar de águilas, de tigres en la lluvia, de serpientes que viajan por la sal, de murciélagos y grullas y el sigilo en pose de avestruz, de coatíes y un antílope en quietud y un jaguar herido, de lemures y boas en ciénagas doradas, toda esa proyección analógica del cuerpo en lo animal o en una naturaleza extrañada, también forma parte de las metamorfosis de lo uno a lo otro, aquí entre cuerpos o entre lo que de no humano tiene lo animal (Schanton, 2006). Todo concebido por el Flaco que dijo ver dioses en los tucanes de tornasolado celeste o descubrir que una visión lo atraviesa tal como la luz de las aguas atraviesan el cuerpo de los cisnes. El cuerpo poseído por lo impalpable, atravesado por la luz del alba o la posesión de lo divino, incluso como amenaza, es otra figura característica de las canciones de Spinetta.

Ese cuerpo-signo fue imperturbable desde el comienzo hasta el fin. Mutó en su propio darse: no hay modo de dejar de fijarlo, aunque atravesase los años. Y ni bien lo evocamos eso que aparece como una huella sonora, lo que ese signo lleva en sí de resabio es menos la canción —que el Flaco se encargó reiteradamente de atravesar y dislocar— que la voz misma. Cuando el cuerpo-signo aparece evocado lo que preserva su aura incesante es la *voz*. Porque en la voz la lengua inmaterial se vuelve corporal y aun en el fantasma de la escucha persiste ese temblor del lenguaje que pasó por esas cuerdas vocales que hoy son polvo. Tampoco hubo en el mundo quien cantara con

voz lunar semejante y lo que hicieron los años fue darle una leve opacidad, de plata a peltre, pero solo eso. No sé música, como no sea la del ritmo del poema, y todo lo que digo parte de la intuición de la escucha. Creo que la voz del Flaco es tan singular que, en su soledad, en su excepcionalidad, debió oponerse o complementarse con armonías inesperadas que la contrastaran y a la vez la exaltaran. Se dice que las armonizaciones de Spinetta son tan originales que algunos músicos tuvieron que ponerle un nombre nuevo. Lo que provoca la singularidad de la voz de Spinetta que surge del cuerpo-signo del Flaco es esa contrastante armonización. En esa radical encrucijada se produce el encantamiento sinuoso de la voz del Flaco que se oculta y desoculta y es a la vez discurso y decurso sonoro, sentido entramado, vibracional, hilo que se sigue como un trazo resonante que no dice nada y de pronto significa como enigma, símbolo o lema. Spinetta compone en ese cuerpo- signo que se duplica en la voz reverberando en la melodía y la armonía. Cuando muta la textura sonora entonces también modifica esa aparición de la voz y en consecuencia el significado mismo de lo que dice.

## Demasiado Ego

Acaso como ningún otro arte musical y poético del siglo XX, el rock es un lenguaje corporal: el ego se vuelve signo, ícono, éxtasis, exceso, presencia. «Demasiado Ego» en su incremento imaginario. Todo el cuerpo, como figura imaginaria, está comprometido en su realización extática, porque en el rock el cuerpo mismo es el instrumento. Ritmo, canto, baile, gesticulación, imagen, indumentaria, todo concurre a crear la figura *rock*, especie de figura metafórica errante en el mundo, figura de la pasión, signo especular del propio yo. Una historia del rock es también un relato de sus cuerpos *performers*. Aquel Elvis blanco del fin, el Bowie mutante de la androginia; la Patti Smith en blanco y negro de las fotografías de Mapplethorpe y la Madonna sexual. Y también los pliegues de la piel de iguana que deviene Iggy Pop y las cortezas de Keith Richards, gerontes, o el «maldito acné» de Lorde. La fantasmagoría del cuerpo-signo

deviene, también, mercancía. Mark Fisher observó ese aspecto en otro rey de la mutación: «Michael Jackson: un personaje tan repetido y consumido en el videodromo que es casi imposible pensar que sea humano... porque obviamente no lo era; volverse carne de video fue el precio de la inmortalidad, y eso significó morir en vida, y nadie lo supo mejor que Michael Jackson», escribió Fisher (2014, p. 46). Hoy esa figura puede ser, como en *Thriller*, un muerto-vivo para ser multiplicado en holograma. Pero también puede armarse un gran *show*, «Gracias totales-Soda Stereo», que no pudo llevarse a cabo por la pandemia del covid-19 a principios del 2020, y en el cual músicos y público rodearán un circuito vacío e incandescente donde *no estará* el deseado cuerpo de Gustavo Cerati y, en medio de ese círculo móvil, habrá en cambio un fantasma errante que, se espera, posea a cada uno de los asistentes. Aun las muertes de los *rockers*, excedidos de sí en el circuito quemante de la vida —por ejemplo las muertes del «club de los veintisiete» (Brian Jones, Janis Joplin, Jim Morrison, Jimi Hendrix, Kurt Cobain, Amy Winehouse) y también las muertes nacionales de Tanguito, de Luca Prodan, de Federico Moura, de Miguel Abuelo, de Pappo, de Spinetta, de Cerati— como la guitarra quemada de Hendrix en el Festival de Monterrey, revelan dramáticamente que la energía *rock* produce, pero también gasta en la experiencia límite del cuerpo signo: *lo que arde*. ¶



## Referencias

- Berti, E. (1993). *Spinetta: Crónica e Iluminaciones*. Buenos Aires, Editora AC.
- Diez, J. (2012). *Martropía. Conversaciones con Luis Alberto Spinetta*. Buenos Aires, Aguilar.
- Fisher, M. (2014). El fin del jacksonismo: *and when the groove is dead and gone*. En M. Fisher (Ed.). *Jacksonismo. Michael Jackson como síntoma*. Buenos Aires, Caja Negra.
- Frith, S. (2014). *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*. Buenos Aires, Paidós.
- Kelley, K. (1986). *His Way. The Unauthorized Biography of Frank Sinatra*. New York, Bantam Books.
- Marcus, G. (1977). «Greil Marcus on Elvis: Spirit and Flesh», *Rolling Stone*, 248, september 22. Disponible en: <https://www.rollingstone.com/music/music-features/greil-marcus-on-elvis-spirit-and-flesh-199772/>
- Marcus, G. (1999). *Dead Elvis: A Chronicle of a Cultural Obsession*. Cambridge, Harvard University Press.
- Marcus, G. (2013). *Mystery Train. Imágenes de América en la música rock & roll*. Barcelona, Contra.
- Paz, O. (1969). *Conjunciones y disyunciones*. México, Editorial Joaquín Mortiz.
- Reynolds, S. (2012). *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*. Buenos Aires, Paidós.
- Smith, P. (2010). *Éramos unos niños*. Madrid, Lumen.
- Schanton, P. (2006). «El factor Spinetta: las cicatrices de la imaginación». *La mano*, 25: *Todo Spinetta*, Buenos Aires, abril.