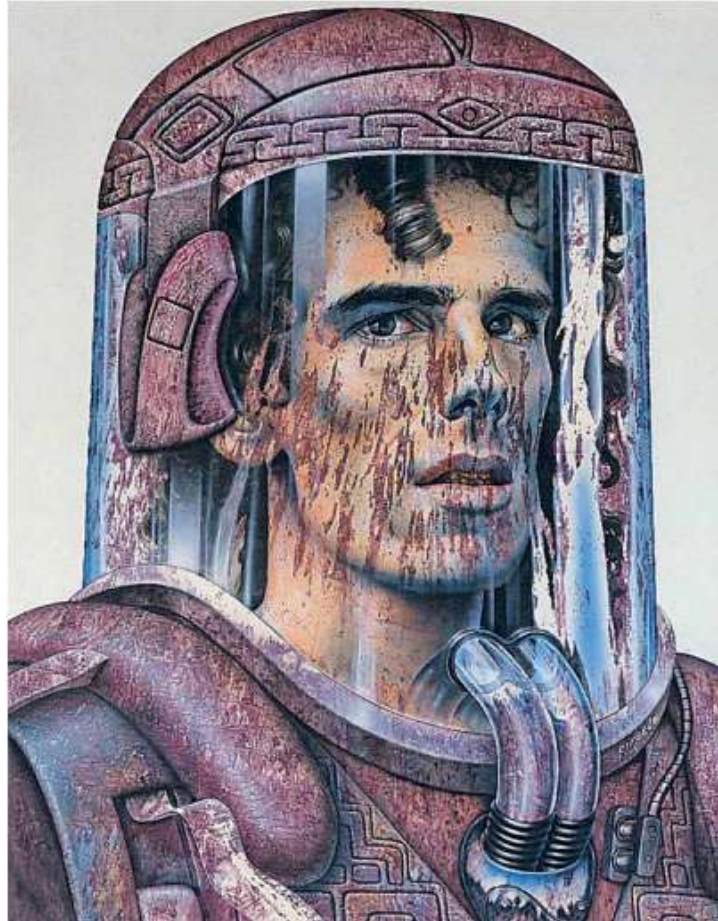


Universidad Nacional de Córdoba  
Facultad de Filosofía y Humanidades  
Escuela de Letras  
Trabajo Final de Licenciatura

## *Senderos hacia un jardín invisible*

Una mirada sociodiscursiva sobre el disco *El Jardín de los Presentes* de Invisible



*“Capitán Beto” - Ciruelo (1986)*

**Alumna:** Villafañe, Cecilia Beatriz  
Matrícula: 42133600654 / Teléfono: 351-156801761 / correo:  
cecilia.villafane@unc.edu.ar

**Director:** Dr. Díaz, Claudio Fernando  
**Codirectora:** Dra. Montes, María de los Ángeles

**Córdoba, septiembre de 2020**

## Agradecimientos especiales

A todos los integrantes del equipo de investigación sobre música y discurso. Tanto los intercambios en reuniones, como los viajes y la participación en congresos hicieron posible que empezara a desatarse y a tomar fuerza la escritura de este trabajo.

A mi profesor y director Claudio Díaz, por los saberes generosamente compartidos, en forma de conversaciones, devoluciones, libros y canciones. Su guía fue clave en el difícil arte de la investigación.

A mi codirectora Ángeles Montes, por sus detenidas lecturas, sus detalladas sugerencias y el valioso acompañamiento durante este proceso.

A Iván Espíndola, ya que la descripción del aspecto musical de las canciones del disco no hubiera sido posible sin su intervención.

A mis queridos viejos Olga y José, gracias a ellos tuve la posibilidad de estudiar en la universidad y elegir una carrera relacionada con mis gustos. Mi logro también es suyo. A mis hermanos Gabriel y Juan que siempre estuvieron alentándome y alegrándose de cada paso alcanzado en este camino.

A Javier, mi amor y mi amigo, por convertirte en oyente de mis lecturas en voz alta y por nuestras charlas sobre música. Gracias por ser parte de los distintos periodos de esta experiencia, mezcla rara de esfuerzo, contratiempo, desaliento y felicidad.

A mis amigos que cada tanto me aportaban algún dato interesante (o divertido) sobre Spinetta y el rock argentino, y multiplicaban mi entusiasmo de saberme más cerca de concretar esta etapa.

A la Universidad Nacional de Córdoba, nuestra universidad pública y gratuita, a la que tenemos que seguir defendiendo como un derecho que democratiza el acceso al aprendizaje y la producción de conocimientos de calidad.

# Índice

1	<i>Todo camino puede andar. Una invitación al viaje</i>	1
1.1	Una mirada sociodiscursiva sobre la música popular	6
2	<i>El rock no ha muerto. Campo del rock argentino (1973-1976)</i>	12
2.1	Nosotros veíamos la ciudad con su ritmo actual. Los principios estéticos del paradigma discursivo rockero	20
2.2	La estética spinettiana en el campo del rock	25
2.3	Con esta sangre alrededor. Rock y política en los 70	33
3	<i>¿Quién era El Flaco del Jardín de los Presentes? Lugar social de Spinetta y estrategias discursivas</i>	43
3.1	Se me prendieron las ganas de cantar	46
3.2	El poeta entre los rockeros	49
3.3	Un camino hacia el jardín: emergencia y trayectoria social de Invisible	53
4	<i>De allí zarpa el barco lento. El viaje en la obra spinettiana</i>	66
4.1	Bienvenidos al jardín de los presentes	73
4.2	La fotografía del Adán y el Cristo hippie	80
4.3	La clave sonora	87
5	<i>Los senderos del jardín. Una escucha de las canciones del disco</i>	92
5.1	El lugar al que todos llaman cielo. El viaje místico	94
5.2	Una balsa que nunca zarpó. El no-viaje	107
5.3	La querida en la tormenta. La travesía del amor	110
5.4	Habla conmigo. La búsqueda de la inocencia	119
5.5	La estructura patriarcal en la “nena” spinettiana	127
6	<i>Conclusiones</i>	135
7	<i>Anexo</i>	141
8	<i>Bibliografía</i>	145

## 1 Todo camino puede andar. Una invitación al viaje

¿Qué significó el viaje para nuestra humanidad? Imposible contestar esta pregunta en unas pocas páginas. Sin embargo, podemos bosquejar breves respuestas acerca de los sentidos que se fueron construyendo alrededor de este tópico en algunos de los clásicos de la literatura occidental y en obras que, de un modo u otro, están emparentadas con la cultura rock. Cuando hablamos de viaje en este tipo de discurso, no nos referimos al simple traslado geográfico de un sitio al otro, sino a un movimiento que involucra un proceso de conocimiento, donde los personajes se encuentran en búsqueda de su identidad y del sentido de la existencia. Por tanto, el viaje, en sus múltiples versiones ficcionales, se convierte en la gran metáfora de la vida y sus transformaciones. Retomemos, entonces, algunas obras canónicas de nuestra literatura, para observar cómo el viaje, en tanto proceso de autoconocimiento, condujo el destino de personajes como Odiseo, Edipo, el Quijote, Marcial, Sal Paradise y Aldous Huxley.

Odiseo emprende el viaje del regreso, un itinerario inesperado y extenso, poblado de pruebas, peligros y adversidades, que se inician con la ira del dios Poseidón y que retrasan constantemente el retorno del héroe. La astucia e ingenio de Odiseo, facultades de su condición puramente humana, le aseguran la vuelta y el encuentro con su origen, con la Ítaca soñada. La concreción de este regreso pareciera devolverle su identidad perdida, pero esta no hubiera sido tal sino fuera por la posibilidad que el héroe tiene, en el reino de los feacios, de escuchar en un banquete al aedo Demódoco, quien canta las hazañas de Odiseo junto a los aqueos en Troya. A partir de este momento, el héroe se anima a revelar a los demás su nombre, cuál es su pueblo y familia, qué desventuras ha sufrido y la razón de su deseo por retornar. Por lo tanto, hay otro viaje que se constituye a la par de la travesía marina, y tiene que ver con la reconstrucción y recuperación de su memoria como guerrero, esposo, padre y rey; memoria que resurge mediante un canto.

La travesía de Edipo es el viaje de la huida. El héroe intenta escapar de un destino funesto, profetizado por el Oráculo de Delfos. Mientras se aleja del reino del que cree provenir, se encuentra con su verdadero padre en una encrucijada del camino y,

en un ataque de ira, le quita la vida. En este camino de peripecias, el héroe, una vez convertido en rey de Tebas, inicia una serie de indagaciones para descubrir al asesino del antiguo rey Layo. La encrucijada se convierte en el símbolo del viaje de Edipo, quien acaba perdido en el cruce consigo mismo, pues mientras más intenta separarse de lo que le vaticinaron, más se acerca a su verdadera historia y, por tanto, a la parte oculta de su identidad. Finalmente, en esta tragedia, cuando Edipo alcanza a descubrir aquello que tanto negó y logra verse, se castiga arrancándose los ojos. Ataca, así, a su propia razón humana que no hizo más que engañarlo y desorientarlo, pues ha descubierto que esta no es la garante de una identidad que él creía única e inalterable.

Alonso Quijano es motivado por el acto desenfrenado de la lectura a transformarse a sí mismo en el caballero andante don Quijote de la Mancha y a emprender un viaje con la finalidad de “enderezar tuertos y desfacer agravios”. Su valentía es la de atreverse a materializar, sin importar su edad y condición, aventuras que seguirán el pulso de su libertad e inventiva y que, al mismo tiempo, ser irán transformando, según lo que crea conveniente para su travesía caballeresca. La identidad de este héroe no se constituye en la reconstrucción de una memoria o pasado, como la de Odiseo, ni tampoco en la negación de sí mismo, al modo de Edipo. Su identidad se forja y se recrea de manera prospectiva hacia un futuro que lo desplace de su vida rutinaria y lo vea convertido en un caballero afamado. En su itinerario, “escribe” sobre lo real inventando historias/aventuras que trasuntan su propia manera de ver el mundo y de enfrentarse a lo inesperado. Como en el viaje rockero, en la travesía quijotesca, por más que el caballero desee la gloria y el reconocimiento, no hay caminos pautados y nunca se llega a un determinado destino. El gusto y la pulsión de vida residen en la posibilidad de andar y dejarse sorprender por lo que acontezca en el camino. En pocas palabras, el Quijote es el héroe lector y escritor que elabora ficciones para encontrarse, en ese proceso y entre los intersticios, consigo mismo.

De naturaleza muy diferente es el relato el “Viaje a la semilla” del escritor cubano Alejo Carpentier. En esta travesía, embebida por lo real maravilloso, resulta clave la inversión de la cronología de los hechos para narrar la vida de don Marcial, el marqués de Capellanías. Decimos inversión porque el desarrollo de los acontecimientos no se produce a través de la analepsis, sino a partir de un modo distinto de percibir un tiempo que retrocede hacia un origen distinto, otra semilla desde donde generar un

comienzo diferente. Esto nos ubica ante un viaje que se constituye según los principios de la cosmovisión afrocubana. Por tanto, ya no estamos hablando del viaje marino del héroe clásico, el viaje trágico de las encrucijadas y peripecias o el viaje moderno sin direcciones fijas, sino de un viaje en retroceso que subvierte las reglas propias del pensamiento occidental y europeo.

Pero el rock tiene su propia genealogía. Y en ella, hay una novela que resulta paradigmática a la hora de pensar cómo este discurso construye sus propios modos de viajar y de concebir la travesía. *On the road* (1957) nos presenta a Sal Paradise y Dean Moriarty, dos amigos jóvenes, herederos de la posguerra, que deciden viajar por Estados Unidos sin un plan determinado, con poco dinero, haciendo autostop, en automóviles desvencijados y de polizones en vagones de tren. En este recorrido improvisado, conocen el lado oculto de su país: la pobreza y marginalidad que habitan los suburbios. La escritura ágil, espontánea y “jazzística” de Jack Kerouac nos sumerge en una sucesión continua de experiencias que desafían los valores de la sociedad norteamericana del momento: el consumo de drogas ilegales, el sexo por placer y fuera de la estructura monogámica y un estilo de vida al margen del sistema productivo. Esta obra, considerada como el manifiesto de la *beat generation*, abonó la simiente de lo que luego sería el hippismo y la contracultura de los años 60 y 70. El elemento novedoso que esta obra aporta al tópico del viaje es la configuración de sus protagonistas. Aparece de manera incipiente una nueva identidad generacional escindida del mundo adulto, los jóvenes que defenderán su propio modo de entender y transitar la vida.

En relación con el consumo de sustancias alucinógenas y la existencia de un viaje que contradiga los principios de la sociedad materialista, otro texto que nos resulta de relevancia, y que también generó un impacto en la cultura rock es *The door of perception* (1954) de Aldous Huxley<sup>1</sup>. El autor, en su ensayo, documenta los cambios que va atravesando su cuerpo con el consumo de la mescalina, principio activo del peyote. Esto lo lleva a experiencias como las siguientes: impresiones visuales intensificadas; una percepción desinteresada de la cuantificación del espacio y el tiempo y, en cambio, atenta al significado y esencia de los objetos; la desintegración del yo e integración a una totalidad, y como consecuencia, la desaparición de los juicios morales

---

<sup>1</sup> Tanto es así, que la banda de rock liderada por Jim Morrison se bautizó The doors, en clara referencia al estudio de Huxley y al poema de William Blake que figura como epígrafe.

y de una voluntad utilitarista. El escritor habla, en las conclusiones, de la búsqueda de una droga ideal que logre modificar la conciencia de la humanidad para generar su transcendencia. Lo diferente de este viaje es que no se despliega hacia afuera, ya sea en barco, en carro, a caballo o automóvil para volver, huir de un sitio o explorar caminos, sino que se repliega hacia la interioridad del sujeto, a partir de nuevas formas de conciencia que se traducen en una percepción expandida sobre lo real.

En este punto, aclaramos que el viaje como tópico no solo está presente en las obras que seleccionamos y en otras pertenecientes al canon literario, sino que también aparece en la multiplicidad de mitos y relatos orales de diversas culturas. El mitógrafo Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras* (1959) identifica en ellos un elemento en común. Un patrón narrativo que pone en el centro de la escena a la figura arquetípica del héroe, quien emprende un viaje compuesto de diferentes estadios que van generando cambios en el protagonista, y lo hacen poseedor de un nuevo saber y estado de conciencia.

Con todo lo dicho, debemos aclarar que el viaje no es solo un tópico literario. Pensemos en las anécdotas familiares que se originan en un viaje, en las identidades individuales y colectivas que están fundadas en una travesía, y en los distintos géneros de la música popular que tematizan el viaje como estructura constitutiva. La pregunta que dio origen a esta investigación se vincula con uno de los campos de producción de nuestra música popular, y se cuestiona lo siguiente: ¿Qué significó el viaje para el rock argentino? Y más precisamente, ¿cómo aparece este tópico en el disco *El jardín de los presentes*<sup>2</sup>? Esta producción discográfica, publicada a mediados de 1976, fue el tercer y último álbum de Invisible, grupo creado y liderado por el músico argentino Luis Alberto Spinetta.

El discurso del rock argentino desde sus inicios recurrió a dicha temática en el tratamiento de sus canciones (Díaz, 2005), por tanto, nos interesa conocer la configuración particular que el concepto de travesía adquiere en este álbum. En el momento de su difusión, esta producción obtuvo un éxito masivo e inmediato, similar al del primer LP de Almendra, banda pionera del rock argentino, liderada también por Spinetta. En la actualidad, es considerado por la crítica especializada como uno de los

---

<sup>2</sup> Desde ahora, EJP.

mejores álbumes de rock argentino<sup>3</sup> (Rolling Stone Argentina, 2013). Asimismo, esta obra no ha perdido vigencia, la gran mayoría de sus canciones siguen circulando entre oyentes de diferentes edades, a la vez que músicos argentinos han versionado a modo de homenaje algunas de sus composiciones<sup>4</sup>.

¿Por qué realizar un estudio a partir de este material discursivo? Consideramos que las letras de rock al igual que las novelas, los cuentos, los textos dramáticos y la poesía también constituyen expresiones literarias. En este caso particular, dichas creaciones pertenecen, además, al sistema literario argentino. Dos investigadores de la UBA Oscar Blanco y Emiliano Scariaciottoli, en su obra *Las letras de rock en Argentina* (2014), explican que la literatura argentina se encuentra, desde su inicio, atravesada por los ejes de lo social y lo político. Ejemplos claros de esto son la poesía clasicista con los cielitos y canciones patrióticas en defensa de la Independencia, y el romanticismo con los escritores de la generación del '37 que dejaron en claro su posicionamiento político al oponerse a Rosas. Esta línea e impronta político-social llega hasta nuestros días, y podemos identificarla en las letras de rock, ya que en ellas aparecen relatos de resistencia e historias sobre lo cotidiano que cuestionan, dan testimonio y, a su manera, representan las diferentes realidades de nuestra sociedad (Blanco, 2014, p. 19). A su vez, las canciones de rock constituyen un género discursivo y literario con su propia especificidad, dada por su carácter textual y musical (Blanco, 2014, pp. 15-16).

Además, la poesía como género literario no se reduce solamente a su forma escrita, modo en que la academia la considera para su estudio, sino que, desde sus orígenes, esta expresión nació acompañada de música, más precisamente de una lira, de allí su identificación como poesía lírica. En este sentido, la canción moderna viene a reunir las dos vertientes que la constituyen, la letra y la música. Resaltamos, entonces, el valor de su estudio como una práctica discursiva masiva, heredera de la poesía lírica, que en nuestra época ha construido y sigue construyendo sentidos sociales que nos atraviesan como sujetos.

---

<sup>3</sup>En una encuesta realizada por la revista *Rolling Stone* a músicos, productores, fotógrafos y otras personas del ambiente musical argentino, el disco *El jardín de los presentes* ocupa el puesto 28.

<sup>4</sup>Podemos citar distintas versiones de "Los libros de la buena memoria" realizadas por Gustavo Cerati, Pedro Aznar, Eruca Sativa y Quique Sinesi junto a Guadalupe Gómez; las versiones de "El anillo del Capitán Beto" realizadas por Fabiana Cantilo, Pedro Aznar y Cuarto Elemento; "Que ves el cielo" y "Niño perdonado" de Pedro Aznar.



En este sentido, nuestra investigación estuvo orientada a explorar una práctica social, cultural, literaria y musical que construye sus propias representaciones sobre lo real. Aquí reside lo novedoso de nuestro aporte en las producciones críticas sobre la literatura argentina, ya que, hasta el momento, el estudio de las canciones de la música popular, desde el campo académico de los estudios literarios, cuenta con un desarrollo aún en formación. Con todo lo dicho, los invitamos ahora a un viaje de lectura y de encuentro con la cultura rockera argentina de los años 70, a través de los senderos de un jardín invisible<sup>5</sup>.

### 1.1 Una mirada sociodiscursiva sobre la música popular

Para el abordaje interpretativo de EJP, realizamos una aproximación sociodiscursiva. Dicho enfoque nos llevó a considerar: a) el disco como un discurso y b) el discurso como una *práctica social* (Costa y Mozejko, 2002). Por tanto, observar este producto artístico, en tanto práctica social, implicó interrogarlo en sus *condiciones de producción* (Verón, 1993). Con esto nos referimos a que nuestro objeto de estudio se situó en un espacio y un tiempo, en una sociedad y una cultura determinada. Por lo tanto, para la reconstrucción de sus sentidos, nuestra labor fue detectar las *huellas*<sup>6</sup> que las condiciones de producción han dejado en el material discursivo. A partir del producto, entonces, identificamos el proceso de producción que permitió su configuración. De acuerdo con lo dicho, reconstruimos la serie de opciones discursivas llevadas a cabo por Spinetta para producir su disco en un marco de posibles (Costa y Mozejko, 2002).

Desde nuestra perspectiva, dichas condiciones de producción van más allá de las *gramáticas de producción* que planteaba Verón (1993), y en las que se reconoce solamente la existencia de discursos que restringen y regulan la generación de otros. En

---

<sup>5</sup> Para escuchar el disco *El jardín de los presentes*, pueden acceder desde los siguientes enlaces:

\* [https://www.youtube.com/watch?v=AQNe\\_Q8kGgQ](https://www.youtube.com/watch?v=AQNe_Q8kGgQ)

\* <https://open.spotify.com/album/0lbpA4dCZfaNhy6LZrGDvJ?si=4HVv5aYbRk6DF2qIQz6Leg>

<sup>6</sup> Verón entiende por *huella* a la relación entre una propiedad significativa del discurso y sus condiciones de producción.

efecto, ampliamos nuestra mirada, e incluimos también el sistema de relaciones sociales en que se encontraba inserto el agente social que produjo, estratégicamente y desde un determinado *lugar*, su enunciado. En palabras de Costa y Mosejko (s.f.):

El agente social, por su parte, realiza el trabajo de producción del discurso, desde un lugar que, en cuanto lugar social, es fundamentalmente capacidad diferenciada de relación dentro de un sistema que (...) pone siempre en juego posiciones y relaciones de poder. Nuestra hipótesis es que las estrategias empleadas a nivel del discurso, y a través de las cuales se va construyendo el enunciador, son resultado de las opciones que el autor-agente social realiza durante el proceso de producción dentro de los márgenes de movimiento que su propia capacidad de relación le permite (p. 1).

Ahora, cuando decimos que el agente se inserta en un sistema de relaciones sociales, nos parece particularmente pertinente utilizar la noción de campo de Pierre Bourdieu (1995):

(...) un campo puede definirse como una red o configuración de relaciones objetivas entre posiciones. Estas posiciones se definen objetivamente en su existencia y en las determinaciones que imponen a sus ocupantes, ya sean agentes o instituciones, por su situación (situs) actual y potencial en la estructura de la distribución de las diferentes especies de poder (o de capital) –cuya posesión implica el acceso a las ganancias específicas que están en juego dentro del campo– y, de paso, por sus relaciones objetivas con las demás posiciones (dominación, subordinación, homología, etc.) (p. 64).

De este modo, siguiendo a Díaz (2005), es posible pensar el rock como un campo de producción discursiva. Nuestro análisis consideró los rasgos que caracterizaron al campo del rock entre 1973 y 1976, con la finalidad de explicar las condiciones de emergencia del discurso estético de Invisible, presente en su producción discográfica. Interiorizarnos acerca de los rasgos del campo del rock, en la época señalada, nos permite considerar a la obra como un producto en relación con un determinado público, una red de instituciones que sostienen y vehiculizan su discurso, como sellos discográficos y revistas especializadas. A la vez, rastreamos espacios de disputa con otros discursos que también construyeron su propia representación de juventud en la figura de su enunciatario. Nos referimos con esto al proceso de distanciamiento que desarrolló el rock para diferenciarse del campo mayor de música masiva para jóvenes<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> En el capítulo siguiente, nos detendremos en este aspecto.

En resumen, que las alternativas sean sociales, significa que nuestro agente, como integrante del campo del rock, estará condicionado por la relación (de dominación, competencia o cooperación) que establezca con otros agentes –de acuerdo con su posición en el campo–. Y además, estará condicionado por la oferta de determinadas discográficas interesadas en comercializar su obra, por el reconocimiento que realice la crítica especializada de los discos y recitales, y por la posibilidad de presentarse en ciertos escenarios propios del circuito rockero.

Debido a que nuestro corpus constituye un objeto semiótico complejo, analizamos tanto los textos de las canciones, como el diseño de la portada y de los afiches de promoción de recitales y, además, algunos de los elementos musicales que se ponen en juego. Los interrogantes que guiaron este trabajo son los siguientes: ¿De qué modo Invisible retoma y actualiza la temática de la travesía en el campo del rock nacional? ¿Qué tipo de relación se establece, en la producción de sentidos, entre los aspectos textuales, musicales y visuales? ¿El tópico del viaje, presente en otros discursos, puede ser entendido como una *gramática de producción* para EJP? ¿Cuáles son las condiciones de producción de EJP? ¿A qué estrategias discursivas recurre el agente social para producir sus propios sentidos? ¿Desde qué *lugar* produce su enunciado? ¿Qué construcción hace del enunciatario, en función del *lugar* que este ocupa y las competencias con las que debe contar como oyente? ¿Qué representación de juventud implica esta manera de poner en discurso el viaje?

Desde nuestro enfoque teórico, se proponen hipótesis explicativas sobre determinados enunciados que, en nuestro caso, se corresponden con un disco de música popular. A partir del aporte de Juan Pablo González (2001), entendemos a la música popular urbana como:

(...) una música mediatizada, masiva y modernizante. Mediatizada en las relaciones música/público, a través de la industria y la tecnología (...) Es masiva, pues llega a millones de personas en forma simultánea (...) Es moderna, por su relación simbiótica con la industria cultural, la tecnología y las comunicaciones (p. 1).

Según lo explicado, concebimos a dicho enunciado como una práctica discursiva que se encuentra vinculada con sus condiciones de producción. De acuerdo con esto, en la hipótesis principal sostenemos que, en nuestro corpus, el agente social,

atento a la percepción de su propio lugar en el campo del rock argentino, materializa estrategias discursivas articuladas con el tópico del viaje, tendientes a poner en valor sus competencias y la imagen que construye de sí mismo. A su vez, a partir de la configuración de esta imagen valorada, desprendemos la hipótesis auxiliar que postula la construcción de un enunciatario activo, dotado de diversos saberes y prácticas pertenecientes al universo de sentidos rockeros y a una determinada noción de juventud.

En relación con nuestra metodología de trabajo, organizamos nuestro análisis en dos niveles. En el primero, nos focalizamos en la estética presentada en nuestro corpus en función de la apropiación que se realiza del tópico del viaje. Aquí, estudiamos los aspectos verbales (paratextos y letras de canciones), musicales (efectos de grabación, rasgos armónicos y melódicos, instrumentación y géneros musicales) y visuales (diseño de tapa, fotografías de los artistas y afiches de difusión de recitales). Para ello, realizamos un abordaje semiótico, en el que nos servimos del modelo de análisis estructural de A. J. Greimas (1980). A partir de este marco, nos acercamos a la configuración de la *isotopía*<sup>8</sup> del viaje, y al mismo tiempo intentamos identificar otras afines o complementarias. De este modo, nos detuvimos en los niveles descriptivo, sintáctico y semántico para reconstruir los sentidos que circulan a nivel del enunciado. Además, aquí incluimos el concepto de *dimensión pasional* (Greimas y Fontanille, 1994), en la medida en que las pasiones, identificadas en el enunciado de las canciones, también generan efectos de sentidos vinculados al tópico del viaje.

Explican Greimas y Fontanille (1994) que la identificación de las pasiones se realiza a nivel lexemático, aunque también mantienen un diálogo permanente con las unidades actanciales, ya que los estados pasionales van articulando las distintas acciones de los sujetos. En nuestro caso, nos interesó observar en qué medida esta dinámica de emociones que padecen los sujetos actantes construyen el simulacro de un enunciador que sabe y puede generar estados pasionales con su música y de un enunciatario susceptible de ser emocionado o de estar en sintonía con este mundo afectivo. Cuando hablamos de enunciador, nos referimos a la figura del emisor que el agente social construye en el texto. En tanto construcción textual, el enunciador es uno de los efectos

---

<sup>8</sup> "(...) toda iteración de una unidad lingüística cualquiera. Una isotopía puede establecerse en una secuencia lingüística de dimensión inferior, igual o superior a la de la oración. Puede aparecer en cualquier nivel de un texto" (Greimas, 1976, p. 110).

de las opciones realizadas por el agente dentro del marco de posibles, a través de las que pone en valor ciertas competencias, se mide con otros enunciadores y se asocia o entra en disputa con una tradición valorada. Por lo que, constituye el simulacro materializado a través de operaciones de selección o de simulación (Costa y Mosejko, 2002, pp. 16-17). El enunciatario, por su parte, constituye el simulacro que el agente social construye de sus posibles receptores a los que les atribuye competencias específicas (Costa y Mosejko, 2002, p. 34), de modo que puede empatizar con el enunciador, compartir un saber con este o encontrarse en un nivel inferior de jerarquía, entre otras configuraciones.

En el segundo nivel, consideramos el *campo social* (Bourdieu, 1995), donde se generan relaciones de competencia y complementariedad entre los diversos agentes. Identificamos, además, el *lugar* que ocupa el agente social y el juego de posibilidades discursivas que le permiten moverse y gestionar su competencia dentro un determinado *paradigma discursivo* (Díaz, 2009). Con esto, nos referimos al conjunto de regulaciones que conforman el espacio de posibles discursivos y que establecen lo que resulta normal, aceptable, prestigioso, comprensible, lo que se puede decir y lo que es recomendable decir (Díaz, 2009, p. 27). Articulamos, por tanto, los rasgos de enunciador, enunciado y enunciatario con las categorías de campo y agente social, puesto que las características de este discurso pueden ser entendidas y explicadas mediante la reconstrucción del agente que las produce. Este último, formando parte de un sistema de relaciones, opta por configurar en el discurso diferentes representaciones o simulacros de enunciador de acuerdo con los efectos de sentido que quiera producir – ya sea de manera consciente o inconsciente–.

Para finalizar, no nos limitamos a un análisis e interpretación inmanente de los enunciados donde no interviene lo social, ni tampoco partimos de la idea de que las condiciones materiales determinan de modo mecánico las características de un discurso, sino que ampliamos nuestra mirada hacia un enfoque sociodiscursivo que nos permitió reconocer las condiciones que posibilitaron la misma práctica de la enunciación. Cuando hablamos de enunciación, pensamos en un proceso de producción de opciones, las cuales son entendidas como estrategias discursivas. Partiendo del planteo de Costa y Mosejko (2002), Díaz (2007) explica que dichas estrategias no se corresponden con una

intención totalmente racional ni premeditada por parte de quien produce un enunciado, sino que se vinculan con las percepciones que el agente tiene de sus posibilidades y de sus intereses ligados al *lugar* que ocupa (pp. 30-31). En palabras de Bourdieu (1995):

Las estrategias de los agentes (...), es decir sus *tomas de posición* (...), dependen de la posición que ocupen en la estructura del campo, es decir en la distribución del capital simbólico específico (...) y que, por mediación de las disposiciones constitutivas de su *habitus* (...), les impulsa ya sea a conservar ya sea a transformar la estructura de esta distribución, por lo tanto, a perpetuar las reglas del juego en vigor o a subvertirlas (pp. 63-64).

Fue nuestra tarea, entonces, poner en relación los rasgos del campo del rock de la época señalada y el *lugar* desde el cual el agente produce su enunciado, para detectar cuáles son las estrategias que puso en funcionamiento Spinetta en la producción de su discurso. En resumen, identificaremos qué opciones discursivas se objetivaron en el disco EJP, en función del sistema de relaciones sociales del que formaba parte el rockero y las disposiciones o habilidades incorporadas que lo orientaron a optar por ciertas alternativas.

## 2 *El rock no ha muerto. Campo del rock argentino (1973-1976)*

Un domingo de septiembre de 1973, por la mañana, Luis Alberto Spinetta, luego de dejar atrás el grupo Pescado Rabioso, se dispuso a presentar su disco solista *Artaud* en el teatro Astral. Este particular horario se debió a que los dos conciertos fueron autogestionados y, en ellos, no intervino ninguno de los productores activos entonces en la escena del rock. Ni siquiera participó la empresa grabadora del disco (Grinberg, 2015a, p. 125)<sup>9</sup>. Antes de la actuación, se proyectaron fragmentos de dos clásicos del cine mudo: *El gabinete del doctor Caligari* –de Rober Wiene– y *Un perro Andaluz* –de Luis Buñuel y Salvador Dalí, artistas surrealistas–, mientras sonaba *The dark side of the moon* de Pink Floyd. El Flaco tocó solo con su guitarra, y repartió a los espectadores el manifiesto “Rock: Música dura, la suicidada por la sociedad” (Berti, 2014, pp. 83-84).

Para nuestra investigación, este texto resulta fundamental, pues aquí el músico expuso los principios estéticos que direccionaron sus composiciones y, desde su postura, debían guiar las creaciones de los demás rockeros. Además, explicaba la manera en la que entendía su rol como músico de rock y artista. En el manifiesto, denunció a aquellos que señalaban que el rock había muerto y que era una forma artística puramente extranjeroizante. Al mismo tiempo, defendía la existencia de un rock argentino, cuyo origen era extranjero, pero sus contenidos y su lengua eran nativos, por lo que constituía una creación local. También denunció a la industria de la música que medía el éxito de una obra solo a partir del interés económico y se reducía a repetir fórmulas. En este sentido, mostraba un claro distanciamiento con las llamadas “músicas complacientes”.

Además, culpaba a los mismos rockeros por ser dependientes de las reglas del mercado y ajenos a la propia búsqueda artística. De la misma manera, expresaba que el negocio del rock anulaba la libertad y la creatividad de los músicos, ya que su único fin era generar un beneficio económico. Así, denunció a los representantes y productores

---

<sup>9</sup> “Luis estaba muy emponzoñado por la cuestión de los intermediarios, entonces me pidió por favor que le produjera la presentación de Artaud –cuenta Grinberg–. Le dije que sí. Hablé con Julio Gallo y conseguí el Teatro Astral sin poner plata sobre la mesa. Se pagaba un costo de sala, pero era accesible y salía directamente del borderó” (Grinberg en Graziano, 2017, p. 29).

que explotaban a los músicos y atentaban contra su arte. En síntesis, el programa del manifiesto spinettiano defendía la existencia de una expresión artística autónoma dentro del rock argentino, que no estuviera sujeta a los condicionamientos del mercado. Aquí, el músico puso en evidencia uno de los conflictos que atravesó el rock desde su origen: ser una música que se pretendía alternativa y al margen de la llamada “música comercial”, pero al mismo tiempo se constituía en mercancía, al ser un producto de la industria musical<sup>10</sup>. Por su parte, Spinetta defendía la existencia de un rock que cambiara naturalmente y se modificara en un instinto de transformación y, en efecto, de liberación.

Nos preguntamos ahora: ¿Por qué este conflicto, inherente a una manifestación de la cultura de masas como el rock, tomó la forma de un manifiesto, expresión típica de la vanguardia? ¿Por qué es Spinetta quien escribe este manifiesto? ¿Y por qué esta publicación se produjo en un momento de tanta tensión cultural y política como la del año 1973?<sup>11</sup> Para empezar a responder dichos interrogantes, debemos retrotraernos a los inicios de este campo de producción cultural.

El rock argentino emergió durante la segunda mitad de la década de los ‘60, cuando comenzó a configurarse no solo como una expresión musical, sino también como un movimiento artístico y social que construyó una identidad colectiva y propia (Vila, 1987). En ella, se reunían y encontraban multitudes de jóvenes que, debido a que se sentían parte de una cultura alternativa y transgresora, defendían determinados valores como los de la libertad, la autenticidad y la experimentación (Díaz, 2005, pp. 217-218). A su vez, el rock, al igual que otros productos culturales como el cine y la literatura, integraron el surgimiento de una contracultura argentina, que coincidió temporalmente con el golpe de Onganía (1966) y el comienzo de un periodo represivo. Este gobierno militar prohibió los partidos políticos, impuso el estado de sitio y tomó medidas de ajuste económico. Las razias en lugares públicos, las detenciones arbitrarias, y la censura de canciones y artistas afectaron concretamente a los jóvenes (Pujol, 2019, p. 27). En este contexto, explica Pujol, la juventud se convirtió en una configuración

---

<sup>10</sup> “(...) el segundo rock se arma contra el Club del Clan y sucedáneos, a los que definen como idiotizadores/idiotas, manejados por los hilos de la industria discográfica. Cosa absolutamente cierta, por otra parte; pero el dilema que eso le crea al rock nacional de ahí en adelante es clave. Porque a pesar de rechazar los mecanismos comerciales, TODOS QUIEREN GRABAR” (Alabarces, 1994, p. 44).

<sup>11</sup> Este último interrogante será desarrollado en el párrafo 2.3.



sociocultural sospechosa que atentaba contra la moral “occidental y cristiana” defendida por el gobierno de facto (Pujol, 2003, pp. 314-315). De acuerdo con lo dicho, podemos entender el carácter marginal de esta contracultura juvenil, que no nació como producto del enfrentamiento contra el accionar autoritario del gobierno, sino que fue puesta en el lugar de antagonista por el mismo discurso de la represión cultural (Avellaneda, 1986).

El rock norteamericano nació en los años 50, a partir de la fusión y el desarrollo de distintas músicas populares como el jazz, el rithm & blues, el country & western, entre otras. En Argentina, el origen de esta música fue diferente, ya que los inicios se vincularon con el proyecto de empresas discográficas extranjeras que, a mediados de los 50, empezaron a difundir rock anglosajón con el objeto de ampliar su mercado internacionalmente (Alabarces 1994/Díaz 2005/Pujol 2007).

Recordemos que, para este momento, ya estaban dadas las condiciones materiales en nuestro país que habilitaron la emergencia de la juventud como un nuevo actor social con códigos, gustos y valores en disidencia con la identidad adulta. Nos referimos con esto a la expansión del sistema de educación pública, que fue propiciado durante el peronismo y se convirtió en el primer ámbito de socialización específico de estos sujetos. También, a los medios de comunicación de masas que difundieron prácticas y representaciones culturales propias de esta juventud y permitieron la constitución de una sociedad de consumo. Entonces, recién cuando se tuvo en vista la existencia de un mercado joven, se empezaron a crear los primeros ídolos juveniles que replicaban el modelo del rockero estadounidense. Tales fueron los casos de Eddie Pequenino de mediados de los 50 y más tarde, en los 60, Sandro y los de fuego, Jhonny Tedesco y los cantantes de El club del Clan<sup>14</sup>.

Este mercado, a medida que lanzaba sus productos seriados y estandarizados, creaba su propia noción de juventud para el público consumidor. Con esto, nos referimos a un modo de ser joven alegre o preocupado solo por el éxito material, que casi no transgredía las costumbres del mundo adulto ni cuestionaba el orden social, político y cultural existente. En contraposición, surgió un grupo de jóvenes que se

---

<sup>14</sup> “El rock and roll comercial comenzó a titilar insistentemente por radio y televisión, donde a partir de 1959 aparecieron “Astros” y “estrellas juveniles” que calcaban fórmulas de gran éxito en Estados Unidos, país en el cual desde 1956 brillaba Elvis Presley como rey del rock. Bajo el paraguas de la denominada “nueva ola” y el programa El Club del Clan (Canal 13), una tropa de “astros” y “estrellas” ululaban desde la pantalla chica, primero con versiones de los grandes éxitos estadounidenses y luego con canciones compuestas localmente” (Grinberg, 2015a, p. 35).

identificó con la música de The Beatles, Jimi Hendrix, The Rolling Stone, Bob Dylan – entre muchos más– y que fueron construyendo una identidad juvenil totalmente opuesta. Este fue el punto de inflexión a partir del cual el rock argentino, en su etapa pionera de mediados de los 60, marcó otro recorrido. Así, elaboró códigos textuales, musicales e ideológicos completamente distintos, y estableció, mediante mecanismos discursivos propios, una diferencia con las reglas de la industria.

Dicho distanciamiento fue paulatino y se profundizó en los años 70. Autores como Vila (1987), Grinberg (1977), Kozak (1990), Alabarces (1994), Díaz (2005), Bitar (2006), Pujol (2003/2007/2019), Benedetti y Graziano (2016) han realizado destacados aportes que nos permitieron conocer el modo en que el rock se configuró en nuestro país, y nos condujeron al territorio de un campo cultural, cuyo gesto de disidencia y resistencia resulta clave en nuestro estudio. De este modo, el rock argentino constituye una de las manifestaciones de la contracultura, a partir de la cual se elaboraron sentidos diferentes de los dominantes que proponían otras vías para entender y responder a la realidad<sup>16</sup>.

En este punto, debemos aclarar que, si bien este rock generaba significados y valores contrahegemónicos<sup>17</sup>, también es cierto que adhirió a determinados sentidos que eran dominantes de nuestra cultura. Blázquez (2018), tomando los aportes de Green (2001), Manzano (2011) y Becker (2008), explica que la participación de las primeras mujeres del rock argentino se encontraba fuertemente condicionada por un “patriarcado musical” (Green, 2001) que las circunscribió a roles secundarios, las invisibilizó o circunscribió su imagen a los sentidos de la naturaleza y la maternidad. De acuerdo con

---

<sup>16</sup> Uno de los primeros movimientos contraculturales del S. XX aparece en la década de los 50 con los *beatniks*, quienes reconocen entre sus antecesores a los poetas románticos y vanguardistas. El movimiento de la contracultura se masifica recién durante los 60 y 70. Sergio Pujol explica que se encuentra constituida por una serie de prácticas culturales y sociales como el movimiento hippie y nuevas formas artísticas –pop psicodélico, cine underground, entre otras–. La contracultura defiende un estilo de vida informal, comunitario y anticonformista. A su vez, denuncia la tecnocracia de la sociedad industrial, cuyos imperativos son la eficacia, el rendimiento económico y la sofisticación técnica. En respuesta a esto, la juventud, como actor social autónomo, propone la rebelión pacífica con el objeto de lograr un cambio social y cultural, a partir de una transformación personal o interior. En este contexto, el rock desempeña un papel fundamental: ser el vehículo de expresión de quienes desean vivir de una manera diferente, enfrentados a los valores de la clase media. En este sentido, el rock es entendido como una experiencia de “liberación interior”, de apertura de sentidos y desaparición de mecanismos de autocensura. (Pujol, 2007, pp. 94-96).

<sup>17</sup> Las nociones de hegemonía y contrahegemonía las entendemos en el sentido que les da Raymond Williams (1980).

esto, en el apartado 5.4. veremos qué connotaciones presenta la imagen de la mujer en algunas letras de EJP.

Durante la primera mitad de los 70, considerado por la crítica especializada como el segundo ciclo del rock, se consolidó este campo cultural. Explica Pujol (2007) que para nombrar a esta música no se eligieron los términos rock o pop sino música progresiva, adaptación de la categoría *progressive rock* (p. 172). El rock progresivo era rock virtuoso y además ilustrado. Se volvió más mental y el baile perdió centralidad. Al decir mental, no lo pensamos desde una lógica racionalista, sino desde formas alternativas de pensamiento donde lo mental y corporal se encuentran integrados. Esta era la música transgresora de la contracultura, en cuyos gestos vanguardistas (Pujol, 2007, pp. 104-105) podemos identificar la publicación del manifiesto spinettiano, y la manera en que este rockero concibió su música como una expresión artística autónoma y al margen del mercado.

En estos años, se construyeron tradiciones como la de reconocer a Los Gatos, Manal y Almendra entre los grupos pioneros del movimiento. Se visibilizaron y se pusieron en tensión distintos estilos: el rock acústico y folk en oposición al rock blusero y “pesado”. Se erigieron también los líderes del movimiento, entre los que identificamos a Litto Nebbia, Javier Martínez, Pappo Napolitano, Miguel Cantilo, Charly García, el mismo Luis Alberto Spinetta, entre otros. Tras la separación de los grupos pioneros –Los Gatos, Manal y Almendra, quienes constituyeron la matriz desde la cual el rock argentino sigue reinventándose–, aparecieron nuevos grupos que, a diferencia de los anteriores, circulaban en un espacio legitimado del rock, a la vez que sus obras eran juzgadas según el paradigma estético de los primeros (Díaz, 2005, p. 58). Esto fue posible gracias a la aparición de sellos discográficos y festivales independientes, las revistas y la crítica especializadas. Dichas instituciones instauraron al rock como un *campo* (Bourdieu, 1991) específico y diferenciado de la llamada “música joven” de consumo masivo (Díaz, 2005), con sus propias reglas de producción y de evaluación de los bienes simbólicos. De acuerdo con lo dicho, expresa Pujol (2007):

Además de los sellos independientes, como el pionero *Mandioca* de Jorge Alvarez, es importante destacar el papel de sellos de alcance nacional como *Music Hall*, *Microfón* y *RCA*, a través de los que se edita gran parte de la discografía de los grupos de rock argentino de esta época. (...) Las revistas *Pelo*, *Mordisco*, *Algún día*, y más tarde, *Expreso Imaginario* establecen el “marco valorativo del género”. Definen de esta manera lo que es y no es rock (p. 171).

La relación que se establece entre el rock y el resto de la música para jóvenes podría pensarse en términos de la oposición planteada por Bourdieu (1992) entre *subcampo de producción restringida* y *subcampo de producción ampliada*. El sociólogo explica que mientras mayor es el grado de autonomía de un campo de producción cultural, más tiende a quedar marcada la diferencia entre dos polos. En el primero, los productores tienen como únicos clientes a los demás productores que, a la vez, son sus competidores directos. Aquí, el *subcampo de gran producción* se encuentra simbólicamente excluido y desacreditado, lo mismo que ciertos principios, como el interés económico (Bourdieu, 1992, p. 322).

El rock argentino desde sus inicios formó parte de la cultura de masas y, por tanto, del *subcampo de gran producción*, aun así, un sector de estos agentes desarrolló estrategias cercanas a los principios del *subcampo de producción restringida*. Esto explica que el valor de lo comercial haya sido dejado en un segundo plano y hasta negado. También, que la consagración de estos músicos haya dependido, en gran medida, del reconocimiento de otros músicos, de críticos de rock y de un público seguidor reducido, y no de las demandas del público masivo. Finalmente, la categorización del rock en expresión artística constituye una de las estrategias más importantes de estos músicos que introdujeron en sus producciones recursos de la música, el teatro y la pintura provenientes del arte erudito.

Con lo dicho hasta ahora, podemos comprender por qué Spinetta optó por la forma de un manifiesto para dar cuenta de su posicionamiento como rockero, y entender por qué defiende un rock sin intermediarios ni representantes, en donde lo más importante es la expresión artística en sí misma. A continuación, nos preguntamos ¿qué recursos eficientes, que nuestro agente social fue acumulando, posibilitaron la escritura de este texto, y qué condiciones facilitaron su aceptación?

Por un lado, las lecturas de la obra de Artaud le permitieron optar por un título con claras referencias a este poeta<sup>18</sup>. Spinetta era un asiduo lector y conocedor de obras y artistas vinculados en parte con el ambiente contracultural<sup>19</sup>. Esto implicaba una importante diferencia en relación con otros pioneros del rock, lo cual fue generando un aumento de su capital simbólico. Así como en el ensayo de Artaud se exhibía la marginalidad que sufría Van Gogh, Spinetta mostraba que el rock de su época también era marginado. Para justificarlo, expuso dos razones. La primera es que la sociedad no hacía más que matar al rock al convertirlo en un producto, cuyo rasgo más importante acababa siendo su mercantilización. Y la segunda es que se atentaba contra el rock argentino al considerarlo una expresión ajena que no pertenecía a la cultura local<sup>20</sup>. Al mismo tiempo, Spinetta buscaba diferenciarse de otros rockeros reconocidos en el campo. Unos meses antes del concierto de *Artaud*, en una nota de la revista *Pelo*, Santaolalla, líder de Arco Iris, expresaba que el rock había muerto y que era necesario generar un lenguaje nuevo (Santaolalla en *Pelo*, 1973, nro. 37). En contraste, Spinetta entendía que dicha renovación no anulaba al rock, sino que lo transformaba.

El género literario que Spinetta puso en juego a la hora de escribir este texto se relaciona con su conocimiento e identificación con las vanguardias artísticas que, mediante escritos denominados manifiestos, comunicaban a su público los principios éticos, estéticos y políticos que daban fundamento a sus producciones artísticas. En relación con la producción de manifiestos en la música popular, durante los años 60, un grupo de artistas adscribieron a los principios del manifiesto del Nuevo Cancionero

---

<sup>18</sup> Nos referimos a “Van Gogh, el suicidado por la sociedad” (1947), ensayo de Antonin Artaud. Allí el poeta analiza algunas de las obras del pintor holandés y destaca su lucidez y poder de visión que le permitieron, mediante su arte, ver más allá de la apariencia inmediata de los hechos. Artaud invierte la responsabilidad del suicidio del artista, y explica que es la sociedad de la época quien lo mató por no entender y marginar a un genio.

<sup>19</sup> Gustavo Spinetta, en una entrevista con Grinberg, comenta cuáles eran los temas de interés que compartía con su hermano Luis Alberto: “Así sucedía. Conversábamos en múltiples direcciones. Sobre asuntos de todo tipo: poesía, Beatles, Piazzolla, folklore, Waldo de los Ríos, contracultura, cine, el pop art y el Instituto Di Tella, Julio Cortázar, Henry Miller, Thomas Merton, John Lennon, la intuición, los hippies, la cultura popular y el negocio del disco, el swinging London. Y claro está: Artaud, Rimbaud (Gustavo Spinetta en Grinberg, 2015a, p. 65). “En sus visitas a las reuniones celebradas en el Parque Centenario durante 1973, Spinetta exponía sus ideas sobre el rock, el arte y la locura, y de la mano de Marta Kelly conoció la obra de Artaud” (Graziano, 2017, p. 27).

<sup>20</sup> “(...) existía un rechazo generalizado hacia el rock de parte de quienes sostenían que no era música argentina y que nosotros no formábamos parte de la sociedad y la cultura local. Creo que hoy esa marginación ya no es igual, por eso considero que la parte filosófica del manifiesto es más vigente que aquellas partes donde hay apreciaciones en el campo de lo profesional” (Spinetta en Berti, 2014 p. 84).

redactado por Armando Tejada Gómez. En este escrito, se construyó una voz disidente con el paradigma clásico del folklore (Díaz, 2009), a través de la que se pretendió construir una identidad americanista que se sentía representada por los principios del socialismo. Hasta ese momento, en nuestro país, los únicos que habían publicado un manifiesto en el campo de la música popular fueron estos cantautores, intérpretes, poetas e intelectuales que renovaron el paradigma estético del folklore existente. En este sentido, defendieron la innovación de las temáticas en las letras y la incorporación de distintos géneros musicales en las canciones. Para explicar este gesto estético, compararon al arte con la vida y su proceso de transformación. Esta identificación entre arte, vida y cambio también aparece en el manifiesto rockero. Por lo tanto, nos resulta importante señalar la existencia de este documento que formó parte de las condiciones de producción del texto de Spinetta, y que evidencia la adhesión a un principio estético clave en el rock, sobre el que nos detendremos en el capítulo siguiente, la innovación.

Desde el plano musical, Spinetta venía de liderar dos agrupaciones que alcanzaron un importante reconocimiento en el ambiente del rock local, nos referimos a Almendra (1968-1971) y Pescado Rabioso (1971-1973). Con estos grupos editó, en total, cinco discos y varios singles con sellos como RCA Víctor y Talent/Microfón. En pocos años, alcanzó un volumen de producción de discos al que pocos rockeros podían acceder. En síntesis, para 1973, Spinetta ya ocupaba un lugar dominante dentro del campo del rock, lo que le permitía alzar su voz a través de un texto de corte vanguardista. Así, el rockero, siendo uno de los músicos pioneros y referente de los nuevos músicos que fueron surgiendo, tomó el rol de representante de una manera de entender la estética y la ética rockera. De este modo, asumió el desafío de teorizar, desde su postura, acerca de los fundamentos que le daban existencia y sentido al rock argentino. En ese mismo gesto, visibilizó algunas de las reglas de producción discursiva para ese campo, y convirtió al *paradigma discursivo* en objeto de reflexión.

## 2.1 Nosotros veíamos la ciudad con su ritmo actual. Los principios estéticos del paradigma discursivo rockero

(...) Mis parientes eran todos tangueros, obviamente. Cuando se hablaba de Piazzolla se ponía el dedo en la llaga siempre (...) Con mis primos, que éramos los más jóvenes, lo defendíamos a muerte, porque nosotros veíamos la ciudad con su ritmo actual, con los autos, con el semáforo, con la locura de Buenos Aires. La veíamos representada mejor que con la melancolía hedonista del tango tradicional (Spinetta en Diez, 2013, p. 65).

La opción de Spinetta por reconocer la influencia de la música de Astor Piazzolla es significativa en muchos aspectos. Por una parte, la recepción de Piazzolla requería de competencias que no poseía el común de la juventud y eran diferentes de las que se necesitaban en la recepción, tanto de la “música joven” como del tango tradicional. Por otra, era una toma de posición generacional, es “poner el dedo en la llaga” a la generación de la cual se distinguía el rockero. Pero, además, implicaba reconocerle valor a elementos musicales como la rarefacción, la experimentación y la hibridación musical.

Ahora, ¿qué importancia tiene esto en el estudio de un disco de rock argentino? El agente al materializar sus opciones en una determinada versión de su discurso lo hace a partir de un determinado *paradigma discursivo* que, en este caso, condicionó a Spinetta/Invisible como agente social en las opciones para configurar el sujeto de enunciación de EJP. Díaz (2009), siguiendo el planteo de Costa y Mosejko, explica que, cuando hablamos de paradigma discursivo, no nos referimos con esto solo al juego de posibilidades previsto por la *lengua*, según la perspectiva *saussureana*, sino también al juego de posibilidades discursivas que, según cada espacio de relaciones sociales y a partir de determinadas regulaciones, establece lo que es aceptable y conveniente decir. Dichas regulaciones, a su vez, constituyen el factor objetivo que conforma el espacio de posibles discursivos (Díaz, 2009, p. 27). Estas reglas prescribieron, por ejemplo, a nivel de las letras de EJP, que una cierta tópica y retórica fuesen más valoradas que otras.

Este planteo tiene su origen en el concepto de *formación discursiva*<sup>21</sup> (Foucault, 2004), entendido como el conjunto de enunciados en los que puede establecerse una regularidad a nivel de los objetos, las modalidades de enunciación, el sistema de conceptos y de temas (p. 63). En este sentido, el viaje, en tanto objeto del discurso rockero, se relaciona con una retórica y un conjunto de temas que llegaría a constituir un tópico central en este paradigma discursivo y contribuyó a diferenciarlo de otros.

Al mismo tiempo, como antecedente del concepto foucaultiano, reconocemos el aporte teórico de Bajtin (1998), acerca del género discursivo como un tipo relativamente estable de enunciados que son producto de la práctica histórica y de la vinculación con *esferas específicas de la praxis*, a partir de las cuales se establecen regulaciones que definen lo que es normal, aceptable y prestigioso.

Dichas prescripciones las pensaremos, entonces, como el conjunto de posibilidades y restricciones en la producción que, en nuestro caso, se vincularán con una determinada tópica y retórica en el plano textual, el uso de determinadas sonoridades y recursos musicales, y el tratamiento de imágenes en el plano visual. En este sentido, es posible reconocer un sistema de reglas que configuran algunas características de los bienes simbólicos producidos por el rock. Estas reglas le otorgaron unicidad al campo, lo legitimaron y generaron su diferenciación con otros campos de la música popular. En efecto, este conjunto de reglas prescribió como valores estéticos la resistencia, la experimentación, la testimonialidad y la autenticidad, y todos ellos se encuentran íntimamente relacionados (Vila, 1987/Alabarces, 1994/Pujol, 2003/Díaz, 2005).

Identificamos a la resistencia como el valor del cual proceden todos los demás. Es uno de los rasgos que definió al rock desde su etapa fundacional y, a través de él, los rockeros pretendieron tomar cierta distancia de un estilo de vida característico de la sociedad occidental y capitalista, marcado por la primacía de la razón, la rutina, la ley, la lucha por el poder y el consumismo. Desde su espacio, el rock se propuso transgredir dicha axiología y, para ello, construyó su propio universo simbólico (Díaz, 2005). Al

---

<sup>21</sup> Foucault desarrolla esta categoría pensando en los ámbitos de producción de saberes socialmente valorados como la medicina y las ciencias jurídicas. En este sentido, expresa: "La formación discursiva o textual se constituye como unidad mediante los preceptos que la definen como disciplina" (como se cita en Costa y Mosejko, 2002, p. 31).



respecto, Vila (1987) expresa que, como ocurría a nivel mundial, esta música era el emergente de una actitud de vida caracterizada por el cuestionamiento profundo a la sociedad. El rock consideró que los valores del mundo de los adultos resultaban hipócritas, ya que no habían sido coherentes con sus prácticas sociales (p. 26), al generar enfrentamientos bélicos, formas represivas de poder, corrupción institucional, entre otros conflictos.

En relación con lo dicho, este enfrentamiento o resistencia no se produjo solo hacia las instituciones sociales, sino también hacia las reglas de producción de la industria cultural<sup>22</sup>. El rock contrapuso su estética experimental y testimonial a los criterios de calidad dominantes en el campo de producción musical. Tanto la “música joven” como la tradicional y popular eran condenadas desde el rock (Díaz, 2005, p. 56) y, en efecto, entendidas como superficiales, sin originalidad o inauténticas en su vínculo con la realidad (Grinberg, 1993/Alabarces, 1994). De allí que Spinetta haya marcado una diferencia sustancial entre el tango tradicional y el experimental de Piazzolla.

Precisamente, la experimentación es uno de los principios estéticos que predominaba en el plano musical de las canciones y en la manera de entender la vida. En este sentido, los grupos pioneros, a diferencia de otros artistas de música joven, marcaron una búsqueda musical rica en climas, arreglos y estructuras rítmicas y melódicas. Esta riqueza se tradujo en una necesidad constante de no repetirse, sonar de modo diferente e, incluso, establecer rupturas con la propia obra (Díaz, 2005, p. 28). Además de Spinetta, músicos como Litto Nebbia y Charly García han generado, a lo largo de su trayectoria, fuertes rupturas con sus primeros discos. Dicha innovación fue lograda mediante el recurso de la fusión, altamente valorado en los comienzos del rock argentino y, más aún, en la época en la que nos detenemos<sup>23</sup>. Esta diversificación de

---

<sup>22</sup> En este punto, explica Díaz (2005) que la música joven de consumo masivo, que forma parte de la producción musical dominante, prescribe los siguientes principios. En lo musical: alta previsibilidad en todas sus estructuras, gran importancia del estribillo con melodía fácilmente memorizable, ritmo homogéneo sin lugar a la experimentación y estandarización de los géneros con límites precisos. En el texto: sencillez métrica y estrófica, predominio de lo pragmático y comunicacional, por sobre lo estético, y estandarización temática en función de los géneros (pp. 18-19).

<sup>23</sup> Nebbia, luego de separarse de Los Gatos, abandonó el sonido beat e incursionó en la fusión con el folklore de la mano de Domingo Cura; luego conformó un trío de jazz rock y, más tarde, incorporó la sonoridad del rock sinfónico. García, por su parte, dejó de lado el folk-rock y la balada urbana acústica de Sui Generis en la última etapa de la banda, y se dedicó a producir una música con elementos del jazz-rock y del rock sinfónico, que alcanzó un mayor desarrollo con el grupo La máquina de hacer pájaros. Aclara Vila (1987) que dichas fusiones no son lineales, ya que intervienen varios estilos para configurar un mensaje musical complejo que sigue sonando como rock para su público (p. 25).

estilos en la música progresiva y la constante experimentación se vinculan con una estrategia de distanciamiento del campo del rock con aquella otra música dirigida a un público joven que contaba con una difusión masiva. En 1976, quienes lideraban las listas de ventas de discos eran Roberto Carlos, Julio Iglesias y The Carpenters. A esta música se oponía el rock progresivo, que la caratulaba de música complaciente y comercial. Sin embargo, la mayor parte de la música progresiva editaba sus discos en los grandes sellos (Pujol, 2005, p. 41).

Los rockeros no defendieron solo una música experimental, sino también una vida que se encontrara al margen de las convenciones sociales tradicionales e instituyera otro modelo de juventud. Para Díaz (2005), esta identidad<sup>24</sup> se corresponde con un programa, es decir, una construcción voluntaria donde ser joven no se vincula solo con una cuestión generacional, sino también con ser rebelde y auténtico. Dicha defensa de una vida rebelde y experimental, se observa, por ejemplo, en la elección de los integrantes del grupo Arco Iris que decidieron vivir en comunidad al modo *hippie* en compañía de una guía espiritual. Otro caso es el de Spinetta cuando, una vez disuelto el grupo Almendra, emprendió un viaje junto a dos mujeres, una vietnamita y otra francesa, con las que mantuvo una relación libre. En ese viaje, el rockero visitó Brasil, Estados Unidos, París, Londres y Ámsterdam, lugares en los que asistió a conciertos de los músicos que admiraba como Santana, Roland Kirk y al trío Emerson, Lake and Palmer (Spinetta en Berti, 2014, pp. 63-64). De ese modo, se construyó como un sujeto que no solo incluía el tópico del viaje en sus canciones, sino también en alguien que experimentaba el viaje, tal como lo entendía el rock, de una forma poco convencional, casi sin dinero y sin ningún itinerario pautado, en una especie de viaje a la deriva<sup>25</sup>.

El valor de la autenticidad u originalidad se vincula con la necesidad de cambio que explicamos anteriormente. Por lo tanto, una obra de rock era auténtica si había experimentación en sus formas musicales, en sus letras y en el modo no convencional

---

<sup>24</sup> No entendemos la identidad como una esencia, sino que la concebimos en términos de una identidad narrativa, cuya construcción es social y se encuentra fuertemente marcada por lo discursivo (Frith, 2003/Kaliman, 2013).

<sup>25</sup> “Por ahí estaba buscando sufrir como un loco, e ingresé al terreno del sufrimiento total: irme a Europa, vivir las cosas más terribles como manguearle a un tipo un franco para poder comer, sabiendo que había regalado una guitarra de 700 dólares, que había dejado los equipos, mi casa, el auto... que conservaba un libro de Almendra para poderse mostrar a un productor que por ahí me diera pelota” (Spinetta en Grinberg, 2015a, p. 90).

de entender la vida y, por tanto, si no sucumbía a los imperativos del campo de producción ampliada de música joven<sup>26</sup>. De acuerdo con el aporte de Simon Frith (2001), la autenticidad, desde la lógica rock, garantiza que los intérpretes se resistan o logren subvertir la lógica comercial. El autor aclara que esta música se produce como una mercancía, que está mediatizada y que forma parte de la cultura de masas. Por lo que la idea de no-comercial corresponde a un mito, o más bien una construcción, a través de la cual el rock elabora sus propios criterios de valoración.

Por último, la testimonialidad tiene que ver con la coherencia ideológica en el mensaje rockero. Esta se observa en la permanencia de oposiciones axiológicas en las canciones producidas por los distintos músicos del campo del rock. Nos referimos con esto a la oposición entre los disvalores de la rutina, la normalidad y la ley; y los valores de la transgresión, la locura y la liberación (Díaz, 2005, p. 24).

En síntesis, como ya expresamos, los principios estéticos que caracterizamos se organizan en torno a la resistencia. Por lo que, mediante canciones a las que consideraban experimentales, testimoniales y auténticas, los rockeros pretendían tomar cierta distancia de un estilo de vida característico de la sociedad occidental y capitalista, marcado por la primacía de la razón y el consumismo. De este modo, configuraron un *paradigma discursivo* que sentó las bases a partir de las cuales los agentes del campo, como efecto de sus opciones estratégicas, produjeron sus propios discursos. En este punto, explican Costa y Mosejko (2007) que el sistema de reglas no cobra significado por sí mismo, sino a través del uso estratégico que los agentes hacen de él (p. 16). Expondremos esta cuestión en el siguiente apartado.

---

<sup>26</sup> En este sentido, expresa Pujol (2003): “El discurso de una música independiente se dirigía contra las instituciones de la producción cultural: sociedad autoral, empresas discográficas, medios (...) que solo difundían “música comercial”. Así se fue consolidando una moral de la contracultura: lo auténtico, lo verdadero no pasaba por los medios masivos de comunicación. Lo auténtico era, por definición, alternativo. Quienes entraban en el sistema, “transaban”, acordaban una negociación siempre sospechosa. El pecado fáustico de la ideología del rock nacional era aceptar las reglas del mercado. No fue posible, sin embargo, resolver algunas contradicciones, como el hecho de que los principales discos de la época fueran editados en los dos o tres grandes sellos discográficos, sin que se pudiera lograr una producción independiente sólida y coherente” (p. 324).

## 2.2 La estética spinettiana en el campo del rock

Para exponer los rasgos del campo de rock argentino, seleccionamos el período que se extiende desde 1973 hasta 1976. Existen varias razones que explican este recorte, vinculado, en parte, con la trayectoria de nuestra agente social. En 1973, se produjeron varios cambios en Spinetta de acuerdo con su música y su imagen de rockero. En este año, disolvió el grupo Pescado Rabioso y expuso su descontento frente a los demás integrantes. Su propuesta estética iba en contra de seguir componiendo canciones de blues y rock pesado. En respuesta, editó su disco solista *Artaud* junto a su manifiesto. Otro hecho importante que se produjo en este año es la formación de su tercera banda, Invisible, con la que editó más tarde, en 1976, la última producción de este grupo, *El jardín de los presentes*. En este nuevo proyecto, Spinetta continuó marcando una ruptura con Pescado Rabioso y empezó a desarrollar una sonoridad diferente a la de los power-trío tradicionales<sup>27</sup>.

El otro motivo de este recorte temporal se vincula con ciertos cambios en las condiciones de producción, relacionadas con transformaciones importantes en el campo social y político. En estos años, se hizo visible la emergencia de la juventud política y la interacción de esta con los líderes del rock. Un caso, que detallaremos luego, es la realización en 1973 del *Festival del Triunfo Peronista* que contó con la participación de los grupos de rock con mayor reconocimiento. En esta época, además, el público del rock se amplía, los jóvenes seguidores ya no provenían solo de la clase media urbana, sino también de la clase obrera (Pujol, 2019, p. 91).

Más tarde, durante la época de la dictadura, este acercamiento entre la juventud políticamente comprometida y la juventud rockera se intensificó, pues, como indica Vila (1985), se produjo un vacío en los espacios de representatividad y participación política, por lo que los músicos de rock se convirtieron en representantes de la cosmovisión de una parte de la juventud argentina<sup>28</sup>. En esta coyuntura, la juventud solo pudo sentirse parte de un colectivo y resistir a una realidad que le resultaba hostil,

---

<sup>27</sup> Más adelante, explicaremos este aspecto.

<sup>28</sup> Decimos una parte, porque el movimiento del rock aún no era totalmente masivo; había expandido sus fronteras, pero su masividad llegaría recién a partir de la Guerra de Malvinas en 1982.

escuchando discos y asistiendo a recitales<sup>29</sup>. A la vez, el campo del rock, que tres años atrás había aumentado la cantidad de ediciones discográficas, las presentaciones en salas teatrales, el volumen en la tirada de la revista *Pelo*<sup>30</sup> y la presencia en medios gráficos y audiovisuales masivos (Pujol, 2019, p. 15), empezó a sufrir un retraimiento, puesto que los músicos, poco a poco, fueron perdiendo el acceso a escenarios, grabadoras y medios de comunicación<sup>31</sup>. Dicho condicionante no pareció afectar la actividad de Spinetta, ya que en agosto y diciembre logró organizar dos recitales con un alto nivel de convocatoria. Esto tiene que ver con el lugar dominante que ocupaba como músico, donde tenía asegurado el contrato con un sello discográfico importante que le garantizó la promoción y difusión de su disco.

En estos años, el rock adquirió un cierto nivel de homogeneidad, asegurado por determinados rasgos que se compartían hacia adentro del campo y, además, por el acto estratégico de sus agentes de marcar una mayor diferencia con la “música joven” de consumo masivo. En este sentido, explica Vila (1987) que el rock no se reduce a un género musical, sino que es un movimiento cultural en el que se comparte una ideología entre los músicos y su público, actualizada en una determinada actitud rockera, un circuito donde se organizan las presentaciones en vivo, un conjunto de temáticas que aparecen de manera recurrente en las canciones, por nombrar algunos de los aspectos más importantes. Desde nuestro enfoque teórico, hablamos de la configuración de un campo cultural en el que, constante y estratégicamente, se están definiendo y redefiniendo los principios válidos para componer canciones de rock y ser rockero. Por lo que dichas tensiones lo que hacen es revelar la competencia entre los agentes que defienden su estética como la auténtica y original, con el objeto de ocupar un lugar de mayor legitimidad. En este sentido, explica Bourdieu (2005):

---

<sup>29</sup>Vila (1985), en su estudio sobre el movimiento del rock nacional, explica: "Ir a recitales y escuchar discos en grupo de amigos se convierten en actividades privilegiadas para un movimiento que intenta salvaguardar su identidad, al mismo tiempo que la identidad de un grupo etario, el de los jóvenes, cuestionados por el Proceso" (p. 86).

<sup>30</sup> El primer número de esta revista se publica en 1970. Cibeira (2014) la caracteriza de esta manera: "No solo difundía la actividad musical y sus manifestaciones artísticas periféricas, sino que *Pelo* planteaba abiertamente la tensión existente entre la música comercial del *establishment* y la del rock en castellano o música progresiva (p. 32). Ripoll eligió ese nombre para la revista, puesto que el pelo era un rasgo cultural que singularizaba a los jóvenes rebeldes que pertenecían a una sociedad disciplinada (Pujol, 2019, p. 71).

<sup>31</sup> "Con el golpe de estado del 76, el rock argentino se enfrentó con varias dificultades. Algunos grupos sufrieron directamente la represión –como Alas y Crucis–, la cultura rock fue fuertemente hostigada por la dictadura, lo cual se tradujo en problemas para alquilar salas, poca llegada al disco, restricciones en el medio y razzias policiales" (Pujol, 2007, p.172).

Efectivamente, se puede comparar el campo con un juego (aunque a diferencia de un juego no sea el producto de una creación deliberada y no obedezca a reglas, o mejor, regularidades no explicitadas y codificadas). Tenemos de este modo apuestas que son, en lo esencial, el producto de la competición entre los jugadores; una investidura en el juego, *illusio* (de *ludus*, juego): los jugadores entran en el juego se oponen, a veces ferozmente, sólo porque tienen en común el atribuir al juego y a las apuestas una creencia (*doxa*), un reconocimiento que escapa al cuestionamiento (los jugadores aceptan, por el hecho de jugar el juego, y no por un «contrato», que vale la pena jugar el juego) y esta connivencia está en el principio de su competición y de sus conflictos. Disponen de triunfos, es decir de cartas maestras cuya fuerza varía según el juego: del mismo modo que cambia la fuerza relativa de las cartas según los juegos, la jerarquía de las diferentes especies de capital (económico, cultural, social, simbólico) varía en los diferentes campos (como se cita en el blog *Ssociólogos*).

La unidad, en este campo, no solo se observa en el conjunto de principios estéticos que identifican al rock, sino en la existencia de determinados escenarios, en los que las bandas de rock de diferentes estilos muestran su material musical ante un público y empiezan a ser reconocidas<sup>32</sup>. Entre 1973 y 1976 los lugares más concurridos eran: el boliche La Bola Loca, el Teatro Coliseo, el Teatro Estrellas, el Teatro Ópera, el Astral, el Gran Rex y, principalmente, el estadio Luna Park, considerado “el templo de la música progresiva”, y donde las bandas adquieren un alto grado de reconocimiento. Como indica Pujol (2005), allí se presentaban las bandas y los discos, se oficiaban las despedidas y los reencuentros (p. 36). Este escenario no se caracterizó por tener buena acústica, y esto siempre significó una gran dificultad para los grupos. Aun así, al contar con una gran capacidad para recibir al público –15 mil personas–, la posibilidad de una banda de acceder a este escenario daba muestra de su masividad, y generaba un efecto de distinción con aquellos grupos que no estaban en condiciones de organizar un concierto en este lugar.

En 1976, época caracterizada por la organización de una gran cantidad de recitales (Pujol, 2005), coexistieron diferentes maneras de hacer rock en un mismo espacio. En mayo, compartieron escenario agrupaciones tan distintas como: El Reloj, una de las bandas más “pesadas” de rock progresivo argentino, con un estilo musical similar al del grupo británico Deep Purple; Alas y su fusión con la música clásica, el

---

<sup>32</sup> Un antecedente fueron los festivales *B.A Rock I, II y III*, y el *Acusticazo*, organizados entre 1970 y 1972 por Osvaldo Daniel Ripoll. En particular, *B.A Rock III* marcó una diferencia con festivales previos en donde convivían propuestas pertenecientes a la “música joven” con la del incipiente rock argentino. A partir de este festival, en 1973, se filmó la primera película documental sobre rock argentino denominada *Hasta que se ponga el sol*.

rock y el tango; Raúl Porchetto con sus canciones existenciales y de sonoridad folk, y el dúo vocal Pastoral con sus letras poéticas y de estilo acústico. Esto demuestra cómo los rockeros defendieron diferentes estéticas y, a la vez, necesitaron mancomunarse para asegurarse la posibilidad de tocar en vivo. El público aceptó esta convivencia y asistió en multitud a los conciertos. En efecto, el tipo de relación entre los músicos fue de cooperación y colaboración.

Si bien identificamos en el campo del rock un conjunto de reglas que garantizaron su unidad y cohesión entre las distintas bandas que lo integraron, la manera en que estos principios fueron interpretados y apropiados por los distintos agentes marcó zonas de conflicto y competencia. En palabras de Costa y Mosejko (2002):

(...) cada sujeto particular se posiciona de manera diferenciada ante las reglas vigentes en el campo específico en el que se produce su hacer (...) un mayor o menor respeto a las normas del género adoptado se vincula directamente con la competencia que se atribuye el sujeto (p. 30).

Es por esto que nos interesó rastrear zonas de conflicto, en donde los distintos agentes del campo se fueron apropiando de diversa manera de los principios estéticos. Observemos, entonces, algunos casos que nos permitieron, por un lado, delinear el campo del rock en el período señalado y, por otro, identificar la toma de posición estratégica de Spinetta.

Arco Iris, banda pionera del rock argentino, fue uno de los grupos que se caracterizó por explotar al máximo el recurso de fusionar el rock con otros géneros musicales. A comienzos de los años 70, publicó dos discos con una fuerte impronta folklórica: *Sudamérica, o el regreso de la aurora* (1971) e *Inti-Raymi* (1972). A mediados de esta década, con el álbum *Agitor Lucens* (1975), mantuvieron el uso de instrumentos regionales, pero desarrollaron una sonoridad fusionada con el rock sinfónico. Con relación al primer disco, en un reportaje con la revista *Pelo*, este grupo explicó el sentido de una de sus obras, indicando que a través de ella se propusieron recuperar parte de la sabiduría y el arte del pueblo inca. Su música, por tanto, constituía un mensaje que intentaba hablar sobre el origen de Sudamérica (*Pelo* nro. 31, 1972).

Por su parte, Spinetta en distintas obras recurrió a la fusión del rock con elementos del folklore y del tango. Un ejemplo es la métrica de la baguala en la canción

“Durazno sangrando” y la intervención de bandoneones en el primer disco de Almendra y, luego, con mayor presencia, en EJP. Entonces, aunque la mayoría de las bandas optaron por la fusión del rock con músicas populares y con esto fueron experimentales, Spinetta optó por fusionar de una manera distinta, a partir de la incorporación de recursos del folklore o del tango muchas veces solapados o no tan explícitos. En contraste con Arco Iris, su modo de fusionar es muy meditado, no aparece de manera excesiva ni en todas las canciones. A la vez, construye otro tipo de enunciatario que debe contar con competencias específicas para detectar estos modos de fusionar.

Años más tarde, durante los 80, Spinetta en una entrevista con Berti explicaba que la búsqueda de nuevas fronteras musicales no debía ser forzosa ni tampoco debía recuperar ninguna identidad esencial: “(...) yo no me bancaba a Arco Iris y su propuesta fascista. Odiaba toda esa mano de incorporación de instrumentos autóctonos a la fuerza, a propósito” (Spinetta en Berti, 2014, p. 111). En este sentido, Spinetta para ser experimental, al igual que otros, apelaba al recurso de mezclar diferentes ritmos y géneros musicales; sin embargo, tomaba distancia de uno de los grupos más importantes de rock de la época, desarrollando una manera diferente de fusionar.

Del otro lado, se encontraban aquellos grupos distanciados de los procesos de fusión con el tango, el folklore o el jazz. Por tanto, consideraban que el rock original era aquel que incorporaba solamente los ritmos y sonidos propios del rock & roll, el blues y el hard rock. En esta línea, podemos incluir bandas como Manal, La Pesada del Rock and Roll, Vox Dei, Pappo's Blues, Pescado Rabioso, El Reloj y Polifemo. Alabarces (1994) identifica esta polaridad en los momentos de emergencia del rock argentino, donde encontramos la tensión entre los llamados grupos “blandos” y “duros”. Más tarde, se renovó con la oposición entre “acústicos” y “eléctricos”, cuando bandas y músicos de corte acústico –Sui Generis en su primer periodo, Pedro y Pablo, Miguel y Eugenio, Raúl Porchetto, León Gieco y otros– obtuvieron una mayor notoriedad. Del lado de los “eléctricos” una de las figuras más representativas era la de Napolitano con su trío Pappo's Blues. Este rockero interpelaba a un público barrial, jóvenes provenientes del conurbano y conocidos como los “firestone”. En los recitales de este grupo, catalogado como “pesado” y “reventado”, Pappo se destacaba en el manejo de su guitarra, y el volumen estaba siempre al máximo (Pujol, 2019, pp. 118-119).



Ante este panorama, Spinetta asumió diferentes posicionamientos. Dichos cambios configuraron una trayectoria tendiente a obtener un mayor grado de reconocimiento en el campo. El rockero, en un comienzo, pasó de las baladas urbanas con aires tangueros y folklóricos en Almendra, a la música ligada al rock & roll y el blues con Pescado Rabioso<sup>33</sup>. En Invisible, volvió a acercarse a la balada urbana, al jazz y al tango, aunque incluyendo nuevos elementos. Entonces, si bien este músico exhibió el principio estético de la experimentación que se observa en sus distintos proyectos musicales, también es cierto que existieron distintos paradigmas estéticos que dominaron, según el periodo de rock del que estamos hablando, y condicionaron las decisiones estéticas del agente social y su interpretación acerca de lo que constituye lo verdadero y auténtico.

En relación con lo dicho, expresa Vila (1987) que, en los comienzos del rock argentino, los cuestionadores eran aquellos que cultivaban las formas más tradicionales del género como el blues y el rock pesado; mientras que los cuestionados eran aquellos que fusionaban la sonoridad rockera con la del jazz, el folklore y el tango (p. 27). A partir de esta disputa, podemos interpretar las declaraciones de Spinetta cuando recuerda la época de Almendra:

Toda la ondita de tipos que si no tocabas blues eras un paquete<sup>34</sup> (...) yo sufrí humillaciones de toda la gente del rock pesado...y yo me tomaba todo a pecho, me llagaba (...) Me autoplanteaba 'Muchacha ojos de papel', decía: 'yo qué ingenuo' (...)" (Spinetta en Vila, 1987, p. 27).

En consecuencia, Spinetta, con el grupo Pescado Rabioso, dejó de lado algunos de los elementos desarrollados en Almendra. En una entrevista con Berti, expresa: "Había partido de una música esencialmente ciudadana, tanguera, con reflejos de bossa-nova, con aires de jazz e influencia de Piazzolla, y ahora me rebelaba contra eso creando riffs"<sup>35</sup> (Spinetta en Berti, 2014, p. 70). Aquí, el músico se construye como un sujeto rebelde, habida cuenta de que esta es una actitud valorada en el rock. Aun así,

---

<sup>33</sup> En esta época, Spinetta desarrolla una especial admiración hacia Norberto "Pappo" Napolitano, con quien se juntaba a tocar una vez separado de su grupo Almendra. (Pujol, 2019, p. 87).

<sup>34</sup>En lunfardo significa torpe o inhábil.

<sup>35</sup> El término *riff* es utilizado principalmente en el jazz y en el rock. Hace referencia a una frase musical que se repite en distintas partes de la composición.

esta opción puede ser entendida como efecto de la presión del paradigma que, como vimos, reúne determinados rasgos discursivos dominantes en el periodo estudiado.

Esto se confirma en función de la postura estética que asumió cuando conformó Invisible. En este momento de su trayectoria, los elementos pertenecientes al rock “pesado” dejaron de ser centrales en su obra. Detectamos en Spinetta una toma de posición estratégica en la que se produjo una nueva búsqueda de elementos musicales, que le proporcionaron un mayor prestigio como rockero. Al mismo tiempo, al reencontrarse con las sonoridades del tango y del jazz, Spinetta optó por seguir los lineamientos de un paradigma discursivo rockero donde lo que empezó a predominar era la fusión<sup>36</sup>.

Hablando de la época de Invisible, el rockero relata:

Entonces había un intento general de fusión. Estaba comenzando a difundirse más el jazz-rock<sup>37</sup> y creo que todos estábamos un poco saturados del rock más tradicional y elemental. Para mí fue súper importante escuchar los primeros discos de la Mahavishnu Orchestra. Marcaron un cambio muy grande en mi música y todo lo anterior, como Led Zeppelin y otros grupos comenzó a quedar de lado (Spinetta en Berti, 2014, p. 111).

Al respecto, Vila expresa que desde 1975 hasta 1977 nacen propuestas musicales tan diversas como Alas y su tango-rock; Litto Nebbia y su trío casi jazzístico entre 1973 y 1975 o, luego en 1976, su incursión por la música brasilera; La Máquina de Hacer Pájaros de Charly García, con su propuesta de rock elaborado y letras de crónica (Vila, 1987, p. 28). En este sentido, explica Díaz (2005) que dicha tendencia de fusión y de influencia del jazz-rock se hizo más marcada, pues se pretendía establecer un mayor distanciamiento con la música disco y el modelo juvenil que imponía la industria en aquel momento (p. 73). Al mismo tiempo, como indica Graziano (2017), esto generó un interesante intercambio entre músicos pertenecientes a proyectos diferentes. Durante

---

<sup>36</sup> El estrepitoso fracaso del grupo Polifemo prueba que esta clase de fusión era la paradigmática dentro del campo del rock argentino. Esta banda, liderada por David Lebon, nace en 1975 y se disuelve poco tiempo después. Su propuesta fue tildada por la crítica de “rocanrolera” y “aburrida”, a la vez que se consideró inauténtico y fue resistido por su público el cambio repentino hacia el rock sinfónico. (*Pelo* nro. 77, 1976).

<sup>37</sup> El jazz-rock se caracteriza por el uso de métricas complejas. Las composiciones son, principalmente, de carácter instrumental y con extenso desarrollo de secciones para la improvisación. Entre los instrumentistas más destacados, podemos nombrar al tecladista Chick Corea, el saxofonista de Whine Shorter, y a los bajistas Stanley Clarke y Jaco Pastorius.

esta época, los integrantes de la Máquina de Hacer Pájaros zapaban con el grupo Alas. Generación 0 compartía músicos con los ensambles de Piazzolla y Spinetta (p. 132). Tomás Gubitsch ingresó a Invisible al mismo tiempo que siguió tocando junto a Mederos en Generación 0. Este encuentro entre músicos de rock y de tango de vanguardia evidencia una correspondencia entre las competencias de agentes pertenecientes a distintos campos. Además, forma parte de las condiciones de producción del disco EJP, y nos permite entender su sonoridad de fusión con el tango.

Otra de estas oposiciones se observa en la propuesta estética de aquellos grupos cuyas letras se caracterizaron por exhibir una clara y directa crítica social. Tanto en el rock como en el folklore, recibieron la etiqueta de “músicos de protesta”<sup>38</sup>. En este sentido, podemos hacer referencia a artistas como Piero, Roque Narvaja, León Gieco y el dúo Pedro y Pablo, quienes al mismo tiempo que componían las letras que incluían un mensaje de denuncia social, desarrollaron una sonoridad proveniente del folk-rock. Por su parte, Spinetta no se identificaba con este modo de componer las letras de sus canciones ni con los músicos que las producían, y explicaba que sus composiciones pertenecían al espacio de la poesía (Spinetta en Berti, 2014, p. 40). En este sentido, la selección del lenguaje y de la forma poética adoptada se convirtió en un elemento de distinción dentro del propio campo de producción del rock. Como vemos, había posicionamientos divergentes: mientras unos preferían un lenguaje coloquial y claro, otros ponían en valor una poética emparentada con las vanguardias literarias<sup>39</sup>.

Para resumir, en los casos que presentamos, cada agente al apostar por un modo determinado de escribir las letras de sus canciones, asumió una opción estratégica, mediante la que tomó distancia de otros agentes del campo y propuso su propia manera de interpretar el valor de la testimonialidad. Aquí se puso en juego la manera de representar la “ideología” rockera (Díaz, 2005), ya sea mediante una escritura que expusiera determinados conflictos sociales o que resultara clara en su contenido y, por lo tanto, se encontrara al mismo nivel que su enunciatario, o que apelara a una letra

---

<sup>38</sup> Para mayor información acerca de la “música de protesta”, consultar la publicación de Carlos Molinero junto a Pablo Vila, titulada *Cantando los afectos militantes* (2016).

<sup>39</sup> David Lebón, aunque no compuso canciones de denuncia social, defendía una estética cuyo lenguaje resultara comprensible para su público. En 1974, siendo integrante de la banda Espíritu, realizó declaraciones en la revista *Pelo*, en las que valoraba positivamente el desarrollo musical de bandas como Color Humano, pero al mismo tiempo entendía que las letras “psicodélicas” y “surrealistas” solo generaban un hermetismo innecesario que alejaba a los grupos de sus oyentes. (*Pelo* nro. 47, 1974).

poética con rupturas a nivel del lenguaje y de los sentidos, en donde el mismo acto de la escucha se convirtiera en un desafío constante para el oyente. Este rasgo de distinción, presente en sus composiciones, le permitió a Spinetta diferenciarse de otros rockeros y definir la especificidad de su estética.

### 2.3 Con esta sangre alrededor. Rock y política en los 70

Los rockeros de nuestro país no eran los jóvenes promedio que escuchaban a Palito Ortega ni a Donald. Tampoco, los jóvenes militantes comprometidos con la praxis política. Eran los extraños de pelo largo que buscaban la originalidad y la autenticidad bebiendo de las fuentes de la contracultura. Extraños para todo aquel que no conociera ni compartiera sus códigos, extraños para los gobiernos dictatoriales que los persiguieron y hostigaron, pero también extraños para los jóvenes activistas que veían al rock como producto de la penetración cultural del imperialismo en nuestras tierras. El ideario del rockero, por su parte, tomaba distancia de la revolución armada y se reconocía en los valores del pacifismo y el humanismo. La transformación sería posible en la experiencia de cada individuo, y el rock se convirtió en una especie de catalizador de esa revolución interior<sup>40</sup>.

Estudiar el fenómeno del rock en esta época, considerándolo un campo de producción discursiva, nos permitió identificar rasgos distintivos y leyes de funcionamiento propias, a través de las cuales conservó una autonomía relativa. En efecto, dicha autonomía se encontraba tensionada por lo que ocurría fuera de esta red de relaciones. De hecho, algunos episodios que marcaron el rumbo del país también tuvieron impacto en el campo del rock y fueron modificando su configuración. Recordemos que, en 1973, se produjeron hechos que fueron claves en el devenir de la historia argentina: la vuelta de la democracia sin proscripciones, el regreso del peronismo como fuerza política, la amnistía a los presos políticos, la masacre de Ezeiza,

---

<sup>40</sup> Aun así, como señala Duizeide (2017), en la práctica existieron cruces entre estas juventudes opuestas: “Francisco Paco Urondo, miembro fundador de las Fuerzas Armadas Revolucionarias y luego montonero, fue uno de los primeros en experimentar con LSD en Argentina (...) Y muchos militantes recuerdan la ayuda del popular Actemin – una anfetamina entonces de venta libre– para mantenerse despierto en las noches de alerta, y también los momentos de distensión brindados por “la yerba de cierto cáñamo carismático”, o las canciones del incipiente rock nacional” (p. 25).

el asesinato del dirigente sindical José Ignacio Rucci y el comienzo del tercer mandato presidencial de Juan Domingo Perón. En este año, además, el ministro José López Rega acrecentó su poder y Emilio Eduardo Massera fue nombrado jefe de la Armada. Las organizaciones armadas, por su parte, estaban convencidas de la llegada de la revolución y del protagonismo de los jóvenes en el poder (Pujol, 2019, p. 14).

Algo hemos mencionado en el párrafo precedente acerca de la incorporación en la lírica de cuestiones relativas a la denuncia política. En ese sentido, la cuestión de la política en la juventud tomó por aquellos años una dimensión importantísima, y se convirtió en un elemento de obligado posicionamiento por parte de los músicos populares. Ahora, el modo como los productores de rock argentino resolvieron ese imperativo fue particular y diferente a otros ámbitos de producción cultural.

Lo cierto es que, a partir de 1973, se produjo un acercamiento entre las juventudes políticas y rockeras. En la llamada “aurora del ‘73”, la transición del régimen militar a la democracia generó que, momentáneamente, se levantasen las barreras de la censura y la represión. Esto hizo posible la libre expresión de la cultura juvenil (Pujol, 2003, p. 318). En el ámbito del rock, varios músicos como León Gieco expresaron abiertamente su simpatía con el partido justicialista. Spinetta, junto a Emilio Del Guercio, frecuentaron durante un tiempo las reuniones de la JAEN –Juventud Argentina para la Emancipación Nacional– (Graziano, 2017, p. 129).

Otro hecho representativo de este encuentro entre el joven militante y el joven rockero fue el *Festival del Triunfo*, también conocido como *Festival de la Victoria*, organizado por la juventud peronista en marzo de 1973, y al que acudieron varios de los grupos más importantes del rock argentino, como por ejemplo: Aquelarre, Billy Bond y La Pesada, La Banda del Oeste, Pappo’s Blues, León Gieco, Gabriela, El Reloj, Pescado Rabioso –segundo proyecto musical de Spinetta–, Sui Generis, entre otros<sup>41</sup>.

Jorge Álvarez, productor musical de varios de estos grupos, también participó en la realización del evento. Marchini (2008) exhibe los móviles de cada parte. Para los militantes, el objetivo era continuar con los festejos por el triunfo de la fórmula

---

<sup>41</sup> Hubo desperfectos técnicos que demoraron el evento y, más tarde, fue suspendido por lluvia. Solo llegaron a actuar dos bandas. (Fernández Bitar, 2006)

Cámpora-Solano Lima y seguir sumando adherentes al partido, mientras que para Álvarez la intención estaba puesta en legitimar al rock frente al nuevo poder político (p. 118). En este año, la revista *Pelo* destaca, en una nota, que era la primera vez que grupos de rock prestaban apoyo a un acontecimiento político y, además, de manera gratuita (*Pelo* nro. 36, 1973). En este sentido, señala Díaz (2005):

Es conocido que algunos músicos de rock adhirieron a determinados partidos políticos. Pero esa adhesión no iba más allá de una cuestión personal, y por lo general no adquiría el carácter de una militancia disciplinada (...) la militancia política, mirada de cerca, espanta rápidamente a los rockeros (pp.150-151).

En síntesis, el acercamiento de los músicos de rock a espacios de participación política no se hizo dentro de una estructura partidaria, sino que se restringió a una cuestión individual o a la participación en un festival.

Finalmente, la primavera democrática resultó breve y nuevos actos de censura y represión volvieron a dominar distintos espacios de la vida cultural. Pujol (2003) relata que, en mayo de 1973, bombas incendiarias destruyeron la sala del Teatro Argentino, donde se estaba representando la ópera-rock *Jesucristo Superstar*. Además, un grupo comando quemó 25 mil ejemplares del libro *El marxismo* de Henry Lefebvre. El filme *El último tango en París*, de Bernardo Bertolucci, fue secuestrado por orden judicial. Un año más tarde, la Triple A empujó al exilio a algunos de los jóvenes más talentosos de los '60 como Norman Briski, Héctor Alterio, Nacha Guevara, entre otros (pp. 320-321).

A la par, en amplios sectores de la vida social, se generó un proceso de negación de la identidad joven que se intensificó durante la dictadura de 1976. Esto se observa en diferentes planos, no solo en la representación establecida por el régimen militar, donde la imagen del “desaparecido” hacía referencia a una doble negación –de la vida y de la muerte–, sino también en el ámbito de la familia y en la publicidad. En el primer caso, al mismo tiempo que se reforzó la autoridad adulta, el joven fue equiparado al niño. En el segundo, durante varios años, las agencias de publicidad evitaron lanzar comerciales donde apareciera la figura del joven, por considerarla problemática. Previo a la dictadura, los partidos políticos también negaron a sus juventudes. Por ejemplo, el

peronismo deshizo la rama juvenil, debido al vínculo de esta con la agrupación armada Montoneros (Vila, s.f., pp.7-8).

A partir de estas condiciones de represión y censura, el rock continuó constituyendo su propia identidad colectiva juvenil. En este sentido, expresa Vila (1985):

(...) mientras el movimiento estudiantil y las juventudes políticas poco a poco van desapareciendo como marco de referencia y sustento de identidades colectivas, el movimiento de rock nacional se afianza como ámbito de constitución del “nosotros” que excede ampliamente el límite de sus seguidores habituales (pp. 84-85).

Ya en 1976, el rock se convirtió más que nunca en el espacio de la resistencia y en uno de los pocos reductos donde los jóvenes desde su propia axiología podían expresarse, tanto en el ámbito de los recitales como en la escucha colectiva de discos. En consonancia con lo dicho, Sandra Russo (2016), periodista y redactora de *Expreso Imaginario*, relata su experiencia sobre lo que significaba ser una joven seguidora del rock en esa época:

El poder siempre tiene grietas y siempre es posible encontrarlas. En ese momento, donde no podías dar tu teléfono, no podías ir a estudiar a la casa de nadie...sin embargo había una grieta, que era hablar de rock. De eso no se sospechaba. Entonces, esa grieta se fue ampliando, y después se transformó en otra cosa. Pero en una época de represión hacia afuera y de repliegue hacia adentro, se trataba de encontrar una grieta cultural y desembarcar ahí (Sandra Russo en Benedetti y Graziano, 2016, p. 79).

### 2.3.1 Viejos ratones del tiempo. El discurso de la represión cultural y el rock

La dictadura militar ya estaba instalada desde hacía unos pocos meses. Yo estaba en sexto grado de la escuela primaria y la realidad se mezclaba con las películas de acción. Lo cierto es que, bajo la superficialidad funcional, una maquinaria oscura se ponía en marcha. En su afán por controlar todo lo que pasaba en el país, los militares tomaron todos los medios de comunicación, canales, radios y diarios, que ahora funcionarían bajo su estricta supervisión. Designaron interventores en todos lados y comenzaron a circular las famosas “listas negras” de artistas que pasaban a estar prohibidos (...) En el caso del rock, el flaco Spinetta, Charly García, Litto Nebbia, Miguel Cantilo y Piero encabezaron las listas. El criterio de censura abarcaba un amplio abanico donde se combinaban política, espiritualidad, amor libre y hasta la prohibición por contener en la letra una palabra inconveniente (Gillespi en *Télam*, 2015).

El testimonio del músico argentino Marcelo Rodríguez, conocido como “Gillespi”, da cuenta de cómo la represión se materializó en la vida social de mediados de los 70, y limitó la libertad de los sujetos para acceder a bienes culturales que, desde la mirada de quienes detentaban el poder, integraban valores contrarios a la moral y las buenas costumbres. Ahora bien, es importante saber que la censura no es una práctica que se originó en esta época, sino que, como explica Andrés Avellaneda (1986), fue el resultado de un extenso proceso (1960-1983) de acumulación y, luego, de sistematización de un discurso que intentó sostener el ideario de un país tradicional y autoritario. A medida que este accionar se intensificó, en los productores de la cultura se generó como resultado el silenciamiento y también la modificación de las formas de expresión, acompañadas muchas veces de actos de autocensura, que supusieron la internalización de lo prohibido y lo permitido. Esto generó el exilio interior (Avellaneda, 1986) de aquellos sujetos que siguieron formando parte de una sociedad donde se intentó homogeneizar el pensamiento de sus ciudadanos.

Avellaneda explica que este discurso se compone de dos grandes unidades: una establece qué es el sistema cultural y cuáles son sus efectos sobre distintas zonas como la moral, lo sexual, la familia, la religión y la seguridad nacional. La otra establece qué es el “estilo de vida argentino” y su relación con lo que le pertenece –lo católico/cristiano– y con lo que se le opone –el marxismo/comunismo–. Ambas unidades actúan sobre la oposición: verdadero –legítimo, propio, nuestro, de adentro– y falso –ilegítimo, ajeno, no-nuestro, de afuera– (Avellaneda, 1986, pp. 19-20).



Desde la perspectiva de este discurso, en el espacio de lo ajeno y lo no-nuestro también ingresan aspectos de la sociedad moderna ligados al mundo material y al goce de los sentidos que vendrían a alterar los valores espirituales. Por lo tanto, uno de los caminos para lograr la primacía del ser sobre el tener y reafirmar una concepción trascendente del hombre es que arte y cultura se subordinen a lo moral (Avellaneda, 1986, p. 28). En este sentido, el discurso del rock, como explicaremos más adelante, puso en valor el plano pasional integrado por lo corporal y lo irracional, a través del cual propuso una forma de vida no convencional y experimental. De allí que los rockeros hayan sido blanco de censura y sospechados, con su actitud transgresora, de atentar contra la moral “occidental y cristiana”. Al mismo tiempo, también fueron catalogados de “extranjerizantes”, pues su música, con sus instrumentos y sonoridades, eran de origen extranjero y, desde esta visión, atentaban contra el “ser nacional”.

Una prueba de ello es que en 1973 el nuevo director de Radio Municipal Ángel Barattini decidió eliminar varios programas de rock creados en 1972, como “El son progresivo”, “Rock en Buenos Aires”, “La nueva música urbana”, “Confluencia y Melopea” –ciclo producido y conducido por Litto Nebbia– (Marchini, 2008, p. 220). Un año después, el subsecretario de Prensa y Difusión, Jorge Rodríguez Pendás, mediante una resolución, obligó a las radios administradas por el Estado a programar mayor cantidad de “música nacional”. En esta particular distribución, que complicó la programación de los productores de radio, se incluyó al rock argentino dentro de la clasificación de música internacional de autores y compositores argentinos, y se le autorizó un 25% de difusión. Otro 25% quedó para la música folklórica –cancionero popular de las provincias argentinas– y el 25% restante para la música ciudadana –tango y milonga– (Marchini, 2008, p. 224).

Esto nos permite responder el último de los interrogantes planteados al inicio del capítulo 2: ¿Por qué la publicación del manifiesto spinettiano se produjo en un momento de tanta tensión cultural y política como la del año 1973? Spinetta, a través de este texto, quiso demostrar que su música, y también la de otros rockeros de nuestro país, era tan argentina y legítima como otras:

Denuncio a los tildadores de lo extranjero, porque reprimen la información necesaria de músicas y actitudes creativas que se dan en otras partes del planeta, y

porque consideran que los músicos argentinos no pueden identificarse con sentimientos hoy día universales (Spinetta, 1973)<sup>42</sup>.

Por lo tanto, mientras la identidad rockera era atacada por un sistema cultural conservador que catalogaba a estos músicos de foráneos y ajenos a la argentinidad, Spinetta optó por hacer público y defender el carácter local del rock, en momentos en que se estaba consolidando este campo de producción cultural. En relación con esto, unos meses antes de la publicación del manifiesto, en la revista *Pelo*, una nota de Jorge Pistochi cuestionaba el modo en que el gobierno catalogaba la música nacional con la *Ley 1.978/1972* que protegía su circulación, pero en la que solamente se incluía al tango, el folklore, el vals criollo y la milonga (Pujol, 2019, p. 142).

Al mismo tiempo, Spinetta aquí también les responde a otros jóvenes con los que entra en disputa, nos referimos a los militantes políticos que consideraban que el rock no pertenecía a la identidad nacional. En este sentido, expresa Pujol (2019):

Los jóvenes que adherían al peronismo por izquierda se debatían entre el mandato nacionalista y la afirmación de una identidad joven transnacional. De hecho, Spinetta había debatido el tema con algunos integrantes de la Juventud Peronista. Estos decían preferir el folklore de protesta a una música que, según creían, hacía las veces de mascarón de proa del imperialismo (pp. 27-28).

En dicha tensión, también se produce un interesante intercambio entre estas identidades juveniles. Spinetta (1973), en su manifiesto, para hablar del circuito musical en el rock equipara a los representantes y productores musicales con “los patrones de empresa que resultan explotadores de sus obreros”. De este modo, en su discurso de denuncia rockero utiliza términos propios del campo de la política. Al mismo tiempo, los jóvenes militantes también participaban de la cultura rockera<sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup> Dos años más tarde, expresó, en el primer reportaje hecho a Invisible, una opinión similar: “El problema es que hay que superar ese concepto de música foránea que se nos quiere endilgar. Nosotros nos sentimos muy argentinos sin necesidad de que nos hincen todos los días con la patria, la bandera, etc. (...) Nosotros nos sentimos muy argentinos, y todo lo que hacemos es en función de lo que vivimos en la Argentina de 1975” (Spinetta en *Pelo* nro. 64, 1975).

<sup>43</sup> Pujol (2019) relata: “De hecho, en los recitales solían verse brazos levantados con los dedos en V. Y en las reuniones de las juventudes políticas se conocían las canciones del rock argentino: la socialización política no era indiferente a la nueva música” (p. 28).

Por su parte, en el sistema cultural conservador y autoritario de esta época, tanto los jóvenes militantes como los jóvenes rockeros eran considerados portadores de “ideologías foráneas”, y su identidad de joven era asociada a una figura infantil cuyas prácticas pertenecían a ídolos importados como el Che Guevara o John Lennon (Pujol, 2019, pp. 57-58).

Retomando lo dicho anteriormente, la presión y limitación sobre los productores de la cultura formó parte de las condiciones de producción del rock. Spinetta, y en conjunto, los músicos de rock argentino, además de ser desvalorizados en su oficio, también debieron lidiar con otras limitaciones a la hora de componer canciones y sacar discos. Durante la década de los 70, se prohibió la difusión de varias canciones de rock como “Llegó el cambio” de Arco Iris; varias de *Octubre (mes de cambios)* (1972), el primer disco solista de Roque Narvaja y “Violencia en el parque” de Aquelarre (Marchini, 2008, pp. 404-405).

En el caso particular de Sui Generis, el disco *Instituciones* (1975) sufrió un proceso de autocensura, ya que el mismo sello discográfico decidió sacar dos canciones: “Juan Represión” y “Botas locas”, y cambiar la letra de “Para quién canto yo entonces”, con la finalidad de evitar problemas con los organismos oficiales (Cibeira, 2014, p. 102).

(...) el procedimiento básico era que el COMFER, la SIP o –más ocasionalmente– la SIDE, enviaran listados con canciones o intérpretes prohibidos o “no recomendados para la difusión”. Si bien esta práctica había comenzado en tiempos de Juan Carlos Onganía y se había intensificado durante el reinado de la Triple A, no es menos cierto que la censura a los artistas populares, ejercida por los organismos propios de cada época, venía desde el fondo de la historia argentina (Marchini, 2008, p. 254).

En el mismo año de *Instituciones*, las letras del disco *Durazno Sangrando* no fueron censuradas. Spinetta comenta en una entrevista con Carlos Diez (2013) que tanto las letras de ese disco, como luego las de EJP fueron sometidas a control y en ningún caso sufrieron modificaciones. Entendemos que esto fue así, debido al fuerte carácter metafórico de estas composiciones.

Sin embargo, algunas de sus canciones y un afiche de promoción fueron calificados de obscenos y, por tanto, prohibidos: “Me gusta ese tajo” de Pescado Rabioso y “Elementales leches”, lado B del simple editado por Invisible en 1974. En

Rosario, el afiche promocional de *Durazno Sangrando* fue censurado por ser considerado obsceno, ya que un funcionario municipal había creído ver la imagen de una vagina sangrando (Spinetta en Diez, 2013, p. 94). Esto devela el rasgo impredecible de la censura, que convierte a este discurso de la represión cultural en algo difícil de aprehender, pero, a la vez, en inevitable y omnipresente (Avellaneda, 1986, p. 43).

Los periodistas de revistas especializadas también tuvieron que lidiar con la censura. Cibeira (2014), uno de los cronistas de la revista *Pelo*, relata que a mediados de los 70 sabían que estaban siendo investigados. Por comentarios de personajes cercanos al poder, constataron que los servicios de inteligencia archivaban información sobre la editorial, los periodistas y las publicaciones realizadas. Particularmente, la sección “Correo de los sueños” fue censurada bajo la presión de un oficial de las Fuerzas Armadas, quien afirmó que los jóvenes argentinos no estaban para soñar, sino que debían atenerse a la realidad del trabajo y el estudio para el engrandecimiento de la nación (pp. 96-97).

Como en las épocas de Onganía, continuó la práctica por parte de las fuerzas de seguridad de detener en la calle y llevar a la comisaría, por averiguación de antecedentes, a jóvenes de “pelo largo” que se identificaran con el rock. A su vez, los mecanismos de prohibición, represión y persecución se fueron intensificando en el periodo anterior a la dictadura, para llegar a su punto más álgido cuando el gobierno de facto tomó el poder. En 1975, la Triple A se encargó de destruir y dejar fuera de circulación a los discos de La Pesada del Rocanrol. Luego del secuestro y asesinato de dos de sus amigos, el cantante Billy Bond decidió exiliarse (Marchini, 2008, pp. 119-220). En el mismo año, un grupo parapolicial prendió fuego al pub *La Rueda Cuadrada*, donde se iba a presentar Moris. Dos días después, el músico se exilió con su familia en España. También lo hicieron los integrantes del grupo Aquelarre, puesto que les resultaba muy dificultoso desempeñar su profesión en el país (Marchini, 2008, pp. 225-226). La represión y el miedo se profundizaron en 1976, al mismo tiempo que la censura se hizo más evidente. En efecto, se redujo la difusión de importantes artistas nacionales y extranjeros. Entre ellos, no solo se encontraban músicos de rock, sino también de folklore con tendencia crítica y renovadora, de bossa nova y hasta de

tango<sup>44</sup>. Por su parte, los integrantes de Invisible tomaron medidas preventivas, como cortarse el pelo y vestirse de un modo más convencional (Graziano, 2017, p. 59). Gubitsch relata en una entrevista (Gabriel, 2003) que en el último concierto que realizó con Invisible en el Luna Park había una gran cantidad de policías que se observaban como “sectores azules” entre el público y cerca del escenario. Además, en 1977, el cuarto invisible, siendo consciente del accionar de la dictadura en el país y motivado por la invitación de Piazzolla para realizar una gira con su octeto, decidió exiliarse en París.

---

<sup>44</sup> Entre los rockeros argentinos e internacionales estaban: Sui Géneris, Arco Iris, Vox Dei, Litto Nebbia, Luis Alberto Spinetta –y sus conjuntos Almendra, Pescado Rabioso e Invisible–, Charly García, Nito Mestre, Rodolfo Mederos, Joan Báez, David Gates, Led Zeppelin, Frank Zappa, Genesis, Focus, Bob Dylan y Los Beatles (y sus cuatro integrantes como solistas). La lista además se extendía a músicos de bossa, folklore y tango como Chico Buarque, Vinicius, Atahualpa, Guarany, Mercedes Sosa, Larralde y Gardel (Marchini, 2008, p. 227).

### 3 *¿Quién era El Flaco del Jardín de los Presentes? Lugar social de Spinetta y estrategias discursivas*

Al interiorizarnos acerca de las condiciones específicas de producción, reconocimos de qué manera se configuró el campo del rock en el periodo seleccionado y cuáles son los rasgos que caracterizaron su paradigma discursivo dominante en dicha época. En este capítulo, pondremos especial atención en las condiciones de producción que se vincularon con el *lugar* que ocupaba el agente social en el campo, en función de su *competencia relativa*. Esta fue entendida a partir de tres dimensiones.

La primera se refiere a las *propiedades eficientes* que el agente controla y determinan su capacidad de relación con otros agentes. Al considerar estos recursos, estamos nombrando a aquellos conocimientos, saberes, capacidades y *predisposiciones* con los que cuenta el agente social y que resultan valiosos desde la lógica del campo al que este pertenece. Cuando hablamos de predisposiciones, nos referimos al saber práctico o *habitus* (Bourdieu, 1995) que desarrolló el agente en el transcurso de su trayectoria, mediante la que incorporó ciertos esquemas de percepción, de valoración y modos de actuar que orientaron sus preferencias en el uso de sus recursos. En Spinetta, los recursos eficientes, en parte, tienen que ver con sus habilidades y conocimientos a la hora de componer música y escribir letras para sus canciones, pero también con el acceso a grabadoras, a la prensa especializada, su frecuente intercambio con otros músicos del campo, es decir, el capital social acumulado y, además y no menos importante, los recursos económicos que le permitieron dedicarse exclusivamente a la música.

La segunda dimensión se refiere a la *trayectoria* (Bourdieu, 1997), es decir, la sucesión de posiciones en el sistema de relaciones específico mediante la que el agente acumula, reestructura sus recursos y, además, incorpora predisposiciones y esquemas de percepción. Spinetta, como agente social, cuenta con una determinada trayectoria artística. Formó parte del movimiento emergente de los grupos pioneros y desarrolló su carrera durante cuatro décadas. Nos atañe la primera etapa de su extensa carrera, en la cual se sentaron las bases estéticas de su música. En este período, comenzó a tomar

forma el tópico del viaje, el cual, de acuerdo con los proyectos que integró el músico – Almendra, Pescado Rabioso, Invisible y etapas solistas–, adoptó distintas configuraciones. En esta parte de su trayectoria acumuló un gran volumen de capital simbólico. Había grabado dos discos con Almendra, dos con Pescado Rabioso, dos con Invisible y dos discos solistas. Este aspecto cobra relevancia, en la medida en que el acceso a la grabación era limitado y constituyó un recurso clave en el rock del primer periodo. A eso se suma, haber obtenido la consagración de la crítica especializada y el apoyo del público, a través de la compra de discos y entradas a recitales.

Acercarnos al disco que nos interesa desde estas observaciones nos permitió construir el *espacio de posibles* (Bourdieu, 1997) desde el cual el agente, de acuerdo con su competencia relativa, optó de manera estratégica por ciertas alternativas en la elaboración de su obra, que se corresponden respectivamente con un sistema de relaciones sociales –campo de rock argentino– y con un sistema de posibilidades discursivas –paradigma discursivo–. En este sentido, reconocemos como tercera dimensión la *gestión de la competencia* (Costa y Mozejko, 2007), a la que entendemos como el uso diferenciado de recursos valorados –según su percepción del juego de relaciones– y, por tanto, la opción estratégica que realiza el agente entre distintas alternativas. En síntesis, al interiorizarnos en los rasgos de la competencia relativa del agente social, podremos explicar y comprender la *coherencia* existente entre el lugar que ocupa el agente en el sistema de relaciones y su práctica discursiva (Costa y Mosejko, 2002).

Dicho esto, reconstruimos parte de la trayectoria de Spinetta deteniéndonos en el periodo que se corresponde con los comienzos en su primera banda, Almendra (1968-1971), su segundo proyecto, Pescado Rabioso (1971-1973), hasta la formación de su tercer grupo, Invisible (1973-1976). Entonces, para reflexionar acerca del *lugar* que ocupaba Spinetta en el campo del rock a mediados de los años 70, tuvimos en cuenta cómo el agente incorporó a lo largo de su trayectoria los valores estéticos típicos de este campo de la música popular: la resistencia, la experimentación, la autenticidad y la testimonialidad.

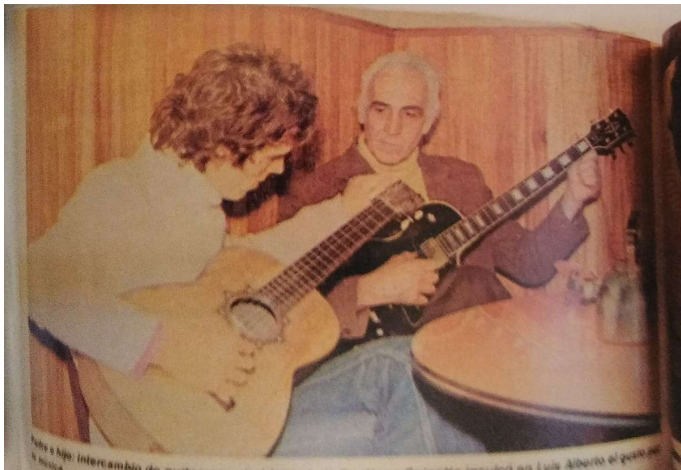
En este sistema de relaciones sociales, las reglas son fundamentalmente estéticas y fueron construidas en el proceso de diferenciación que llevó a la constitución de un campo específico. En él, se juegan posiciones dominantes y otras subordinadas en

relación con la legitimidad obtenida. A su vez, estas posiciones dependen del capital simbólico acumulado internamente, según reglas específicas (Díaz, 2005, p. 84). En este sentido, la estética pionera que emergió a finales de la década de 1960 actuó sobre los grupos nuevos que aparecieron después, y se convirtió en una “tradicción” que posteriormente se fue enriqueciendo y complejizando (Díaz, 2005, p. 59).

En función de lo que hemos esbozado hasta aquí, nos centraremos en reconocer los recursos eficientes que Spinetta fue acumulando durante un tramo de su trayectoria que va desde 1968 hasta 1976, y el modo como esta incorporación de competencias y orientaciones fue impactando en su obra hasta llegar a EJP. Dicho capital interactuó directamente con las reglas específicas del campo del rock. Spinetta, como músico pionero, conocía en detalle estas reglas estéticas, en la medida en que participó en su proceso de creación y establecimiento. A través de nuestro estudio, inferimos que, al valerse de estos principios, pudo seguir configurándose como un músico legitimado en el campo.



### 3.1 Se me prendieron las ganas de cantar



*Padre e hijo: intercambio de guitarras y de ideas (Graziano, 2017)*

Si algo caracteriza las prácticas discursivas de Spinetta en el campo del rock, es que ha sido autor de las letras, compositor de la música, guitarrista y vocalista de la gran mayoría de las canciones que grabó. Y esto es un aspecto altamente

legitimado en un campo musical

donde se consideraba a la autenticidad y la experimentación como los principales criterios de valoración y que, a su vez, buscó diferenciarse del circuito de la “música joven”, mostrando a sus músicos como los primeros en escribir letras originales de rock en español<sup>46</sup>. Por todo lo dicho, este músico de algún modo “encarna” los saberes propiamente rockeros. Aclaramos que se trata de un saber hacer poético y musical que no pertenece al dominio de la música académica. Spinetta “orejeaba” la música y, al igual que la mayoría de los rockeros de la época, no sabía leer ni componer en pentagrama y, mucho menos, realizar arreglos orquestales.

A continuación, señalaremos algunas condiciones sociales que nos permitieron comprender las competencias de Spinetta, en tanto capital cultural acumulado. Por empezar, el contacto con la música provenía en buena parte de su práctica como oyente: de pequeño en su casa escuchaba tango, folklore, y también la música orquestal de Ray Coniff. En su adolescencia, descubrió a los Beatles quienes, según sus afirmaciones, desataron su pasión por componer (Diez, 2013). Aprendió los primeros acordes de guitarra con Dionisio Visoná, antiguo guitarrista de su padre, y con estos rudimentos, se dedicó por motivación propia a sacar las canciones de diferentes géneros a los 12 años (Berti, 2014) y durante su adolescencia, especialmente, canciones de los Beatles (Diez,

<sup>46</sup> Esto fue parte del mito de origen que construyeron los integrantes del campo de rock argentino, puesto que durante los años 50 y 60 existieron bandas y músicos de rock que componían sus propias letras en español. Tal es el caso de Eddie Pequenino.

2013). El hecho de que su padre haya sido cantante de tango nos permitió comprender parte de sus competencias musicales para la escucha y el canto, como así también su opción por hibridizar con esta música: “(...) antes de casarse, mi padre cantaba milongas pampeanas y tangos con el seudónimo de Carlos Omar y, de escucharlo por radio, se me prendieron las ganas de cantar... A los cuatro o cinco años yo también hacía tangos (...)” (Spinetta en Loeri, 1976). Dichas habilidades también fueron motivadas por la intervención de sus tíos que trabajaban en el sello discográfico Columbia y le llevaban las últimas novedades en discos. Además, lo incentivaban para que animara las reuniones familiares, en las que imitaba a distintos cantantes y se acompañaba con una escoba a modo de guitarra:

Era una especie de *showman* que hacía monigotadas y las delicias de mis tíos. Inclusive me llevaban a otras fiestas para que cantara. Me daban manija. En especial un par de tíos que me peinaban con gomina, con el pelo muy chato, tipo Rodolfo Valentino, y me pedían que cantara alguno de los tangos que había aprendido (...) (Spinetta en Bertí 2014, p. 27)<sup>47</sup>.

Ya como líder de Almendra, se perfeccionó en el conocimiento de la guitarra con Edelmiro Molinari que, según sus palabras, era un estudioso de este instrumento. En reuniones con los integrantes de Manal, se interiorizó acerca de las sonoridades del blues y del jazz, junto a Claudio Gabis (Diez, 2013). Con Rodolfo García, baterista de Almendra, conoció el jazz de Dizzi Gillespie y el tango vanguardista de Piazzolla.

Como vemos, en su formación musical no académica convivieron su inquietud autodidacta y lo que aprendió de otros músicos con los que se frecuentaba. Del encuentro entre estas dos fuentes de adquisición de competencias emergió la capacidad de Spinetta de experimentar con sonoridades que, al mismo tiempo que buscaban encajar en los cánones de valoración de músicos con formación, les resultaban extraños a ellos.

Esto lo llevó a elaborar canciones también de una manera experimental, y así ir configurando su *habitus* como compositor. En este sentido, Pablo Ruiz (2012a) afirma que, aunque Spinetta no sabía escribir música, los acordes que proponía para sus canciones eran tan originales que muchas veces tenía que inventarles nombres. Esta

---

<sup>47</sup> La mayoría de los músicos del campo de rock argentino pertenecieron a un entorno familiar de clase media donde la música era valorada, y cuya estabilidad económica les permitió a estos jóvenes dedicarse a la música: “(...) las giras del pequeño Nebbia con sus padres en Santa Fe, las clases de piano en la vivienda de los Napolitano, las lecciones violín en el hogar de los Soulé o el clima de peña folklórica en la casa de Miguel Abuelo” (Pujol, 2019, p. 69). También podemos agregar el caso de Charly García que estudió piano desde los cuatro años.

búsqueda de nuevas sonoridades también se observa en algunas canciones que poseen afinaciones abiertas, con la sexta cuerda de la guitarra en re en vez de mi. Por ejemplo, en “La sed verdadera” –*Artaud*–, “El diluvio y la pasajera” –*Invisible*– y “Las golondrinas de Plaza de Mayo” –EJP– (Diez, 2013).

Entonces, si bien esta manera experimental de hacer música era valorada, también es cierto que Spinetta buscó un mayor nivel de legitimidad al rodearse de músicos que sí poseían una preparación académica, como el caso de Carlos Cutaia, tecladista de Pescado Rabioso y Tomás Gubitsch, primera guitarra en el último periodo de Invisible. Spinetta afirma que, en ese momento, para su música era una novedad incorporar teclados, y que Cutaia, junto a Ciro Fogliatta, era uno de los músicos más equipados y que mejor tocaba (Spinetta en Berti, 2014). Gubitsch relata en una entrevista que cuando ingresó a Invisible sabía leer, escribir y orquestar; y conocía bastante música clásica y contemporánea, lo cual impresionaba mucho a Spinetta (Gabriel, 2003). A su vez, a través de este guitarrista, llegó como músico invitado a la grabación del disco y a las presentaciones en el Luna Park el bandoneonista Juan José Mosalini, joven músico de una importante trayectoria: había tocado en las orquestas de Leopoldo Federico, Horacio Salgán, Osvaldo Pugliese y Astor Piazzolla y, junto a Daniel Binelli, lideraba el Quinteto Guardia Nueva (Duizeide, 2017).

Aquí identificamos un proceso donde la música popular incorporó elementos provenientes del arte erudito, con el fin de alcanzar un mayor reconocimiento a nivel artístico. Fischerman, en su obra *Efecto Beethoven* (2004), plantea la existencia, con la llegada de los medios masivos de comunicación, de una “música artística de tradición popular”, en la que conviven valores pertenecientes a la música popular con otros provenientes de la música de tradición erudita<sup>48</sup>. Esto explica las opciones de Spinetta, quien, para legitimarse, se construyó como un artista cuya expresión era única y sofisticada, con canciones plenas de arreglos, experimentación e instrumentistas que ostentaban un saber académico. En este sentido, Díaz (2005) expresa que, durante los años 60, momento en que emergieron el rock argentino y el folklore de “proyección”,

---

<sup>48</sup> Esta música, explica Fischerman (2004), reemplaza socialmente a la de tradición escrita y académica. Al mismo tiempo, su particular manera de circulación y recepción –mediante el disco, la radio y la televisión– la convierte en una música cuya funcionalidad predominante es la escucha. En este mismo acto, se desvincula de su contexto de origen –la fiesta, el ritual, el baile– y empieza a incorporar rasgos propios de la música académica, como el tratamiento cuidadoso del sonido, entendido como un valor en sí mismo.

aparecieron grupos que adoptaron posiciones estéticas típicas del arte “consagrado”. Dichos cruces fueron borrando los límites entre arte “popular” y arte “culto”. Spinetta, por tanto, es uno de los rockeros que mediante estos préstamos que tomó de las formas artísticas socialmente más valoradas aumentó el volumen de sus recursos eficientes.

### 3.2 El poeta entre los rockeros

Como la música no tiene texto, después tengo que ponerle una letra, esos sentidos que tiene para mí la canción. No sé cómo salen las letras, de algún lado salen las ideas, por algún lado toman su curso y después llegan las palabras para las canciones (Spinetta en Diez, 2013, p. 140).

El gesto vanguardista de búsqueda de originalidad y de constitución de un artista con expresión individual, que identificamos en el plano sonoro, también aparece en el plano de las letras de las canciones. Dicho procedimiento se observa cuando el rockero incorporó sus lecturas de Rimbaud, Artaud, Jung, Sartre, entre otros escritores e intelectuales, para generar lo que él llamaba imágenes poéticas<sup>49</sup>. En una entrevista con Berti (2014), Spinetta explica que el artista se encuentra con lo pensado por otros para crear su propia versión:

Creo que, en definitiva, se trata más de una búsqueda poética. Se trata de que, si a uno no le alcanza lo que piensa, lo busca en otro lado y esa nueva información, al reflejarse en uno, provoca una tercera versión: un producto propio (p. 106).

En definitiva, en este proceso de apropiación reside el principio de autenticidad característico del rock. Esta “tercera versión” no es una réplica de algo ya existente, sino un producto original. Spinetta no es el único que desplegó estos modos de expresión. Hubo otros grupos del campo del rock argentino que también establecieron un diálogo poético con textos de la cultura erudita. Son los casos de Vox Dei y su disco conceptual *La Biblia* y Miguel Abuelo con su admiración hacia la obra literaria de Leopoldo

---

<sup>49</sup> “Leíamos a Neruda, teníamos un trabajo intelectual poderoso. Me acuerdo que con Emilio nos interesaba mucho Residencia en la tierra, también me acuerdo de haber leído mucho a Cortázar, a Sartre, Ray Bradbury. Nada que ver con el colegio, esa era nuestra ‘labor’ “(Spinetta en Grinberg, 2015a, p. 96).

Marechal<sup>50</sup>. De todas formas, Spinetta explotó este procedimiento al máximo y lo hizo extensivo a los álbumes que editó durante el período seleccionado.

Estas diversas búsquedas que realizó el rockero en sus proyectos solistas y grupales van configurando una lírica habitada por metáforas e imágenes surrealistas<sup>51</sup> que construyen la figura de un músico que, en términos de Alabarces (1994), reivindicó el trabajo poético como práctica específica. Esto lo ubicó en otro estatus. Se mostraba como un artista que buscaba una visión cósmica de la vida, gesto que lo emparentó con el movimiento contracultural. Al respecto, expresa en una entrevista con Juan Carlos Diez (2013):

Tengo una visión cósmica de todo y mi música no está excluida de eso. Creo que es una noción que surge de la observación de la naturaleza. (...) esa visión que trasciende todas las cosas de la vida siempre me acompañó. (p. 158)

Esta manera de escribir canciones en diálogo con textos de la cultura erudita se mantuvo en sus siguientes proyectos, se convirtió en una marca distintiva de sus letras y, como ya dijimos, en expresión de autenticidad, principio altamente valorado dentro del campo de rock argentino. Dicha estrategia consiguió posicionarlo como un referente del rock argentino para el momento de EJP. Una prueba de esto son las valoraciones favorables por parte de la crítica especializada y aquella que es ajena al rock<sup>52</sup>, a través

---

<sup>50</sup> Lucio Carnicer y Claudio Díaz en el estudio “El Abuelo, ¿hijo de quién era? El lugar de Miguel Abuelo en la fundación del rock argentino” (2002) identifican y analizan una zona de encuentro profunda entre la estética rockera y la vanguardia literaria de Leopoldo Marechal. El ejemplo más claro es *El banquete de Severo Arcángelo* (1965). En esta novela, los personajes principales superan el horror de la “Vida Ordinaria”, caracterizada por lo rutinario, lo mecánico, el consumo y la carencia de fuerza vital. Estos aspectos de la existencia coinciden con los antivalores que el rock resiste y que, particularmente, la estética de Miguel Abuelo, altamente heterogénea y transgresora, pone en jaque a través de canciones como “¿Nunca te miró una vaca de frente?”, “Pipo, la serpiente” y “Diana divaga”.

<sup>51</sup> Marisa Restiffo (s.f.) realiza un interesante aporte acerca del surrealismo en la obra de Spinetta. La autora propone relativizar su catalogación de artista surrealista. En primera instancia, considera algunos aspectos que el rockero comparte con esta estética como la visión de mundo, cuyo principio más importante es la libertad, o su lenguaje poético, que resulta ambiguo y en muchos casos hermético. Además, en sus discos, Spinetta establece referencias con poetas de la talla de Rimbaud –figura reconocida por los artistas surrealistas– y de Artaud, quien por un tiempo perteneció a dicho movimiento. Aun así, explica que los rasgos de la estética spinettiana tienen como principal referente a la cultura pop de los sesenta y setenta de la cual el rock argentino se nutre. Desde el plano musical, mediante el análisis formal de una canción del grupo Pescado Rabioso, Restiffo comprueba que existe todo un proceso de planificación, en el cual Spinetta de manera conciente construye las partes de sus canciones. En una entrevista que Restiffo cita, el rockero reconoce que su método de trabajo está guiado por una fuerte disciplina que le permite dominar el oficio de compositor. Por lo que, el músico está lejos de utilizar los métodos del automatismo, el collage, la asociación libre, entre otros, para la creación de sus canciones. De esta manera, la autora llega a la conclusión de que el surrealismo no aparece ni en el proceso creativo ni en los elementos musicales, sino en su manera de entender su rol como artista y en algunos aspectos de su lenguaje poético, que provienen más directamente de la estética contracultural.

<sup>52</sup> En la última parte de este capítulo observaremos dicho aspecto.

de las cuales se erigió a Spinetta no solo como una figura central en el rock, sino también en la música argentina. A continuación, presentaremos un caso para observar cómo se materializaron dichas opciones en su obra.

*Artaud* salió a la venta en 1973 como el tercer disco de Pescado Rabioso, aunque se trató de un trabajo solista con la colaboración de su hermano Gustavo Spinetta en batería y dos ex Almendras: Rodolfo García y Emilio del Guercio. La disolución de Pescado Rabioso se generó, principalmente, por las diferencias estéticas entre los integrantes. Spinetta no quería hacer un rock similar al de Manal, cuyas letras son más coloquiales y poseen un estilo más llano, sino seguir profundizando en su búsqueda de lo auténtico, ahora estableciendo un diálogo poético rockero con las lecturas de Artaud y también de Van Gogh. En esta época, leyó las siguientes obras del poeta surrealista: *Heliogábalo*, *El anarquista coronado* (1934) y *Van Gogh, el suicidado por la sociedad* (1947). Este último lo llevó a la lectura de las cartas de Vicent Van Gogh a su hermano Theo, de donde toma varias imágenes que aparecen en la canción “Cantata de puentes amarillos” (Berti, 2014, p. 88).

Decimos diálogo poético rockero, porque, como lo explicamos, Spinetta no reproducía ni replicaba lo que leía, sino que tomaba imágenes, como la de “los cipreses” o “las sombras del camino azul”, para generar su propia poesía. En este caso, además de imágenes, también se identificó con conceptos para definir su rol de artista, por ejemplo, la concepción del poeta visionario de Artaud que observa más allá de lo real en un estado mental alterado<sup>53</sup>. De este modo, el músico integró sus lecturas a una tradición rockera. Esto fue precisamente lo que convirtió a las letras de Spinetta, dentro de los principios estéticos del rock, en auténticas y testimoniales. En síntesis, este rockero se construyó como un sujeto competente, que tenía acceso a textos de la cultura erudita y que además moldeaba, desde la estética rockera, imágenes y conceptos a su manera. Más específicamente, las incorporaba transformadas en función del universo de sentidos del rock.

De acuerdo con el ejemplo que expusimos, este músico incorporó referencias del surrealismo, no solo porque forma parte del arte consagrado de las vanguardias

---

<sup>53</sup> “En especial el disco dialoga con los textos de Artaud, su tratamiento del artista como visionario, su aproximación a la locura, sus búsquedas de estados mentales alterados” (Díaz, 2014, p. 33).

artísticas del S. XX, sino también porque es una forma de resistencia que cuestionó al racionalismo occidental. El surrealismo consideraba a la creación artística como un acto del pensamiento en el que no intervienen los dictados de la razón, para lograr de este modo construir una realidad que se distancie de la común y cotidiana. Por tanto, la aparición de elementos de la estética surrealista en las canciones del rockero vino a reforzar este intento de poner en valor todos aquellos saberes y prácticas que no pertenezcan al dominio de la razón lógica y propongan formas alternativas de pensamiento.

En resumen, considerando sus competencias como lector y escritor, detectamos como opción estratégica en la gestión de los recursos el desarrollo de un modo particular de escribir letras a través del que Spinetta construyó la imagen de un músico de rock diferente de otros. Si bien ya dijimos que otros rockeros del campo también tomaron imágenes provenientes de textos de la cultura erudita, Spinetta explotó al máximo este procedimiento de escritura para definir la estética de sus canciones. En este sentido, su letrística se configuró en el cruce de los principios del paradigma discursivo del rock con los conocimientos sobre la cultura erudita, en este caso, específicamente las tradiciones de las vanguardias estéticas. Estos últimos constituyen recursos escasos a los que no cualquiera accedía. Por su parte, el músico, a través de su discurso se mostraba como un sujeto que podía acceder a dichas lecturas y, además, entenderlas y convertirlas en imágenes poéticas. En este sentido, se construyó a sí mismo no solo como un rockero, sino como el poeta entre los rockeros.

### 3.3 Un camino hacia el jardín: emergencia y trayectoria social de Invisible

Para completar la reconstrucción de la trayectoria de Invisible, exploramos las condiciones de producción vinculadas con los lugares donde tocaba esta agrupación, los sellos con los que editó sus discos y la opinión de la crítica acerca de sus obras y recitales –tanto la especializada como la que es ajena al ambiente del rock–. De esta manera, fuimos reconstruyendo la trayectoria del grupo también a partir de estos aspectos y observando cómo se fue redefiniendo el *lugar* que ocupaba en el campo del rock argentino, a través de distintas formas de consagración y de reconocimiento de este agente social en el sistema de relaciones al que pertenecía.

Invisible se formó en 1973, luego de que Spinetta se separara de Pescado Rabioso y publicara su disco solista *Artaud*. El líder convocó, para constituir el trío, al bajista Carlos Alberto “Machi” Rufino y al baterista Héctor “Pomo” Lorenzo, ambos ex integrantes de Pappo’s Blues. Dicha opción evidencia el grado de prestigio que continuaba buscando Spinetta, puesto que se rodeaba de músicos que contaban con una destacada trayectoria, puesto que habían acompañado a uno de los guitarristas y cantantes más importantes de los rockeros pioneros, Norberto “Pappo” Napolitano. Al mismo tiempo, el *lugar* dominante que ocupaba Spinetta en el campo de producción del rock facilitó la concreción de su nuevo proyecto musical. Como ya lo explicamos, para esta época se construyó como un músico capaz de fijar reglas de producción, pero también de negarlas y discutir las<sup>54</sup>. En este sentido, tanto Rufino como Lorenzo reconocen a Spinetta como uno de los músicos clave del rock argentino: “(...) admiraba muchísimo a Luis Alberto. El lugar que ocupaba en mi imaginario era casi de ídolo. Ya había visto el concierto debut de Almendra y recordaba el jardinero de Jean de Luis y la famosa guitarra con forma de lágrima” (Carlos A. Rufino en Graziano, 2017, p. 42).

---

<sup>54</sup> Por ser un músico de rock pionero que conoce en detalle estas normas y contribuye a su elaboración en cada apuesta musical, por la publicación de su manifiesto que puede ser leído como una guía estética, por su trayectoria mediante la que es reconocido como líder de Almendra y Pescado Rabioso, dos proyectos musicales destacados en el campo del rock.



Además de haber integrado un trío con Pappo en el que exhibían sus dotes como bluseros, Rufino y Lorenzo contaban con otros saberes musicales que eran de interés para Spinetta y que fueron definiendo la sonoridad de los discos editados con Invisible. El bajista revela que, aunque no poseía una preparación formal en materia de jazz, sí conocía esta música desde su niñez y era capaz de armar una *walking bass*<sup>55</sup>, como en la canción “Jugo de lúcuma” del disco *Invisible* (1974) (Alberto Rufino en Graziano, 2017, p. 50). Por su parte, Lorenzo, recorriendo también un camino de músico autodidacta, se destacó en su habilidad de generar climas jazzísticos con su batería, con la que desplegaba secuencias rítmicas de tiempos irregulares y figuras sincopadas.

El nombre de la banda provino de una sugerencia de “Pomo” Lorenzo (Berti, 2014, p. 98), quien revela se inspiró en la frase “Lo esencial es invisible a los ojos” de la obra *El principito* de Saint-Exupéry<sup>56</sup>. Más allá de lo anecdótico de este dato, el nombre adquiere significación en diálogo con el universo de sentidos rockeros. En efecto, lo “invisible” se corresponde con la postura estética de adoptar una visión diferente de la convencional, mediante la que se percibe un nuevo pliegue de la realidad cuando se observa con los ojos de lo surreal y lo experimental. Esto se vincula con lo que expresa Spinetta en el primer reportaje otorgado a la revista *Pelo*. Aquí se exhibe el proceso de transformación permanente que propuso en su manifiesto, en la búsqueda de un plano superior o cósmico que permita modificar la manera de observar el mundo:

Somos tres tipos que recién nos empezamos a conocer, y cada uno de nosotros tiene que abrir una cantidad de puertas hacia algo superior. Porque eso es en cierto modo lo que entendemos como ideología del rock. Es abrirse a una percepción más completa del universo (*Pelo* nro. 64, 1975).

Durante esta época, en el ámbito internacional y nacional, los grupos de rock con tres integrantes eran comunes. Tal es el caso de los power-trío: Cream, Black Sabbath, Jimi Hendrix Experience, y en el rock argentino: Manal, Vox Dei, Pappo’s Blues, Pescado Rabioso y Color Humano. Un power-trío es una formación de guitarra, bajo y batería. Gracias al avance tecnológico de la amplificación fue posible potenciar el volumen de la guitarra eléctrica y el bajo. Esto permitió que una banda de tres

---

<sup>55</sup> Acompañamiento propio de los bajistas o contrabajistas de jazz.

<sup>56</sup> “En esos días estaba de moda *El Principito*, novela existencialista de Antoine de Saint-Exupéry. Fue Lorenzo el que, observando los escaparates de librerías del centro, reparó en el afiche promocional que rezaba “Lo esencial es invisible a los ojos”. Apenas leyó la frase, supo cuál sería el nombre del emprendimiento” (Rufino en Cócara, 2015).

integrantes tuviera el mismo impacto sonoro que una agrupación mayor. A su vez, este formato puso en el centro de la escena la habilidad individual de sus músicos, tanto en su desempeño instrumental como vocal.

Entonces, por más que este formato se encontraba institucionalizado en el campo del rock y puede ser entendido como una opción estratégica de grupos que buscan legitimarse en la demostración de su virtuosismo, Spinetta hizo una apuesta mayor. Decidió, por tanto, eliminar la distorsión como elemento central o usarla lo menos posible, al incluir entramados rítmicos poco comunes en el rock  $-3/4$ ,  $6/8$ <sup>57</sup> (Lorenzo en Radosta, 2015) y crear arreglos con extensos pasajes instrumentales que requerían de varias horas de ensayo, y donde el método, señala Lorenzo, no era la partitura, sino la prueba y el error (Lorenzo en Graziano, 2017, p. 50)<sup>58</sup>. Todo esto con el fin de lograr un efecto de distinción, hacer la diferencia, en términos de Costa y Mosejko (2007). De este modo, se exhibieron los principios de experimentación y autenticidad, a la vez que se recurrió al recurso de la fusión, propio de la época. Al respecto, expresa Graziano (2017): “En aquella primera tanda de composiciones cabía tanto la andanada de riffs de 'La llave de mandala' como el swing jazzístico de 'Jugo de lúcuma', pasando por el hard-rock cubista de 'Suspensión' (...)” (p. 45).

Otra particularidad que diferenció a Invisible de las demás agrupaciones fue la teatralización en sus conciertos mediante la proyección de fotos, películas, la creación de personajes burlescos, como Elmo Lesto, Frank Sèrpico y la producción de distintas puestas en escena donde los mismos músicos actuaban<sup>59</sup>. Esta práctica también era propia de las bandas internacionales de rock progresivo, como el caso de Genesis y las teatralizaciones operísticas de sus canciones. En correspondencia con lo dicho, expresa Spinetta en una de sus entrevistas:

---

<sup>57</sup> “En esa época escuchaba a King Crimson porque contaba con Bill Bruford, uno de los primeros bateristas en instalar el uso de métricas irregulares” (Lorenzo en Cócaro, 2015).

<sup>58</sup> En este sentido, expresa Héctor Lorenzo: “A diferencia de los tríos que mantenían una línea más estable, Invisible rompe con eso a manos de Luis Alberto Spinetta y su polilínea, su poliestructura y su variante de dinámica infinita. Es dueño de la electricidad y de lo acústico. De lo que sea” (Lorenzo en Graziano, 2017, p. 44).

<sup>59</sup> “Hicimos una araña gigantesca con alambres y con espuma de goma, una araña monstruosa –dice Machi–. En el solo de batería que había en 'La azafata del tren fantasma', la araña con un hilo va descendiendo sobre la cabeza de Pomo (...) En un momento, cuando ya parecía que la araña lo atrapaba a Pomo, salíamos nosotros (...)” (Graziano, 2017, p. 52).

Yo siempre he dibujado, escrito, o elaborado cosas. Si por ejemplo tenemos necesidad de hacer un dibujo, lo vamos a hacer nosotros. A menos que sepamos que hay alguien con capacidad para hacerlo; y que además interprete la idea original. Además, pensamos que es muy lindo que cada uno pueda aportar algo al fenómeno de creación (...). Cuando Invisible quiere hacer un concierto, como los que queremos dar nosotros, tenemos que multiplicarnos porque hay que cuidar la escenografía o hay que escribir un guión [sic] para el iluminador. Es decir, no dejar nada librado al azar (Spinetta en *Pelo* nro. 64, 1975).

Esto convirtió a las presentaciones del grupo en una experiencia sonora y visual conjugada en una misma propuesta estética en la que colaboraban todos los integrantes del conjunto. Interpretamos dicha opción como una estrategia, en la cual el agente social puso en juego sus competencias sobre música, escritura, dibujo y actuación. Además, al incluir el código teatral en sus recitales, gesto propio del rock progresivo, incorporó elementos del arte erudito que legitimaron su expresión artística<sup>60</sup>.

Podemos organizar la trayectoria de Invisible en dos etapas que marcan una transformación del *lugar* que ocupaba el agente social en el campo del rock. La primera se extiende desde 1973 –momento de emergencia de la banda– hasta 1975, cuando decidieron cambiar de sello discográfico. Este período se caracterizó por su hermetismo hacia la prensa y una actitud colectiva y de autogestión en relación con el material discográfico y su difusión. Esto se observa en la decisión del trío de no dar entrevistas, firmar las canciones como grupo, tocar en escenarios alternativos y financiar su trabajo fuera del ambiente habitual de managers y productores (Graziano, 2017).

Para iniciar sus ensayos, se alejaron de la ciudad y se instalaron en una quinta en General Rodríguez, como en una especie de retiro y vida en comunidad:

(...) Nos quedábamos de lunes a viernes, llevábamos comida y tocábamos. Después de tocar, venía la convivencia. Hablábamos mucho y dormíamos con las camas una al lado de la otra (...). Creo que eso fue, sin duda, un elemento muy fuerte en la música de Invisible (...) (Rufino en Graziano, 2017, pp. 43-44).

Hasta el momento, fue la primera vez que Spinetta logró implementar este modo de trabajo, ya que antes lo había intentado infructuosamente con el grupo Almendra. Consideraba que de esta manera la música no se elaboraría de manera mecánica, sino en un verdadero intercambio entre sus integrantes que permitiría la aparición de material novedoso (Spinetta en Berti, 2014, p. 60). En esta etapa, se observa que Spinetta

---

<sup>60</sup> Como antecedente, el recurso de la teatralización ya estuvo presente con el grupo Almendra, en el intento de realizar una ópera y también con Pescado Rabioso, a través de breves intervenciones actuadas.

estableció una fuerte correspondencia con la ideología contracultural, por lo que pretendió un vínculo más directo tanto con los demás integrantes del grupo como con su público, para que existiera la menor cantidad de intermediarios y el proceso artesanal de puesta en escena y difusión cobrara mayor valor<sup>61</sup>. Ahora, para que esto se materializara fue fundamental que Spinetta contara con un importante capital económico que le permitiera gestionar de manera particular su proyecto musical. Dichos recursos provinieron en gran parte del éxito de ventas, principalmente, con el grupo Almendra y, luego, con Pescado Rabioso.

En 1974, lanzaron su primer LP *Invisible* mediante el sello independiente Microfón/Talent, discográfica perteneciente a Jorge Álvarez, creador de Mandioca – primer sello de rock argentino–. Rufino revela que la grabación desde lo técnico era precaria, pues solo pudieron utilizar cuatro canales. Además, señala que todas las composiciones, aunque fueron firmadas bajo el nombre de Invisible, pertenecían en su mayoría a Spinetta (Graziano, 2017, pp. 48-49).

Estos datos nos permiten pensar dos cuestiones. La primera es que, por más que la propuesta estética de Pescado Rabioso fuera diferente a la de este primer periodo de Invisible, en ambos casos Spinetta firmó contrato con el sello local de Jorge Álvarez. De este modo, podemos asumir que, con diferentes estrategias discursivas, el rockero continuó apostando a instalarse en el campo del rock argentino como un enunciador fuertemente comprometido con una producción musical independiente de los dictados del mercado y en vínculo con uno de los productores más importantes de rock argentino. Todavía más, esa misma variación de estéticas no es más que la comprobación de su apuesta por producir desde los valores de autenticidad y experimentación, que resultan opuestos a la repetición de las fórmulas exitosas que tanto gusta a la industria musical del circuito de producción ampliada<sup>62</sup>.

---

<sup>61</sup> En 1975, un colectivo de músicos llevó esta práctica aún más lejos fundando una especie de cooperativa llamada MIA (Músicos independientes asociados). Esta experiencia autogestiva de rock progresivo permitió la organización de festivales, charlas y producción de discos de manera independiente.

<sup>62</sup> Dicha idea la plantea en su manifiesto: "Denuncio a los representantes y productores en general, y los merodeadores de éstos sin excepción, por indefinición ideológica y especulación comercial" (Spinetta, 1973). Esto explica, en parte, la razón por la cual el rockero, habiendo logrado un importante reconocimiento en el circuito masivo de la industria de la música para jóvenes con su primer grupo Almendra, pretende en sus proyectos posteriores mostrarse al margen.

Como segunda cuestión, el hecho de firmar las canciones en conjunto, que en realidad habían sido compuestas de manera individual, evidencia la imagen que Spinetta construyó para su público: la de un rockero que apostaba por lo colectivo y cuya individualidad no sobresalía del resto, sino que se encontraba entramada en el conjunto. Hacia el interior del grupo, la realidad era diferente. En este sentido, expresa Pomo Lorenzo:

Pensar que Luis charlaba sus planes es un error. Una demencia, una quimera. La única cabeza era él y siempre estaba dos discos adelante. (...) A pesar de su gran generosidad y su apertura para enriquecer todo tipo de experiencia, el diseño siempre era de Luis (Lorenzo en Graziano, 2017, p. 86).

En síntesis, Spinetta, más allá de su intento por mostrar su proyecto como algo de impulso puramente colectivo, ejercía una fuerte autonomía para componer y tomar decisiones sobre cómo se configuraría su obra. A partir de esto, podemos interpretar la opción de Spinetta por construir una imagen pública de artista casi anónimo o, más bien, invisibilizado en el grupo como un rasgo propio de la ideología contracultural. En contraposición, la opción de erigirse como un artista auténtico y único, diferenciado del resto, ya sea de los integrantes de su mismo grupo o de otros rockeros, corresponde a un valor propio de la música erudita. La primera postura es reconocida por Spinetta de manera explícita en las entrevistas que da, mientras que la segunda se encuentra más disimulada. Luego, veremos cómo aparece este gesto en el tipo de enunciador que construyó en sus canciones.

En el campo del rock, como ya lo explicamos, la crítica especializada constituye una institución encargada de configurar las preferencias estéticas que luego funcionan como reglas de producción para todos los agentes. En este sentido, las publicaciones de *Pelo* y *Mordisco*, mediante sus valoraciones sobre la presentación del primer LP de Invisible y sobre el disco en particular, constituyeron instancias de consagración y de legitimación específicas para este grupo. En la revista *Pelo*, se reconoce la trayectoria de Spinetta manifestada en el trato cariñoso y respetuoso de su público, y en la figura de un rockero que es leal a sí mismo y a su música. Se señala también el despliegue técnico y la fluidez comunicativa entre los músicos. Finalmente, se identifica a Invisible con una nueva experiencia evolutiva que nació con Almendra y se emparenta con este proyecto musical (*Pelo* nro. 44, 1973). Aquí se destaca en Spinetta la coherencia en su trabajo artístico, entendemos que sostenida por la puesta en acto de principios estéticos

propios del rock como la experimentación y la innovación. Además, al reconocerse el antecedente del grupo pionero Almendra, este se encuentra funcionando como código de valoración sobre el nuevo material.

En cuanto al disco, la misma revista indica que su sonido carece del “rock excitante” que aparece en el vivo y lo califica de “escueto”, “medido” y “calibrado” (*Pelo* nro. 51, 1974), como si se tratara más de una maquinaria que funciona a la perfección, pero que carece de su aspecto emocional. Aquí detectamos una tensión entre el intento de Spinetta de hacer una música con un nivel de sofisticación que lo llevó a componer canciones con arreglos complejos y la exigencia, por parte de la crítica especializada, de que el rock con su música tenga que excitar los sentidos. En este caso, se está recuperando como rasgo el “primitivismo<sup>63</sup>” propio del paradigma discursivo rockero, a través del cual se considera que la escucha del rock debe generar un desborde de los sentidos, una experiencia de exceso, algo que no permitiría una música cuidada y equilibrada. En contraste, la revista *Mordisco* no señala este aspecto y se ocupa de hablar de la madurez compositiva e interpretativa alcanzada por uno de los grupos más talentosos del momento (*Mordisco* nro. 3, 1974).

En resumen, desde sus inicios, Invisible ocupaba un lugar dominante en el campo del rock, producto de la buena respuesta que recibía por parte de la crítica, lo cual fortaleció el capital simbólico de un músico que era reconocido como uno de los iniciadores del rock en nuestro país y que, además, había sido coherente con su propuesta estética.

En 1975 se produjo un corte en la mayoría de las opciones realizadas en relación con los medios y la actitud autogestiva. Invisible no renovó contrato con Talent/Microfón y aceptó grabar su segundo LP *Durazno Sangrando* con CBS, una discográfica multinacional que es reedición de Columbia/Sony Music. Recordemos que los tíos de Spinetta trabajaban en el sello Columbia, por tanto, es probable que dicho vínculo haya favorecido el acercamiento de la banda a esta discográfica. Otro

---

<sup>63</sup> Díaz identifica el “primitivismo” como una característica que forma parte del universo de sentidos rockeros. Explica que la civilización occidental asocia dicho rasgo con la música ritual de sociedades arcaicas, acompañada por el ritmo de los tambores, la danza y la voz. Esto, en conjunto, conduce al cuerpo a la experiencia del éxtasis y el conocimiento. Si bien este aspecto ha sido marginado en la música erudita, el rock and roll, que se origina a mediados de los 50 en Estados Unidos, viene a recuperar y legitimar este sentido “primitivo” de la música en el protagonismo del ritmo de la batería y el bajo, el riff de las guitarras, la voz estridente del cantante y el contacto entre los cuerpos que bailan (Díaz, 2005, pp. 191-197).

antecedente importante es que, durante la época de Almendra, los discos se editaron a través del sello RCA Víctor, también marca discográfica subsidiaria de Sony.

A diferencia del periodo anterior, los integrantes empezaron a dar entrevistas, desplegaron sus shows en el gran Buenos Aires y el interior del país, y accedieron a una distribución nacional de su obra (Graziano, 2017). El grupo siguió manteniendo la potestad no solo sobre su música, sino también sobre la gráfica, tanto en el arte de tapa, como en los afiches de promoción y en los recitales. Mientras Invisible pertenecía a una discográfica propia del campo del rock, estos criterios no eran puestos en discusión, por lo que ahora se generaba una tensión entre la estética rockera y la de otros grupos que también eran producidos por CBS. Así, Spinetta apostó por un canal alternativo en el tratamiento de la gráfica que asegurara su coherencia como artista rockero. Esto se observa en el proceso de edición del segundo disco de Invisible *Durazno Sangrando*, cuando desde la disquera le ofrecieron al rockero un diseño de tapa que él consideró inaceptable: “En la compañía discográfica querían manejar el arte ellos y me vinieron con un boceto de un durazno con un cuchillo clavado, todo azul con negro. Una cosa espantosa” (Spinetta en Diez, 2013, p. 152). Entonces, si bien el rockero optó por un determinado arte de tapa, ahora debía lidiar con imposiciones estéticas de la industria de la música masiva<sup>64</sup>.

La posibilidad de grabar con un sello multinacional ya nos habla de un cambio en el posicionamiento del grupo. En la primera entrevista a la revista *Pelo*, los integrantes explican por qué se cambiaron a otra discográfica. La mayoría de las respuestas tiene que ver con un deseo de mayor profesionalización que asegure un mejor proceso de grabación y de difusión para la banda. No se conforman con que se respeten los códigos ideológicos de su música, sino también pretenden que se mejoren sus condiciones de trabajo como músicos. Resaltan el hecho de que quienes trabajan en este sello desconocen los códigos del rock, pero esto no impide que ellos puedan desarrollar su música con autonomía y con todos los medios materiales necesarios (Revista *Pelo* nro. 64, 1975). De todos modos, aquí destacamos el hecho de que si una discográfica multinacional se interesaba por producir a este grupo, se debía a la

---

<sup>64</sup> Años atrás ocurrió algo similar con la tapa del disco *Almendra*, editada por el sello RCA Víctor.

popularidad de la banda y, en efecto, a la rentabilidad para el negocio de este sello<sup>65</sup>. Por tanto, Invisible no solo contaba con la legitimidad proveniente de la crítica especializada –campo de producción restringida–, sino también del volumen de sus ventas –campo de producción ampliada–.

Otro aspecto a tener en cuenta, y quizás uno de los más importantes en la trayectoria de Invisible, es que tanto Spinetta como los músicos de Invisible habían acumulado tanto capital simbólico dentro del campo, que tenían poder para definir –y reinterpretar– reglas. Entonces, fue posible para ellos firmar contrato con una gran discográfica, en la medida en que encontraban la forma de seguir mostrándose auténticos. Lo hicieron negociando con CBS zonas de decisión y encargándose de comunicarles a sus seguidores, a través de las entrevistas, que ellos seguían teniendo el control sobre su obra artística. Esto habla de su capacidad diferenciada de relación y, por tanto, de su identidad social.

Los resultados de la “Encuesta 1975 de la música contemporánea argentina” de la revista *Pelo* también señalan este cambio en el posicionamiento del grupo. Sui Generis e Invisible ocupaban los primeros puestos en las distintas categorías. Este dato nos permite poner en evidencia el lugar destacado que poseían ambas bandas en el campo del rock argentino de esta época. Sui Generis en la categoría de mejor grupo se llevaba el primer puesto e Invisible lo secundaba. Nito Mestre fue elegido como mejor cantante y Spinetta salió en segundo lugar (*Pelo* nro. 68, 1975). Invisible, de acuerdo con la votación del público rockero, se encontraba casi a la par de la banda más importante del momento. Sui Generis llenó dos Luna Park durante su despedida y se convirtió, en esta época, en el grupo de rock argentino con mayor nivel de convocatoria.

Indica Graziano (2017) que la mayoría de las crónicas sobre los conciertos de presentación de *Durazno Sangrando* en el Teatro Coliseo –y el estadio Vélez Sársfield– resaltan la organización de la productora, la puesta en escena y la buena calidad de los equipos de sonido (p. 65). Por su parte, la crítica especializada de la revista *Pelo*, además de destacar estos aspectos, señala que en este nuevo disco el grupo Invisible ha profundizado la línea musical de su primer trabajo y que, a pesar de ser valorada por algunos sectores como una banda “fría” y “carente de expresividad”, la complejidad

---

<sup>65</sup> Invisible era una de las bandas más importantes de la compañía que contaba con artistas exitosos en ventas como Julio Iglesias, Roberto Carlos y el Cuarteto Imperial (Graziano, 2017, p.94).



armónica que exhiben necesita de una ejecución lúcida y de un gran esfuerzo por parte de los músicos (Revista *Pelo* nro. 67, 1975). En esta opinión, a diferencia de la del primer disco, ya no existe una valoración negativa sobre el grado de sofisticación de la música de este grupo, el cual es entendido como una marca de originalidad y profesionalismo.



*El boom. Ya transformado en cuarteto, Invisible posa para la revista Antena. Foto: Alfredo Calascione (Graziano, 2017)*

En esta segunda etapa y frente a la grabación del tercer LP *El jardín de los presentes*, se generó un nuevo cambio en la banda. Se decidió sumar un integrante más, el guitarrista Tomás Gubitsch. El joven músico de 18 años contaba con una formación académica, era uno de los integrantes de Generación 0, y había crecido escuchando rock internacional y argentino (Gubitsch en *Pelo* nro. 77, 1976). La música que venía realizando con Mederos era de fusión, innovación, ruptura y experimentación, en la combinación de los sonidos del tango, el jazz y el rock. Como sabemos, estos principios eran fundamentales para la matriz estética spinettiana y rockera del momento. Estas habilidades interesaban a Spinetta y eran valoradas dentro del campo del rock: un guitarrista con mucha destreza al momento de ejecutar su instrumento y con saberes de teoría musical.

Gubitsch considera dos hechos que marcaron su decisión por ser músico: asistir a la primera y única presentación de *La consagración de la primavera* (1913) de Stravinski en el teatro Colón en 1966, durante el gobierno de Onganía, y escuchar el disco *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) de Los Beatles. Además, junto a su hermano eran seguidores del rock argentino desde sus inicios. Estuvieron en el *Festival Pinap*, conocían los discos de los grupos pioneros –Los Gatos, Manal y Almendra–. A los catorce años, inició sus estudios de solfeo y armonía, y luego tomó clases con el ex Almendra Edelmiro Molinari (Gubitsch en Graziano, 2017, p. 72). Además, el guitarrista creció en una familia de padres intelectuales:

Por casa pasaban más o menos todos los escritores, pintores, filósofos, actores y músicos que contaban en aquella época. Conservo recuerdos de Borges, Xul Solar, el Mono Villegas y de muchos más. Mi padre era un gran melómano, la casa estaba invadida de libros, discos e instrumentos de música y, a partir de mis siete u ocho años, nos llevaba al Colón con mi hermano Dyuri (Jalil, 2005).

De acuerdo con lo dicho, podemos entender la opción del líder de Invisible por incluir a un músico en el que se combinaban competencias provenientes de la música erudita, tanto clásica como vanguardista, y otras pertenecientes al rock internacional y argentino. Finalmente, este nuevo integrante fue aceptado por el público y la crítica especializada. En la crónica de la revista *Pelo* del primer concierto en el Luna Park, se destaca la excepcional técnica del guitarrista (*Pelo* nro. 76, 1976).

Aparte del virtuosismo de Gubitsch que venía a aumentar el volumen de los recursos eficientes de Invisible, esta nueva incorporación transformó el trío en un cuarteto integrado por dos guitarras, bajo y batería, la misma conformación instrumental de Almendra. En efecto, se generaron cambios en la dinámica grupal. Spinetta se encargó de la guitarra rítmica y pudo concentrarse más en el canto, Gubitsch ocupaba el rol de primera guitarra, Lorenzo se inclinó más sobre la percusión, mientras que las líneas de bajo de Rufino se ubicaban en otro plano, al ya no ser necesaria su presencia permanente para ocupar el espacio sonoro (Graziano, 2017, p. 89). Vemos, entonces, que la opción de incluir un nuevo guitarrista exhibe el intento por seguir legitimando al grupo e intensificar su reconocimiento, no solo incluyendo un músico con preparación académica y proveniente del tango experimental, sino también utilizando como referencia a la banda pionera Almendra.

Al final de esta segunda etapa, además del ingreso de un nuevo músico, se produjeron cambios en la posición de Invisible dentro del campo del rock. Esto se observa en la opinión del público rockero, el escenario donde accedía a tocar y el interés sobre la banda por parte de medios pertenecientes al rock y también ajenos a él. En la “Encuesta 1976 de la música contemporánea argentina”, Invisible alcanzó el primer puesto como mejor banda y mejor actuación en vivo. Por su parte, Spinetta fue elegido como mejor guitarrista y compositor (*Pelo* nro. 81, 1976). Entre los dos conciertos dados en el Luna Park –uno el 6 de agosto y otro el 10 de diciembre de 1976–, Invisible reunió 25 mil personas. Una cifra similar a la de Sui Generis en su despedida (Berti,

2014, p. 108). Estas dos actuaciones son interpretadas como instancias de consagración para el grupo, puesto que el Luna Park, desde las primeras épocas del rock argentino constituía un escenario que vio pasar a las bandas más importantes. Entonces, tocar en un lugar de estas características puede ser pensado como una opción estratégica por parte de Invisible y, al mismo tiempo, la posibilidad de hacerlo nos habla del aumento de la cantidad de seguidores.

Otro hecho que demuestra cómo Spinetta se convirtió en esta época en referente del rock argentino fue su aparición en la tapa de la cuarta edición de la revista *Expreso Imaginario*, en cuyo reportaje es definido como el rockero de la “búsqueda individual”. En este sentido, es mostrado como el representante de las nuevas búsquedas de experimentación y fusión que caracterizaron por estos años al rock, tanto a nivel de la música como de la lírica de sus canciones (*Expreso Imaginario* nro. 4, 1976).

Luego del primer recital multitudinario, Spinetta comenzó a aparecer en medios alejados del circuito de la cultura rock como las revistas *Gente*, *Antena* y *Radiolandia*. Graziano señala que el tratamiento en estas publicaciones es diferente al de los medios especializados, ya que, en vez de priorizar temas relacionados con la música y el arte, se interesaban por conocer aspectos ligados a la fama, como la amistad del rockero con Vilas (Graziano, 2017, p. 141). Otro hecho que nos habla del reconocimiento de este músico por fuera del rock fue que la revista *Gente* incluyó a Luis Alberto Spinetta entre “los personajes del año '76” (Berti, 2014, p. 108). En este año, el mismo medio publicó una entrevista cuyo título confirma: “No es un Beethoven, pero ya es un ‘clásico’” (Loeri, 1976). Aquí se lo equipara con uno de los compositores más representativos de la música erudita, para afirmar que si bien no es un clásico en el sentido literal –por eso las comillas–, es un artista que ha logrado franquear ciertas fronteras en el campo de la música popular, a partir de una música que, aunque seguía siendo marginal, empezaba a ser valorada por los medios de comunicación masivos. Otro aspecto para destacar de esta entrevista es que las preguntas están orientadas a reconstruir la vida del rockero y conocer los detalles sobre su infancia y adolescencia que fueron configurando su carrera artística. Aquí se produce una nueva conquista por parte de Spinetta, pues no solo era el representante de una determinada tradición rockera dentro de su campo, sino que, además, por fuera del campo del rock argentino, había logrado tal interés que empezaron a elaborarse biografías en torno a su figura de músico famoso.

Para finalizar, luego de haber realizado la reconstrucción de la trayectoria de Spinetta y ponerla en relación con los principios de pertenencia al campo del rock, podemos afirmar que, en este momento, el músico logró ocupar un lugar de mayor legitimidad, tanto en el campo del rock como en el de la música popular argentina. Acorde con lo explicado, esto fue posible gracias a la gestión que el rockero realizó de su competencia, al reestructurar recursos eficientes que puso en funcionamiento estratégicamente para la elaboración del disco EJP que, de acuerdo con los niveles de convocatoria del rock de aquella época, alcanzó una importante popularidad.

#### 4 *De allí zarpa el barco lento. El viaje en la obra spinettiana*

El rock argentino, a través de sus canciones, nos invita como oyentes a una multiplicidad de viajes. Travesías de exploración por agua, sobre las vías de un tren, volando o haciendo dedo. Estas diferentes rutas nos proponen un escape o alejamiento de la rutina y la enajenación de la vida, para adentrarnos en un territorio que habilita la transgresión, la libertad y otro modo de observar y habitar el mundo.

La primera canción que construyó estos sentidos vinculados al viaje fue “La balsa”<sup>66</sup> (1967) del grupo Los Gatos, la cual es considerada, producto de los relatos difundidos por la memoria colectiva y la crítica especializada, como la canción fundacional del rock argentino (Kozak, 1990, p. 27/Alabarces, 1994, p. 45). Con ello, argüimos que el mito de origen de este campo de producción cultural se construye alrededor de la tópica del viaje. Analizando la letra de esta canción, expresa Díaz (2005) que el “mundo abandonado” condensa los antivalores de la deshumanización, la hipocresía y el respeto a las reglas. En efecto, se propone como programa narrativo emprender un viaje hacia el naufragio y la locura, entendidos estos como formas de liberación (pp. 105-106). Se fue constituyendo así una determinada regularidad que organizó la producción discursiva. De modo que las canciones de rock que introdujeron dicha temática, lo hicieron planteando, de diversas maneras, el alejamiento y la resistencia a una realidad injusta, racional, rutinaria y angustiante, representada generalmente con la imagen de la ciudad (Alabarces, 1994)<sup>67</sup>.

Esta manera de entender el viaje como huida se puede rastrear en las condiciones de producción del discurso rockero. A mediados de la década de los 60, en EEUU, se produjo un encuentro entre la *Beat Generation* y el rock, a través de la figura de Bob Dylan y luego, de Los Beatles. Los escritores de este movimiento de la década de los 50 se opusieron al modo de vida occidental, condenaron la universidad como

---

<sup>66</sup> La primera parte de esta canción fue compuesta por José Alberto Iglesias, más conocido como “Tanguito”. La leyenda cuenta que “Tanguito” le hizo escuchar los primeros versos de su canción a Litto Nebbia en el baño del bar “La perla de Once”, lugar en el que reunían al final de la noche los pioneros del rock argentino. Luego, el líder de los Gatos se encargó de incorporarle una estructura armónica muy emparentada con la bossa nova y completar la forma de esta composición.

<sup>67</sup> Dicha temática se desarrolló en la apuesta estética de diferentes grupos del campo. Por ejemplo: Manal –“Una casa con diez pinos”–, Sui Generis –“Bienvenidos al tren”–, Vox Dei –“Las guerras”– y Arco Iris –“Viaje astral”–.

ámbito elitista y buscaron referentes en otras formas de pensamiento, como el de las culturas indígenas, el budismo zen y la vanguardia. De este modo, tomaron distancia de la ciudad que representaba el “modo de vida americano”, la racionalidad que lo sostenía y se sumergieron, tanto en sus experiencias de vida como en sus escritos, en la búsqueda de la otra cara de lo real. De aquí proviene la concepción del viaje como experiencia de conocimiento y búsqueda interior que incorporó el rock a su paradigma discursivo (Díaz, 2005, pp. 207-209/Pujol, 2007, pp. 18-20).

Los viajes beatniks son motivados por la curiosidad y la necesidad de experimentar el vagabundeo en el cuerpo. En este sentido, expresa Díaz (2005):

(...) la carretera (...) el viaje, implican la inmersión en la vida, en el mundo de lo popular, en la cultura de masas, en las noches de jazz, borracheras, drogas y sexo. Todo eso es asumido como parte de la búsqueda *Beatnik*, como una forma de cuestionamiento al modo de vida y la racionalidad dominante (p. 207).

Por lo que, en este continuo errar y andar, importa más el camino, cualquiera que este sea, y no tanto el destino que siempre es desconocido. Esto se vincula estrechamente con otro aspecto que forma parte de las condiciones de producción, la identificación del rock con el hippismo<sup>68</sup>. Este fenómeno contracultural de los años 60 también marcó una ruptura con el materialismo y racionalismo occidental, y propuso un modo de vida liberado de los principios éticos dominantes. De este modo, defendió principios y prácticas como el pacifismo, el amor libre, la vida en comunidad y la experimentación con drogas psicodélicas. El consumo de estas sustancias proponía una vía diferente de acceso al conocimiento, y era entendido como un “viaje” a otros planos de la conciencia.

Partiendo de estas condiciones de producción, Spinetta inició, con su grupo pionero Almendra, toda una tradición de canciones sobre viajes ascendentes mediante el vuelo o el sueño. Por ejemplo, el enunciador de “Hoy todo el hielo en la ciudad” desea alejarse de una ciudad invadida por el hielo y conectarse con el lado luminoso y celestial de la existencia. Al igual que los niños, que saltan de felicidad, es el único que

---

<sup>68</sup> “En 1965, el periodista Michael Fellon los bautizó para siempre como “hippies” y los medios del planeta empezaron a retratarlos para sus portadas. Rápidamente, la mecha prendió, y muchos jóvenes de todo el mundo descubrieron su propio cuerpo e incursionaron en la naturaleza contra el mundo en que vivían y se movían sus padres. Movieron su mirada hacia Oriente y prestaron oídos a las enseñanzas de civilización urbana, los jóvenes intentaron volver a la naturaleza, exaltar la vida nómada y tomar la flor como símbolo. Defendieron la paz, hicieron culto de la pobreza y se identificaron con indios, negros, colonizados y demás minorías oprimidas” (Benedetti y Graziano, 2006, pp. 26-27).

puede escapar de una ciudad inmóvil, sin emociones. Además, esta travesía le permitirá asumir una mirada distinta desde lo superior que lo aleja de una vida hostil. El estribillo concentra este sentido: “Voy a perforar el hielo /voy a remontarme al cielo /para observar hoy todo el hielo en la ciudad”<sup>69</sup>.

Más tarde, con el grupo Pescado Rabioso, el viaje ya no adoptó un sentido de ascenso, sino que descendió hacia lo desconocido y lo monstruoso. Esto se corresponde con la referencia de Spinetta al poema de Arthur Rimbaud *Una temporada en el infierno* (1873). Este artista moderno entendía que la verdadera visión del poeta se lograba mediante el desorden de los sentidos, producto de la experiencia de vida y el sufrimiento. Dicha configuración del viaje rockero también encontró su correlación en el plano sonoro. En este momento, como lo explicamos anteriormente, Spinetta tomó distancia de la estética desarrollada con Almendra y se acercó al rock “duro” de guitarras distorsionadas propio del blues y el rock & roll.

En *Durazno Sangrando* (1975), segundo disco de Invisible, Spinetta tomó imágenes de un libro taoísta traducido por Richard Wilhem y con la introducción de Carl Gustav Jung, titulado *El secreto de la flor de oro* (1961). El músico se valió de los conceptos de “animus” y “anima” que aparecen nombrados de manera explícita en dos canciones del disco: “En una lejana playa del animus” y “Encadenado al ánima”, pero que definen la propuesta conceptual de toda la obra, entendida como un viaje espiritual y de autoconocimiento. Este texto chino, que proviene de un culto esotérico, utiliza la metáfora del viaje para hablar de los estados del espíritu:

Los sueños son viajes del espíritu, entonces quien al despertar se sienta iluminado y en confluencia con la vida estará cercano al animus, por lo contrario, quien al despertar esté sombrío y deprimido, se encontrará encadenado al anima (como se cita en Berti, 2014, p. 103).

Por su parte, Spinetta además de incluir este tópico en sus canciones, se concebía como un sujeto que entendía su propia vida como un viaje. En una entrevista con la revista *Pelo* (1977), el músico sostiene: “Quiero crecer hasta que mi alma siga viajando. Quiero crecer para que mi viaje no se corte, no quede en el vacío. Quiero conocer a

---

<sup>69</sup> Otras canciones también configuran la temática del viaje de esta manera. Algunas de ellas son: “Fermín” –Almendra–, “Para ir” –Almendra–, “Despiértate nena”, “Serpiente (viaja por la sal)”, “Viajero naciendo”, –Pescado Rabioso–, “Cantata de puentes amarillos” –disco *Artaud*–.

Dios. Quiero hacer mi música para el espacio, para los planetas” (Spinetta en Berti, 2014, p. 114). Desde nuestro análisis, inferimos que Spinetta hizo coincidir el enunciador de sus canciones sobre el viaje con su propio simulacro de sujeto y, de esta manera, acentuó aspectos positivos de su competencia. Así, se mostraba como un viajero que mediante su música podía ir más allá de la realidad cotidiana, adoptar otra visión y, al mismo tiempo, compartir mediante sus canciones algo de esa divinidad con su público:

También sabemos que, por más que podamos ser catalogados de locos o de divagantes, somos tipos útiles para los seres que nos rodean, que estamos tratando de interpretar los sonidos de la Naturaleza, del Tiempo, de la Historia, de la Belleza (Spinetta en *Expreso Imaginario* nro. 4, 1976).

En la misma entrevista, también se construye como un artista (parlante) capaz de decodificar un saber (señal) a través de su música y que, al oficiar de intermediario, lo transmite a su público:

Expreso: Dentro de lo que vos hacés, ¿cómo te ubicás en ese juego de búsqueda y entrega que se da en los recitales?

Luis Alberto: como un parlante más de todo un equipo a través del cual pasa una señal y vos la trasmitís, la reproducís y en función de la calidad que tengas como parlante vas a reproducir con mayor o menor fidelidad (Spinetta en *Expreso Imaginario* nro. 4, 1976).

Continuando con la caracterización de los viajes en sentido vertical, Díaz (2005) explica que estas travesías dialogan con distintos discursos pertenecientes a la cultura occidental. Uno de ellos es el discurso religioso. El vuelo hace referencia al alejamiento del mundo material y el ascenso del alma hacia lo sagrado, en la búsqueda de la luz y la eternidad. En las canciones de Spinetta, el yo lírico o los personajes que protagonizan la acción –nivel del enunciado– son quienes tienen el privilegio de tomar contacto con este plano divino, una vez que han logrado alejarse del mundo de antivalores.

Si partimos del discurso estético, que recupera una línea que va desde el romanticismo hasta las vanguardias del S. XX, el vuelo se vincula directamente con el sueño y, por tanto, la posibilidad de ingresar a lo irreal y fantástico (Díaz, 2005, p. 108). En efecto, numerosas imágenes que aparecen en las letras del rockero provienen de la lectura de artistas y poetas surrealistas o de escritores que se han servido de elementos de esta estética. De acuerdo con lo que expresa Graziano (2017), autores de la talla de Cesar Vallejo, Octavio Paz, Pablo Neruda y Alejandra Pizarnik, que han tomado para su



literatura elementos pertenecientes al surrealismo, fueron leídos por Spinetta. Como ya dijimos, entre sus lecturas, también se encuentran Artaud, quien integró el movimiento surrealista en sus inicios y Rimbaud, poeta admirado por los surrealistas.

Finalmente, el discurso rockero identifica el vuelo con el consumo de drogas psicodélicas. Explica Racionero (2002) que la experiencia con estas sustancias es comparada, en el ambiente contracultural, con las búsquedas místicas alcanzadas mediante la meditación. El término psicodélico significa “expandidor de la psique”, pues permite el acceso a una conciencia que no observa una realidad dividida sino interrelacionada. En el viaje de ácido, se diluyen las separaciones entre mente y espacio, se percibe la mutabilidad en el movimiento constante de la realidad y las visiones sinestésicas, y finalmente, se experimenta la cesación del tiempo, percepción próxima a la inmediatez del zen, donde todo es instante puro sin pasado ni futuro (Racionero, 2002, pp. 135-140). Según lo señalado, Díaz (2005) indica que, en el marco de las condiciones de emergencia del rock en nuestro país, la psicodelia apareció en las traducciones de la literatura beatnik, en los discos de los Beatles y en distintas manifestaciones contraculturales, a partir de las cuales la imagen del vuelo pasó a formar parte del léxico rockero y también cotidiano<sup>70</sup> (pp. 108-109).

En síntesis, los discursos religioso, estético y psicodélico se articulan alrededor de la cuestión de la mirada. Por lo tanto, el viaje habilita una mirada que se sale de lo normal, transgrede la regla y hace posible la adopción de una nueva perspectiva. Este sentido nos permite interpretar los viajes rockeros, y entenderlos como la búsqueda de una realidad alternativa. En el caso de Spinetta, esta mirada no va dirigida hacia la exterioridad<sup>71</sup>, sino hacia la interioridad del viajero en la búsqueda y el autoconocimiento de sí mismo, de allí el uso de distintas metáforas como el alba – Almendra y Pescado Rabioso–, el carozo del durazno y el anillo –Invisible– (Díaz, 2005, p.111).

---

<sup>70</sup> Una de estas manifestaciones contraculturales fueron los encuentros en el Parque Centenario en 1973. Grupos de poesía, música, teatro y artes plásticas organizaban charlas, debates, intervenciones y conciertos musicales. En este espacio, se produjeron las primeras revistas subte donde aparecían referencias a artistas y pensadores como Escher, Thoreau, escritores de la *Beat Generation*, Xul Solar, Carl Gustav Jung, entre otros. Más tarde, esta experiencia se replicó en otros lugares y se multiplicaron las revistas subte (Bittar, 2006/Graziano, 2017).

<sup>71</sup> Este es el caso de la letrística desarrollada por Charly García. Para mayor información, consultar Díaz (2005, pp. 154-167).

Lo dicho hasta ahora nos remite nuevamente al discurso religioso. Puesto que, en este viaje de búsqueda de la propia interioridad, la religiosidad rockera es antidogmática y anticlerical, y agregamos, en ciertos casos, carente de la figura de una divinidad<sup>72</sup>. No impone normas ni leyes, solo propone un camino constante que no necesariamente remite a entidades trascendentes. Dicha concepción provino de fenómenos que ya explicamos, como el hippismo y la contracultura de los 60, los cuales formaron parte de las condiciones de producción del rock argentino en su etapa de emergencia. Esta “religiosidad sui generis”, entonces, defendía una actitud libre y sincrética que incorporaba aspectos del cristianismo, de las enseñanzas de maestros hindúes, de los chamanes de las culturas aborígenes, entre otros.

De esta manera, el rock argentino se integró a un clima mundial de búsqueda espiritual entre los jóvenes, lo cual marcó su universo de sentidos. Por eso es que encontramos letras de bandas como Pedro y Pablo o Alma y Vida que exhiben una actitud crítica hacia la religiosidad oficial y reivindican una búsqueda espiritual que no enmascare ni oculte la realidad, sino que libere y revele aspectos nuevos de ella. A su vez, desde el rock argentino, para tomar distancia de una religión en tanto antivalor de injusticia y represión, se propone una nueva lectura del cristianismo donde se rescate un conjunto de valores éticos y políticos como la tolerancia, la paz, la sinceridad y la hermandad entre los hombres; principios que el rock denuncia como olvidados por la sociedad (Díaz, 2005, pp. 135-142).

Esta manera de entender el viaje es la misma que defendía y comunicaba a sus lectores la revista *Expreso Imaginario* en su primera editorial de agosto de 1976:

Desde este estado de cosas parte hoy *Expreso Imaginario*. No apunta a galaxias y a planetas exóticos. Sólo intenta recorrer su viaje por los espacios no anquilosados de la mente que todavía conserven a través de la música, la poesía y el amor la frescura suficiente para contener sentimientos de vida (*Expreso Imaginario* nro. 1, 1976).

Dicha semejanza se explica en la medida que es una revista de la contracultura que comparte las mismas condiciones de producción del rock argentino: la literatura beatnik, el hippismo, la cultura oriental, el indigenismo, las manifestaciones artísticas

---

<sup>72</sup> Nos referimos con esto a la etapa de Pescado Rabioso, en la que Spinetta tomó algunas ideas de sus lecturas sobre Nietzsche y compuso canciones como “Cristálida” (1972), que expresa en unos de sus versos la frase “No tengo más Dios”.

*underground*, entre otras<sup>73</sup>. En relación con lo dicho, nos interesa agregar un aspecto más a nuestro análisis que nos permitirá completar nuestro entendimiento sobre la temática del viaje. A partir del análisis de la dimensión pasional en el disco EJP (Greimas y Fontanille, 1994), abordamos este tópico retomando la integración corporal y racional. El viaje rockero propone un itinerario mental, de apertura de la conciencia, pero siempre en relación con los “sentimientos de vida”. De allí que nos pareció necesario incluir una lectura acerca de las emociones y las experiencias corporales que hacen posible el viaje rockero.

Para finalizar, los aspectos que hemos referido, entendidos como parte de cierta regularidad en el tratamiento de esta temática en el discurso rockero y spinettiano, nos sirvieron durante el análisis para observar cómo se configura específicamente la travesía en EJP. Así, algunas de las preguntas que orientaron nuestra lectura fueron: ¿Por qué se renueva solo la tradición de viajes ascendentes? ¿De qué manera se postula la posibilidad del regreso en estas travesías? ¿De qué modo el amor, entendido como parte de la dimensión pasional, asegura la travesía y el autoconocimiento del sujeto? ¿Cómo las distintas pasiones afectan al sujeto durante su viaje y en la configuración de su mirada? ¿Es posible identificar, como huellas de producción, la presencia del discurso religioso, surrealista y psicodélico en la representación de esta temática? ¿Aparecen otros discursos que forman parte y/o amplían el paradigma discursivo del rock? Dichas preguntas fueron pensadas teniendo en cuenta el lugar que ocupa el agente en el campo del rock y su constante búsqueda de reconocimiento y legitimación.

---

<sup>73</sup> En 1974, Jorge Pistocchi, editor y ex manager de Almendra, realizó la primera publicación de Mordisco junto a Pipo Lernoud. En ella abundaban las ilustraciones, la iconografía pop y la agenda de la que por entonces era llamada música progresiva. En un momento, la dupla pensó que había que reformular la revista y ampliar su repertorio de temas. Así fue como dos años después nació Expreso Imaginario, un tren que reuniría, al decir de Pistocchi, “la energía, el viaje y la imaginación” (Pujol, 2005, p. 31).

## 4.1 Bienvenidos al jardín de los presentes

Vamos pisando la tierra húmeda, sentimos la fragancia verdeada del pasto y multicolor de los malvones. La mañana está fresca, y un canto lejano de golondrinas cruza el cielo. Ingresamos a un jardín, luego de un viaje que deja atrás la ciudad gris del desamor y la rutina.



*LP de El jardín de los presentes*

En forma de vuelo o de sueño, las travesías de EJP se

encuentran atravesadas por distintas emociones como la tristeza, la soledad, el amor y la felicidad. Constituyen viajes hacia la interioridad del sujeto en su experiencia de autoconocimiento. Así es como, en “El anillo del capitán Beto”, el personaje que tripula su colectivo/nave es un errante que se escapa de la ciudad, conquista el cosmos e, invadido por la soledad y la tristeza, desea inútilmente retornar. El enamorado de “Los libros de la buena memoria”, en su viaje onírico y psicodélico, anula su percepción puramente racional, y se eleva en una especie de iluminación cuando se encuentra con “los tigres en la lluvia”. En “Las golondrinas de Plaza de Mayo”, las aves vuelan escapando del invierno, mundo de antivalores, y buscando el verano, donde hay flores, color y vida. Ellas “vienen y van”, por tanto, su travesía es constante y es expresión de la libertad.

Lo dicho hasta el momento, nos permite realizar algunas interpretaciones acerca del título de la obra. Partiendo de la religiosidad sui generis rockera, ¿por qué se elige la imagen del jardín como nombre del LP? El jardín, en clara referencia al Edén bíblico, puede ser entendido como el lugar de llegada, luego de las distintas travesías. Además, el espacio natural se asocia con el plano divino, lo cual constituye una recurrencia en la obra del rockero. En ella se figurativiza la resistencia del rock frente al mundo de antivalores representado, generalmente, por el espacio de la ciudad. Aclaramos que este

sentido de lo natural como vía hacia lo místico proviene del romanticismo, luego fue recuperado por la literatura beat y, finalmente, se retomó con el movimiento hippie y su *power flower*.

Al mismo tiempo, la referencia al mundo natural recupera una de las imágenes más utilizadas en la lírica rockera: el campo como espacio de pureza, armonía y libertad en contraste con la ciudad gris y rutinaria (Alabarces, 1994). Kozak (1990) la denomina como la figura de la “utopía campestre”. Al hablar de figura, reconstruye determinados sentidos que circulaban en la práctica rockera y que aparecían con regularidad en las canciones. Esta figura particularmente hace referencia al movimiento de la ciudad al campo, pero como proyecto realizado, en una dimensión temporal presente sin contradicciones (p. 36).

Dicha caracterización nos permite establecer semejanzas y diferencias con la imagen del jardín spinettiano. Al indagar en la discografía del artista, observamos que, en canciones de Almendra, de su etapa solista, de Pescado Rabioso y en los inicios de Invisible, ya aparece la imagen del jardín, nombrada de manera explícita o sugerida. Para comenzar, rastreamos una correspondencia directa del sentido del jardín de EJP con dos de las canciones de su primer disco *Almendra* (1969). En el estribillo de “Plegaria para un niño dormido”, el jardín es el espacio de la utopía al que solo se accede mediante el sueño, y que únicamente el personaje del niño puede habitar mediante el juego: “Se ríe el niño dormido /quizás se sienta gorrión esta vez /Juguetando inquieto en los jardines de un lugar /que jamás despierto encontrará”. En la canción “Hermano perro” de Almendra, se hace alusión al jardín mediante la imagen del árbol. Así, el protagonista, luego de su fuga, imagina el día en que subirá al árbol y comerá de sus frutos. Luego, en el disco solista *Spinettalandia y sus amigos* (1971), la canción “Dame, dame pan” construye un enunciador que aconseja al personaje femenino que observe y, por lo tanto, forme parte de los jardines donde habitan la luz y el juego de las rosas: “Mira los jardines nena, /esta es la oportunidad, /de ver las rosas saltando, /en la mañana del mar...”.

En *Pescado Rabioso*, aparece el paraíso en tanto espacio que se debió abandonar, y el rock como la experiencia que reúne los sentimientos de vida de sus habitantes justo antes de emprender el exilio. En un folleto, que se entrega en un recital del grupo, se comunica este concepto a los asistentes:

Toda forma de belleza pretende reproducir los sentimientos de la vida en el paraíso. El ROCK es justamente la sensación que representa aquellos sentimientos de los habitantes del paraíso, en el momento preciso en que fueron condenados a abandonar la supuesta perfección<sup>74</sup> (Berti, 2014, p. 32).

En diálogo con el relato bíblico, y a la luz de los sentidos rockeros, esta declaración estética, además de hacer referencia a sentimientos de vida como el amor, nos permite reinterpretar el gesto de Adán y Eva, habitantes del paraíso, quienes, al desoír las leyes divinas, se llevaron consigo el sentimiento de la curiosidad, y una conciencia distinta, producto de un acto de transgresión: alimentarse del árbol de la ciencia del bien y del mal. Por lo tanto, el exilio de este paraíso figurativiza el acto de rebeldía del rockero ante la autoridad, la prohibición y la ley, y la defensa de valores como la experimentación y la resistencia.

También identificamos la imagen del jardín en cuatro canciones de este grupo. En “El jardinero (temprano amaneció)” del disco *Desatormentándonos* (1972), el personaje principal es una especie de divinidad que observa cómo el mundo inevitablemente se destruye. En ese caos, no hay diferencia entre la noche y el día, ni tampoco lugar para la belleza, las flores son devoradas por las hormigas. Por su parte, el jardinero no puede modificar esta realidad, a pesar de hacer su “lindo trabajo”, no se garantiza el orden. En el disco *Pescado 2* (1973), la canción “Mi espíritu se fue” muestra la misma imagen del jardín como el lugar del caos y la desorientación: “Es mi espíritu que da /(mil vueltas) /y se enreda en el jardín /(llevame)”. En estas dos composiciones, la travesía está planteada como un descenso hacia la tempestad y lo monstruoso. Por lo contrario, En “Credulidad”, continuando con la estética de Almendra, aparece un viaje ascendente donde se hace alusión a la existencia de un jardín edénico representado mediante la imagen del árbol como portador de la verdad y

---

<sup>74</sup> La representación del paraíso como espacio del que se carece se corresponde con el poema inglés *El paraíso perdido* (1667) de John Milton. Esta obra retoma el relato bíblico del Génesis, expande su argumento y lo transforma en una alegoría de los designios de Dios sobre el destino de la humanidad y su salvación.

la vida. El enunciador aconseja al personaje femenino que se aparte de la muerte y el terror e inicie esta búsqueda<sup>75</sup>. En la canción “Por” del disco *Artaud*, el recorrido se inicia desde la elevación del “árbol”. Y en “Bajan” aparece un viejo roble que pertenece al camino.

En la canción “Elementales leches” del disco simple de Invisible (1974), nos encontramos también con la referencia al árbol, como parte de un espacio al que se debe regresar: “Hijos amigos, vengan, /suyo es el fruto que olvidaron en el árbol”. Luego, en el LP *Invisible* (1974), la canción “La azafata del tren fantasma” nos sumerge en un ambiente onírico de pesadilla donde abunda la traición y se produce un asesinato, mientras que la eterna azafata, que habita este jardín de muerte, se ríe de la escena: “Y en el jardín está la azafata, /del tren fantasma... /la puedo ver reír a la azafata, /del tren fantasma... /Con sus manos de frío, el rey dormirá... /y la eterna azafata, /lo embalsamará...”. Finalmente, en la canción “Durazno sangrando” del disco homónimo de 1975, es el fruto el que protagoniza un viaje que se inicia cuando desciende del árbol: “Temprano el durazno /del árbol cayó /su piel era rosa /dorado del sol”<sup>76</sup>.

Por su parte, el paraíso de EJP no aparece como un espacio perdido, sino como la existencia de un origen diferente. Además, este jardín no se encuentra devastado ni arrasado por la muerte, sino que se configura como el lugar de la utopía. Por lo tanto, el éxodo se produce desde el espacio de la ciudad violenta, materialista y autoritaria al espacio natural, el jardín rockero spinettiano donde conviven el despertar y la búsqueda interior. Constituye, por tanto, un espacio al cual podemos identificar con el segundo término de las siguientes oposiciones: mundo adulto/mundo de la infancia, ciudad/naturaleza, razón/conciencia, plano inferior/plano superior, finitud/infinitud.

Las opciones de incluir la imagen del jardín onírico como lugar utópico y la de retomar la tradición de viajes ascendentes puede entenderse como la búsqueda de refugio ante la violencia desatada en el mundo. Al mismo tiempo, se recuperó una tipología temática iniciada con Almendra. Así, la estética de este grupo pionero

---

<sup>75</sup> Lo peculiar de nuestro gran calabozo /es esta especie de terror por el bosque. /La risa, nena, no podrá surgir /a menos que te subas al árbol. /Bien, el árbol es la verdad. /Descansa por tu cuerpo, cierra ya los ojos.

<sup>76</sup> Si seguimos con la identificación de recurrencias en la obra de Spinetta, posteriormente, en el disco doble *Spinetta y Los socios del desierto* (1995) aparece la canción “Un jardín de gente”. Luego, en el año 2003, el rockero publica un disco solista que se titula *Para los árboles*.

funciona como código de valoración sobre las siguientes producciones de Spinetta en tanto agente social. De todas formas, encontramos dos diferencias. La primera es que en ninguna de las canciones de EJP aparece el jardín, sino para darle título a su obra y configurar, con ello, su concepto estético. Por lo que su significado adopta una mayor dimensión. Al mismo tiempo, este disco retoma elementos que amplían el sentido de la travesía hacia lo superior y que provienen de otras producciones: la figura del artista visionario y las imágenes surrealistas en *Artaud* (1973), y la espiritualidad antidogmática con referencias al pensamiento oriental en *Durazno Sangrando* (1975).

Este jardín es “de los presentes”, y esta expresión puede tener distintas interpretaciones. Primero, la que nos permite identificar la palabra “presentes” como sinónimo de “regalos”, en la medida en que, hacia el final de la travesía, la llegada al espacio rockero del jardín posibilita el contacto con una serie de objetos de valor: una conciencia alternativa, el autoconocimiento del sujeto, la libertad y el amor. Segundo, la que remite a lo temporal. El contraste entre el tiempo presente y el tiempo que se consume veloz, o entre lo eterno y lo contingente, aparece en varias canciones de Spinetta. En “Muchacha (ojos de papel)” de *Almendra* (1969), la voz del enunciador pide: “No corras más, tu tiempo es hoy”; en la canción “Bajan” de *Artaud* (1973), aconseja: “No te apures ya más, loco /porque es entonces cuando las horas bajan”. En “Todas las hojas son del viento” del mismo disco, elementos como “sol”, “leche” y “vientre” forman parte del valor de la vida y lo infinito, mientras que las “hojas”, el “viento”, las “drogas” y la “represión” se corresponden con la muerte y la finitud. Más tarde, en “Dios de la adolescencia” de *Durazno Sangrando* (1975), se exhibe la contradicción de un personaje que busca la felicidad, pero que en un tiempo veloz y precipitado no lo logra. La voz aconseja que solo a través del amor encontrará la eternidad: “con sus enaguas quiere escapar de la cuna /tan apurada está /que atropella el viento en la avenida (...) Ya que Dios es un mundo /en que amar es la eternidad /que uno busca”.

Esta idea de la búsqueda del “ahora” y del instante presente, sin estar atados al pasado, también se observa en letras de otros grupos de rock argentino. Vox Dei, en la canción “Presente (el momento en que estás)”, del álbum *Caliente* (1970), pone en valor este tiempo: “Cuanta verdad /hay en vivir /solamente el momento en que estás /Sí, el presente /el presente y nada más”. Arco Iris, en dos canciones del disco homónimo de



1969, identifica al presente como el momento para emprender el viaje y encontrarse consigo mismo: “Quizás hoy me pueda encontrar /quizás hoy pueda volar” –“Tiempo” –. “Y ahora soy /un peregrino del sol /Y ahora voy” –“Ahora soy”–.

Si vinculamos esta concepción del tiempo con las condiciones de producción del rock, vivir el momento presente fue uno de los preceptos más importantes del movimiento contracultural mundial y argentino. La juventud se sentía protagonista en distintos ámbitos de la sociedad y tomaba distancia del mundo adulto y conservador. Esta conciencia histórica se entrama con una conciencia de tipo espiritual, configurada mediante la religiosidad sincrética que proponen la cultura *beatnik* y el hippismo. Partiendo de las enseñanzas orientales como el zen, el “ahora” unido al “aquí” solo es aprehensible por medio de una experiencia inmediata de la realidad, dominada por un estado no-racional (Racionero, 2002, p. 85). A esto se suma que el presente también puede ser entendido como un rasgo típico de la música. Dice Frith (2001) que uno de los efectos de cualquier música es la de intensificar nuestra experiencia del presente, “detener” el tiempo, para hacernos sentir que estamos viviendo un tiempo que trasciende nuestra cotidianeidad (p. 8).

En varias entrevistas, Spinetta comenta su fascinación y admiración por Borges (*Expreso Imaginario* nro. 4, 1976/Diez, 2013/Graziano, 2017). En la obra de este escritor, encontramos un cuento donde también aparece la imagen del jardín en relación con el tiempo. Nos referimos a “El jardín de los senderos que se bifurcan” (1941). Consideramos a dicho relato como parte de las condiciones de producción del disco. En este caso, el jardín cuyos senderos se van abriendo en múltiples caminos hace referencia a una manera de entender el tiempo, como una red infinita en la que confluyen diversas alternativas y, por tanto, diversos porvenires.

Con lo dicho hasta el momento, podemos proponer otro sentido para el título del disco: el “aquí” del jardín, en tanto espacio, se corresponde con el “ahora” de los presentes, en tanto tiempo. De este modo, la realidad es percibida como una experiencia donde no interviene la razón lógica para analizarla y dividirla, y en su lugar participa una conciencia que integra, en este caso, la dimensión espacial con la temporal. Por lo tanto, inferimos que el disco no solo invita al oyente a un viaje rockero y musical que “detiene” el paso de la vida cotidiana durante la escucha, sino que también lo invita a un

viaje poético, donde la imaginación pueda vislumbrar la arborescencia del tiempo, en un jardín cuyos senderos/canciones se abren hacia múltiples presentes/sentidos.

El fotógrafo Eduardo “Dylan” Martí, que formó parte del campo del rock argentino en esta época, fue quien propuso el nombre del disco:

Entre las charlas que teníamos, se me ocurrió sugerirle ese título y a Luis le encantó. Tenía que ver con el jardín donde estamos presentes todos y donde estaremos cuando ya no estemos en este mundo. Vamos a estar seguramente en algún jardín imaginario. Vaya a saber. O por lo menos creamos que nos va a suceder eso (Martí en *Página/12*, 2012).

Martí comparte una interpretación que involucra un sentido religioso y, a la vez, artístico. Ya que contrapone el mundo material y racional al mundo imaginario del rock. Por lo tanto, ese “todos” no necesariamente se corresponde con la humanidad en su totalidad, sino con los artistas y el público que permiten la configuración del “jardín imaginario”, los que están presentes en un espacio de identificación con la juventud rockera.

Ahora, si consideramos ciertos acontecimientos de la historia de nuestro país, este sentido se amplía en función del efecto de determinados hechos en las condiciones de recepción del momento. Nos referimos con esto al agravamiento de la represión y la censura, en el marco de la última dictadura cívico-militar de 1976. Decíamos que el campo del rock en esta época, anulados los espacios de participación política, acrecentó su nivel de representatividad en torno a las juventudes de la época. Por tanto, “el jardín” también puede ser entendido como un espacio imaginario de refugio y resistencia para los que están presentes en el mundo rockero, en un momento en que “el afuera”– realidad sociopolítica– se tornó más violenta y convirtió al joven en una figura altamente sospechosa, al extremo de que muchos jóvenes fueron “desaparecidos”, es decir, secuestrados, torturados, asesinados y ocultados.

Aclaremos que Spinetta, al momento de la salida del disco, no era consciente de ello. En una entrevista comenta que no estaba al tanto del accionar del terrorismo de Estado, y que recién unos meses después se enteró de que amigos suyos habían desaparecido (Spinetta en Berti, 2014, p. 109). De igual modo, desde nuestro lugar de análisis, ponemos en relación a) la imagen poética del jardín como lugar de resguardo e identificación para la juventud rockera con b) una realidad sociopolítica que atentó

contra la vida de muchos jóvenes, y que, como ya vimos, fue el punto más extremo de un proceso de censura y represión que se venía constituyendo con anterioridad al golpe de Estado de 1976. De este modo, podemos decir que, en el título del disco, el sentido de jóvenes “presentes” en el jardín del rock también hace alusión a su opuesto: jóvenes “ausentes” para la sociedad argentina.

## 4.2 La fotografía del Adán y el Cristo hippie

A lo largo de su trayectoria, Spinetta no solo ejerció un fuerte control sobre la música y la letra de sus composiciones, sino también sobre el tratamiento visual de sus discos. Por tanto, la opción discursiva de elaborar tapas conceptuales se explica como una estrategia para distanciarse del folklore tradicional y de la “música joven”, campos de la música masiva desde los cuales se imponía como modelo de tapa, el retrato de los solistas o integrantes de las agrupaciones. Además, el éxito de ventas de estos músicos, que apelaban a estrategias diferentes en la configuración de su obra, era vista por el rockero como un rasgo de disvalor. En este sentido, expresa en una entrevista:

Tanto [sic] Microfón como en CBS la parte gráfica de Invisible estuvo a cargo nuestro. Básicamente para evitar que la parte gráfica vaya por el acceso usual de los del Suquía, los Altamirano y otros. De esta forma, evitando los canales habituales, se expresa gráficamente mejor el concepto del grupo; porque de la otra manera inevitablemente la idea original termina siendo distorsionada (Spinetta en *Pelo* nro. 64, 1975).

De este modo, las tapas de Almendra, Pescado Rabioso e Invisible son creaciones que dialogan con las artes visuales: dibujos del propio Spinetta en el disco *Almendra* (1969), de su hermano Gustavo Spinetta en *Desatormentándonos* (1972) y obras de artistas como M. C. Escher en *Invisible* (1974). Esta opción estratégica puede ser entendida como un intento de legitimación por parte del rockero, quien, en la búsqueda de autenticidad, refuerza los sentidos que construye, para generar una sólida correspondencia entre el nombre del disco, el arte de tapa y las canciones. Este es uno de los rasgos del rock progresivo, concebir al disco como un producto estético integral, cuyas partes constituyan un concepto (Pujol, 2007).

Antes de dedicarnos en detalle a la descripción e interpretación de la tapa del disco, nos parece importante poner la estética spinettiana en relación con las tapas de

otros rockeros reconocidos de los que se diferenci6. En una entrevista realizada por Miguel Grinberg (1977), el m6sico expresa:

Eso es lo que a m6 me aterra...que de pronto en Pelo pongan a Juan Gatti como el ilustrador del a6o... la tapa de Crucis ¡la mejor tapa!... me parece una aberraci6n infernal, porque es un afano a Roger Dean y a otro dibujante que no me acuerdo c6mo se llama... que son unos capos. ¡Y que los copian de una manera alucinante! ¿Vos viste las fotos que te mostr6 con el concepto para El jard6n de los presentes? No son las mejores fotos del mundo, pero tienen una calidad y un clima que te parten la cabeza (p. 89).

Tambi6n este conflicto se dio hacia el interior de la banda, cuando “Pomo” Lorenzo expuso una opini6n negativa sobre las fotos que Spinetta hab6a ideado para la tapa, y le llev6 como propuesta, previa sugerencia de Juan Gatti, la imagen de un n6mero de la revista *Time* (Spinetta en Grinberg, 1977).

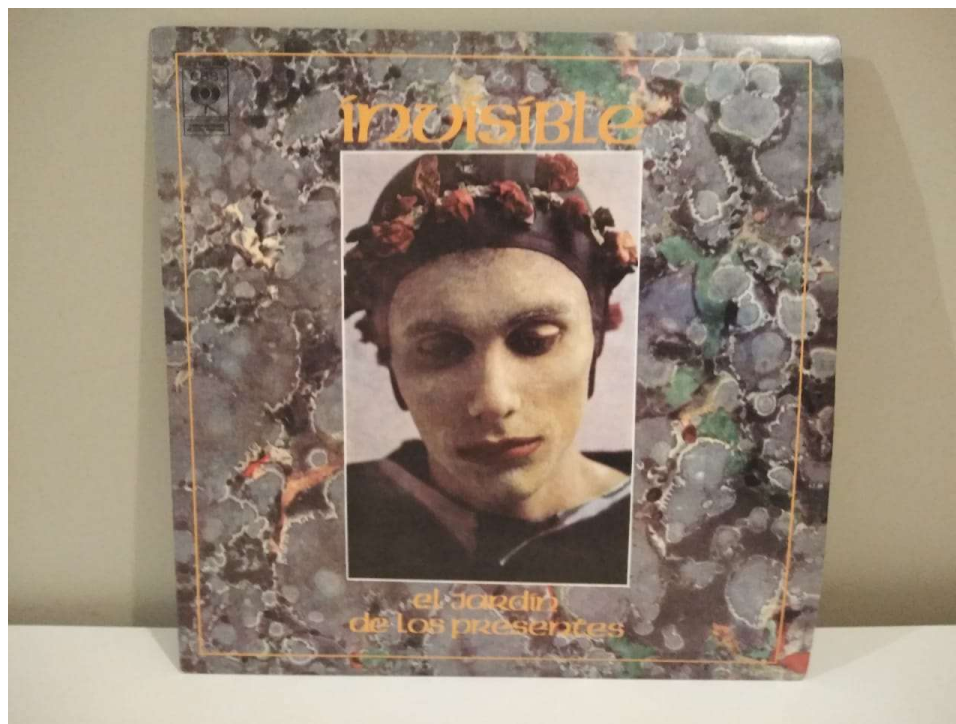
En estas declaraciones, el rockero establece un claro distanciamiento con aquellos m6sicos que dejan de lado los principios de la experimentaci6n y la autenticidad, no solo a la hora de componer canciones, sino tambi6n de dise6ar el arte de tapa. Sus conocimientos sobre rock internacional le permiten identificar la existencia de una copia al ilustrador Roger Dean quien dibuj6 las portadas de discos de bandas inglesas como Yes, Uriah Heep y Greenslade. En oposici6n, resalta que en su disco existe un concepto propio, m6s all6 de la calidad de las fotos y de lo que puedan pensar otros integrantes de Invisible. En definitiva, al ocupar un lugar dominante dentro del rock puede hacer p6blico su descontento y cuestionar el dictamen de una revista especializada de rock y lo que piensen sus propios compa6eros de Invisible.

Luego, haciendo referencia a otro grupo, el rockero expone:

No quiero condenar a nadie, pienso en la primera 6poca de Polifemo, ¿viste la tapa del primer LP? ¿Viste que himno a la mutilaci6n humana? ¡a la cercenaci6n! Si hubiesen puesto a la Venus de Milo, todav6a, porque la parti6 el tiempo, no la serrucharon... pero son mujeres vivas con los brazos rebanados y las piernas rebanadas y un ojo sanguinolento... ese no es el ojo de la visi6n, es el ojo del demonio, loco, dejame de hinchar las pelotas. Es la imagen de la impotencia (Spinetta en Grinberg, 1977, p. 91).

Aqu6 lo que se critica no es, como en el primer caso, la ausencia de una versi6n propia del artista en el dise6o de tapa, sino que las im6genes del disco de Polifemo traducen una visi6n de pesadilla –m6s en consonancia con la etapa de Pescado Rabioso que Spinetta hab6a dejado atr6s–. Por lo contrario, en este momento estaba interesado en

mostrar otra percepción de la realidad que, como ya explicamos en parte, se vincula con la búsqueda de un espacio utópico.



*Tapa de El jardín de los presentes*

Los que participaron en el armado de la tapa del disco EJP fueron Eduardo Martí, quien realizó la fotografía de la portada y Juan Orestes Gatti<sup>77</sup>, encargado del arte de tapa y la foto interior del disco. Este artista plástico, que estudió en el Instituto Di Tella de Buenos Aires y trabajó junto al productor artístico Jorge Álvarez, realizó el arte de tapa de algunos de los grupos más importantes del rock argentino de los 70 como Pappo's Blues, La Pesada, Sui Generis, Aquelarre, Pastoral y Crucis. De su autoría es la emblemática tapa del disco *Artaud* (1973) que, por su forma irregular y angulosa, no entraba en las bateas de las disquerías. Este disco como objeto de diseño incómodo y disfuncional representaba la resistencia rockera y surrealista a los mandatos del mercado discográfico. En esta producción, Gatti utilizó dos colores, el verde y el amarillo, cuya significación Spinetta extrajo de los escritos de Artaud. El verde representa la resurrección, mientras que el amarillo, la descomposición y la decadencia.

---

<sup>77</sup> A pesar de que Spinetta es crítico con algunos trabajos de Gatti, dicho artista colaboró con él en el disco que analizamos y también en el diseño de la tapa de *Artaud* (1973).

Recuperamos estos rasgos, ya que en el arte de tapa de EJP reaparecen estos colores, aunque con una tonalidad diferente. El verde se percibe apenas en el maquillaje del rostro fotografiado y se entrecorta en la imagen difusa y gris del fondo. El amarillo, más cercano a un naranja, también aparece en el fondo y principalmente en la línea de contorno de la composición visual y en el color de las letras del nombre de la banda y título del disco. La opción por utilizar nuevamente estos colores en una tapa, aunque con otro matiz, nos permite inferir, por un lado, que hay una línea de continuidad con *Artaud* (1973), como modo de legitimación, ya que esta obra ha significado un hito en la trayectoria de Spinetta y, por otro, que este jardín es representado como un espacio donde conviven los dos aspectos opuestos de la existencia, lo que da vida y lo que mortifica.

“Esa foto está hecha en el patio de la casa de Luis, en la calle Arribeños. Y lo que buscamos al hacerla era lo de siempre, generar un clima, que transmitiera una sensación de misterio” (Martí en *Página/12*, 2012). Este fotógrafo artístico estuvo involucrado en varios trabajos de tapas de discos de Spinetta y otros rockeros. Un año antes, se había encargado de diseñar la tapa de *Durazno Sangrando* (1975). El halo de misterio del que habla Martí tiene que ver con el tipo de enunciatario que se construye en esta y otras imágenes de discos de Spinetta. Un enunciatario al que, para decodificar determinados sentidos, se le exigen ciertas competencias y saberes pertenecientes al universo de sentidos del rock.

Dyuri Gubitsch, hermano mayor de Tomás Gubitsch, fue invitado como modelo para realizar la fotografía. En una entrevista, relata cómo fue el proceso de producción:

Me sentaron y me empezaron a pintar de verde. Me pusieron un gorro de pileta para mujer, una corona de flores de papel maché, una bolsa de basura y me dieron una pala. Les pregunté si era indispensable que me pintara los labios y me dijeron que sí. Prejuicios que uno tenía en la época. En ese momento, por un segundo, les hice acordar al personaje de la tapa de Almendra (Dyuri Gubitsch en Graziano, 2017, p. 21).

La referencia a la bolsa de basura y la pala nos permite reforzar sentidos en torno a este hombre que cuida del jardín y que forma parte de los procesos de la vida y la muerte, de la creación y la descomposición<sup>78</sup>. A su vez, la acción de cuidar figura en el

---

<sup>78</sup> Esta imagen del cuidado del jardín aparece nuevamente en la canción “Jardín de gente” del disco *Spinetta y los socios del desierto* (1997). La canción dice: “Oh, alguien debió conservar y cuidar con amor /este jardín de gente... /A Dios nunca se le ocurrirá”.

Génesis: “Yavé tomó, pues, al hombre y lo puso en el jardín del Edén para que lo cultivara y lo cuidara” (Génesis 2, 15). En este caso, es el hombre quien, por voluntad de Yavé, debe encargarse de cultivar los frutos que dará el jardín del Edén y de cuidarlo. En el concepto de este disco, se configura un Adán totalmente diferente, una figura masculina vinculada con los sentidos que circulan en el rock y que se conjugará con otro personaje bíblico.

En el centro de la imagen de la tapa, queda la fotografía en primer plano de este personaje con gesto triste. Su rostro está maquillado y simula la figura de un arlequín. Como lo expresa D. Gubitsch, se genera aquí una fuerte referencia con la tapa del primer disco de Almendra, cuya ilustración nos muestra el busto de un hombre/payaso también con un mohín de tristeza. Desde la lógica rockera, podemos decir que este gesto representa el dolor existencial de la humanidad sumida en la ciudad moderna y racional. Al mismo tiempo, el brillo de la lágrima que cae de uno de sus ojos hace referencia a la búsqueda de luz y conocimiento, propio del viaje rockero spinettiano<sup>79</sup>.

En la tapa de EJP, se replican estos sentidos: por un lado, la presencia del hombre moderno y cabizbajo que sufre, y por otro, la posibilidad de adquirir una nueva conciencia, presente aquí, en la corona de flores que ciñe su frente. De acuerdo con lo que ya explicamos, para la estética de este rockero, los elementos naturales hacen referencia a lo divino y superior, al mismo tiempo que generan un contraste con el mundo melancólico, solitario y asfixiante de la ciudad. La mirada de este rostro está dirigida al suelo, a lo bajo. De aquí inferimos dos sentidos: la mirada acompaña la inclinación del rostro y define la mueca de dolor y sufrimiento existencial, pero también indica que este arlequín, formando parte del jardín rockero, posee otra visión que le permite observar desde un plano superior. De esta manera, se genera una fuerte correspondencia con los viajes ascendentes que aparecen en las canciones del disco. Este contraste entre términos opuestos como dolor/conciencia, muerte/vida, inferior/superior, ciudad/naturaleza se materializa también en la iluminación del rostro, clara de un lado y con sombra del otro.

---

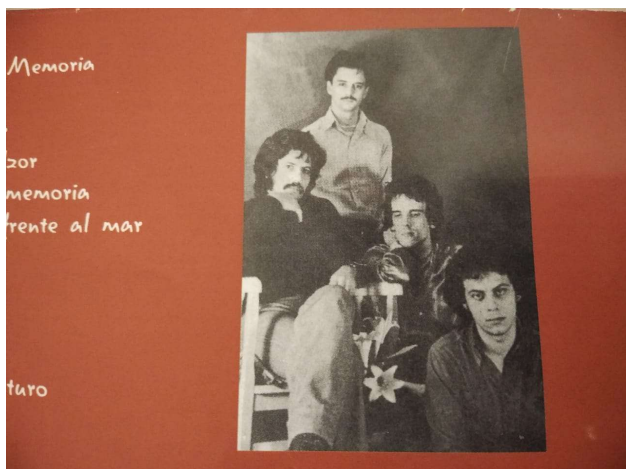
<sup>79</sup> Apuntes de clase del Seminario “Música de la eternidad imaginaria. Una aproximación a la obra de Luis Alberto Spinetta”, dictado por Claudio Díaz, Lucio Carnicer y Federico Sammartino. Facultad de Filosofía y Humanidades-UNC 2017.

Al mismo tiempo, este rostro presenta rasgos que lo vuelven una figura andrógina: sus labios están pintados de rojo y el pelo, disimulado con una gorra para mujer, está decorado con una corona de flores. Como ya vimos, en su relato, Dyuri Gubitsch da cuenta de cierta incomodidad a la hora de colocarse estos accesorios para la sesión de fotos. Mostrar a un hombre con estos rasgos viene a reforzar la actitud contestataria propia de los rockeros que no solo defendían un estilo de vida alternativo, sino que también configuraron un aspecto propio. La práctica de dejarse el pelo largo y usar ropa con motivos floreados o colores llamativos ponía en discusión el modo convencional de ser masculino, tal como era entendido por la sociedad de la época.

Para finalizar con el hombre de la tapa, los distintos sentidos que fuimos enunciando, como el gesto sufriente, el ambiente natural y místico, las flores que coronan la cabeza, nos conducen a pensar en la configuración no solo de un Adán que cuida de este jardín, sino también de un Cristo hippie. Hasta finales de los 70, como expresa Díaz (2005), la figura de Cristo fue el principal ícono religioso del rock argentino. En grupos y solistas como Vox Dei, Alma y Vida y Porchetto, se puede identificar en la figura del enunciador al maestro que predica enseñanzas vinculadas a alcanzar la libertad y una mentalidad diferente (pp. 130-131). Particularmente, en el disco *Durazno Sangrando* (1975) de Invisible recordemos que Spinetta revela que en la imagen del durazno conviven la referencia occidental a la sangre de Cristo y la visión oriental de la Flor de Oro (Spinetta en *Pelo* nro. 74, 1976).

De acuerdo con lo dicho, el Cristo hippie del jardín spinettiano representa la búsqueda de una nueva conciencia y, por tanto, de una nueva visión sobre lo real. Se podría interpretar, entonces, que este personaje es el maestro que recibe, hacia el final de la escucha del disco, a todos sus oyentes/creyentes rockeros diciendo: “Bienvenidos al jardín de los presentes” (Invisible, 1976).





*Fotografía del sobre interno de El jardín de los presentes*

En el interior de la tapa, donde figuran las letras de las canciones, nos encontramos con una pequeña fotografía de los integrantes del grupo. Queda más que claro cómo se jerarquiza la composición artística de la tapa, y se deja en segundo plano la figura de los rockeros. Al mismo tiempo, en este retrato aparece un elemento que se vincula con todo el concepto del disco: la mirada de Spinetta que repite la del personaje de la tapa, y que se dirige hacia un conjunto de flores que parecen ser azucenas.

Volviendo a la gráfica externa de la tapa, el fondo de la imagen, que está separado de la fotografía, aparece distorsionado. En él, no se reconocen formas de inmediato, por lo que se sugiere o bien una superficie similar al musgo, en donde una comunidad de organismos microscópicos convive y se reproduce constantemente, o bien es la imagen fuera de foco de hojas y flores que habitan este jardín. Sea una u otra la lectura, en ambas está presente la cuestión de la mirada y la exigencia de adoptar una visión alternativa que cuestione lo que observa, más allá de la superficie, más allá de lo visible. El Cristo/Adán que ocupa el centro de la escena como ser de tristeza y ser de luz, está rodeado de vida, de la fuerza de la naturaleza siempre lista para el renacimiento de las cosas del mundo y su cambio permanente. Esa naturaleza, entonces, puede ser entendida como la metáfora del rock auténtico que, como lo postula Spinetta en su manifiesto, “cambia y se modifica, en un instinto de transformación” (Spinetta, 1973).

### 4.3 La clave sonora

La grabación de EJP se extendió desde el 24 de mayo hasta el 20 de julio de 1976<sup>80</sup>. El álbum fue catalogado el 29 de septiembre y recién lanzado a la venta a mediados de noviembre. Primero, en Buenos Aires, luego en el interior del país y en algunas bateas de Montevideo, en forma de LP, casete y magazine. A diferencia del primer y segundo LP de este grupo, el último disco obtuvo una buena recepción de inmediato y fue valorado como más accesible (Graziano, 2017, pp. 125-126). En dicho sentido, este álbum marcó un hito, tanto para la trayectoria de Spinetta, como para la del rock argentino, y varias de sus canciones se convirtieron en clásicos rockeros (Díaz, 2005).

Nos preguntamos entonces: ¿Por qué existe una diferencia sustancial entre la recepción de su disco anterior *Durazno Sangrando* (1975) y la de EJP? Si nos detenemos en el aspecto sonoro, la clave se encuentra en la síntesis que se produce entre valores “cultos” y “populares” en lo que Fischerman (2004) denomina como “música artística de tradición popular”. De esta manera, por un lado, se colocó la voz y la melodía en primer plano, se reemplazó la escala por el acorde como soporte de la voz, y por otro, se suavizaron los timbres instrumentales y se introdujeron registros sonoros ajenos al rock (Díaz, 2005, p. 172). Giménez, ingeniero de sonido de esta producción, explica que toda la batería estuvo microfoneada con Neumann, lo que permitió generar un audio dulce y delicado (Giménez en Graziano, 2017, p. 99). El periodista Miguel Grinberg (2015a) le comenta a Spinetta en una entrevista realizada durante el estreno del disco que, en este material, no había rupturas rítmicas ni contrastes extremos como antes. El rockero completa esta observación:

Hemos querido hacer algo parecido a un álbum de viejas canciones, pero con un tratamiento musical avanzado. Hay preponderancia de mi voz. Salvo un tema instrumental, lo otro consiste en obras vocales (Spinetta en Grinberg, p. 67).

Dichas opciones exhiben dos tipos de búsquedas. La primera, recuperar la forma de la canción en su estructura y constitución más conocida. Nos referimos con esto a la

---

<sup>80</sup> Tomás Gubitsch en su cuenta de *Facebook* indicó que dicha grabación se inició el 24 de marzo.

existencia de estrofas y de un estribillo claramente reconocible que contrasta con las demás partes, y cuyo motivo melódico es fácil de memorizar. En otras palabras, esta opción adhiere a los valores de la música de tradición popular, al darles mayor protagonismo a la voz y a la melodía principal de las canciones. En este sentido, Fischerman (2004) afirma:

Los artistas más cercanos a las tradiciones populares reivindicaban (todavía lo hacen) la inspiración y lo improvisatorio. Ellos contestarían, sin dudar, que es la melodía la que caracteriza a la música de una canción (lo que la distingue de las otras canciones) (p. 59).

De esta manera, a diferencia de los dos discos anteriores *Invisible* (1974) y *Durazno Sangrando* (1975), que cultivan la sonoridad del rock progresivo, en EJP disminuyen los extensos periodos instrumentales, las múltiples melodías que varían constantemente, la yuxtaposición entre secciones y la inconstancia en el ritmo, las figuras y los compases.

La otra búsqueda se relaciona con la opción de no abandonar el cambio y la innovación en la sonoridad del rock. De allí, la incorporación de elementos tangueros y jazzísticos. Esta segunda opción exhibe los valores de la música erudita, en el tratamiento sofisticado del sonido y la inclusión de elementos tímbricos ajenos al rock que alcanzan un mayor protagonismo, como el del bandoneón. Esto se vincula con una reestructuración de los recursos con los que contaba Spinetta. En la gestión de su competencia, además de acumular una diversidad de conocimientos musicales en lo extenso de su trayectoria y materializarlos en su obra; en esta oportunidad, el rockero los puso en juego de tal manera que estableció un estratégico equilibrio entre lo simple y lo complejo.

A su vez, esto generó como efecto una apertura con el tipo de enunciatario que el agente construye en sus canciones. En el enunciado, por tanto, identificamos distintos enunciatarios: desde el básico hasta el especializado, dependiendo del volumen de propiedades eficientes con el que cuente el oyente, en relación con los sentidos rockeros y con determinados saberes musicales. Recordemos que, como señala Pujol (2019), el público del rock se volvió más heterogéneo. Los jóvenes seguidores ya no solo provenían de la clase media urbana, sino que también se sumaron los provenientes de la clase obrera. Además, *Invisible* publicaba su segundo disco a través del sello

multinacional CBS, mediante el cual se multiplicó la distribución de la obra artística. Dichas condiciones nos permiten entender la opción por ampliar el tipo de enunciatario construido en las canciones de EJP. Así, esta estrategia discursiva da cuenta de la inclusión de oyentes que no poseían ciertas competencias musicales.

Desde los inicios de su trayectoria, Spinetta se preocupó, fiel a los principios estéticos del rock, por mostrarse como un músico dispuesto a la experimentación constante y a establecer rupturas con su propia obra. Mediante este gesto construyó una imagen valorada de sí mismo. Desde la sonoridad beatle en *Almendra*, el blues y el rock con distorsión de *Pescado Rabioso*, hasta la fusión de jazz-rock en *Invisible*, y que luego siguió desarrollando y profundizando en *Banda Spinetta* y *Spinetta Jade*. Particularmente, en EJP, la fusión es un aspecto fundamental de su sonoridad, al mismo tiempo que participan varios estilos rockeros, por ejemplo: el jazz-rock en “Alarma entre ángeles” y “Ruido de magia”, con un sintetizador<sup>81</sup>, el blues y el jazz en el tempo de “Los libros de la buena memoria”, el folk acústico en “Que ves el cielo” y el tango-rock en “Las golondrinas de Plaza de Mayo”. Con esto, observamos que la fusión se diversificó, mientras que se siguió dialogando con los estilos pertenecientes a la emergencia del rock, como el acústico y el blusero. Identificamos aquí como estrategia discursiva la convivencia entre lo que ya poseía una cierta tradición en el rock argentino y la incorporación de otros elementos con los que se buscaba una permanente innovación.

En efecto, la opción por fusionar la interpretamos como una estrategia del agente en el marco de las condiciones de producción musical del campo del rock (1973-1976). En este sentido, Spinetta fusionó el rock con las sonoridades del tango y del jazz en un marco donde el rock internacional y el argentino, a mediados de los años 70, apostaban por la fusión. Para mostrarse parte de un mismo movimiento, reconocía esta opción en otros agentes del campo rockero. Así, expresa en una entrevista:

(...) en este momento, el rock argentino ha agotado experiencias y eso le permite enfrenar otras nuevas. Sin ir más lejos, nuestro grupo integró dos bandoneones en una grabación y uno en otra. Queríamos ver cómo incidían en nuestra música (...)

---

<sup>81</sup> Gustavo Moretto tocó en el disco un sintetizador ARP String Ensemble. La sonoridad de este instrumento cobró mayor protagonismo en las siguientes agrupaciones de Spinetta, como *Banda Spinetta* y *Spinetta Jade*.

También Moretto, con Alas, hizo un trabajo con tres bandoneones (...) Otros son “Tango en segunda”, de Sui Generis, Lito, del que he escuchado cosas que son tangueras (...) en realidad pertenecen a una corriente de super-vanguardia, tanto que muchos tipos del tango no pueden llegar a entenderlo (...) (Spinetta en *Expreso Imaginario* nro. 4, 1976).

Por su parte, la crítica especializada de la revista *Expreso Imaginario* también expresa su adhesión a esta nueva corriente de fusión que emergió con fuerza durante 1976 en grupos y rockeros de distintas generaciones. Esto nos permite afirmar que en esta época era completamente legítimo que los distintos grupos y músicos rockeros fusionaran, lo que generaba un efecto de innovación. En la nota editorial, Pipo Lernoud afirma:

(...) Los rótulos como “pesado”, “folk”, “tanguero”, “progresivo”, etc. han quedado superados por la avalancha de creatividad y apertura que se está dando. Y por primera vez no es un limitado círculo de músicos el que lleva la batuta. Grupos jóvenes, llenos de nuevas ideas, aparecen como hongos, mientras que los veteranos de nuestro rock se renuevan totalmente (*Expreso Imaginario* nro. 4, 1976).

A partir de este panorama, como ya lo expresamos en el capítulo 2, la opción de los rockeros de hibridizar con el tango, por una parte, funcionó como una estrategia, a través de la que tomaron distancia de la generación inmediatamente anterior, la del tango tradicional. Estos jóvenes se sentían protagonistas de una nueva generación, en efecto, los elementos del tango que incluyeron en sus canciones pertenecían a la vanguardia tanguera iniciada por Piazzolla, que a su vez era poco entendida por el público masivo de la época. De allí que esto también les permitiera aumentar la brecha con la “música joven”.

En sintonía con lo dicho, la respuesta de Astor Piazzolla a la propuesta rockera de estos jóvenes músicos fue de total aceptación, lo que también constituyó para el campo del rock una instancia de legitimación. En una publicación de la revista *Pelo*, el compositor expresa:

Lo que está sucediendo en la Argentina es comparable al fenómeno que desataron los Beatles en Inglaterra en 1963. En ese momento todos los chicos empezaron a estudiar guitarra y batería; aquí sucede lo mismo y los músicos de rock han rescatado elementos tradicionales nuestros como el bandoneón. Los músicos de rock argentino ya están haciendo la música popular que se escuchará en los próximos 30 años (*Pelo*, nro. 81, 1976).

Por otra parte, esta hibridación fue un modo de demostrar que el rock era una música tan local como la del tango. Recordemos que esta idea aparece en el manifiesto de Spinetta en el que increpó a todos aquellos que consideraban al rock como una música puramente extranjera. En una entrevista, Miguel Grinberg (Romeral, 2015) explica que, para Osvaldo Pugliese y otros músicos provenientes del tango y que adherían a la izquierda tradicional, el rock era música anglosajona, imperialista y hecha para evadirse. En relación con lo dicho, expresa Pujol (2019) que los tangueros culpaban al rock por haber generado la crisis de la música porteña tradicional.

En efecto, la inclusión de la musicalidad del bandoneón, que hasta el momento era exclusiva del tango, es una respuesta a este tipo de declaraciones. Habla de la incorporación en el rock argentino de una sonoridad específicamente urbana, lo cual también se vincula con la búsqueda de un determinado efecto emocional sobre oyentes que, por ser de Buenos Aires, conocían esta música<sup>82</sup>. El tango pertenece a la ciudad, por tanto, inferimos que los agentes del campo del rock, tanto músicos como críticos, en su intento por legitimarse, optaron por construir un discurso, en sus canciones y notas periodísticas, donde el rock, ahora fusionado con el tango, estaba habilitado a hablar de la ciudad, con unos sentidos nuevos y distintos que establecían, desde su visión, un vínculo afectivo y auténtico con su realidad.

Por su parte, Spinetta, además de introducir un tango experimental, también recuperó ciertos temas de la lírica del tango tradicional, como la nostalgia, el desamor y la imposibilidad del regreso al tiempo de la infancia. Como ya expresamos, su padre era cantante de tangos, y esto nos permite entender el modo particular en que el rockero hibridizaba con esta música. En resumen, ese distanciamiento más explícito que marca entre el tango tradicional y el experimental de Piazzolla, convive con un acercamiento solapado a temáticas típicas del tango.

---

<sup>82</sup> Tanto Spinetta como otros rockeros eran porteños y/o desarrollaron su carrera artística en Buenos Aires. Estos músicos y sus oyentes estaban familiarizados con el tango, pues era la música que generalmente escuchaban sus padres.

## 5 *Los senderos del jardín. Una escucha de las canciones del disco*

En este jardín, los recorridos hacia las canciones son múltiples, no se suceden a partir de una linealidad temporal, sino que se ramifican en virtud de sentidos que se corresponden. No es la primera vez que Spinetta apela a esta estrategia. Ya en el primer disco de Almendra se le propone al oyente una escucha con un ordenamiento que no sigue un criterio cronológico, sino más bien temático. La novela *Rayuela* (1963) también señala múltiples recorridos, los capítulos pueden ordenarse a gusto del lector, sin la necesidad de seguir una determinada cronicidad. Esta estrategia de rarefacción utilizada por Cortázar se replica en los discos del rockero. Por un lado, esto fue posible, ya que la obra de este escritor formó parte de las condiciones de producción de Spinetta, quien tuvo acceso a sus lecturas. Por otro, dicha estrategia le permitió al músico seguir construyendo un enunciatario al que se le exige ser un oyente activo, dispuesto a descubrir diversos caminos y sentidos en un disco de rock entendido como una obra de arte experimental.

Teniendo en cuenta esto, podemos organizar el análisis de las canciones proponiendo cuatro *isotopías* (Greimas, 1976) que se relacionan entre sí, a partir del tópico de la travesía: el viaje místico-celestial, el no-viaje, la travesía del amor y los lugares de lo infantil y animal. Siguiendo la distribución de las canciones en dos bloques simétricos de cuatro canciones en el lado A y cuatro en el lado B, proponemos como hipótesis de lectura que las composiciones de ambos lados establecen un contrapunto entre sí<sup>83</sup>. El viaje de “Doscientos años” se opone al sentido de las canciones que proponen un ascenso hacia lo celestial, “Ruido de magia” en su temática amorosa marca un contraste con “Los libros de la buena memoria”, y finalmente, “Perdonado” y “Las golondrinas de Plaza de Mayo” exhiben una diferencia con las demás canciones en la perspectiva que se asume en la travesía, perspectiva ambigua entre lo infantil/humano y animal.

---

<sup>83</sup> Labraga, quien realizó la mezcla de las canciones y colocó la voz adelante, se encargó de repartir cuatro canciones de cada lado, proporción distinta a la asimetría de *Durazno Sangrando*. (Graziano, 2017, pp. 103-104)

Del mismo modo en el que planteamos el análisis de la tapa de EJP, para nuestra lectura de las canciones integramos el estudio realizado en torno al campo de rock argentino, al lugar que ocupaba Spinetta en tanto agente social y sus opciones estratégicas, y al paradigma rockero que se constituyó en la época indicada.

En tiempos de la presentación de su disco, Spinetta habla en estos términos acerca de su obra:

(...) Lo que estamos haciendo es mucho más emocional que todo lo que tocamos antes, cosas que lindan con el lirismo de mi época, con el cuarteto de Almendra, y que inclusive lo sobrepasan en emotividad. (...) Ahora las letras son más compactas y se unen en una temática fundamental: el amor a la mujer, a la libertad, a esta ciudad (...) (Spinetta en Grinberg, 2015a, p. 66).

Más allá de lo que expresa el rockero acerca de sus propias canciones, nos parece importante profundizar cómo se construye este sentido de emotividad en dichos enunciados. Para ello, además de identificar isotopías, abordamos la dimensión pasional. Partiendo del aporte de Greimas y Fontanille (1994) los estados pasionales pueden ser entendidos como un continuum de tensiones y distensiones, vinculado con el equilibrio y desequilibrio emocional que experimenta el actante. Por tanto, observaremos la dinámica de emociones que padece el sujeto, como la tristeza, la nostalgia, el amor, la esperanza. Estas afectan la trayectoria de su travesía y, a la vez, construyen el simulacro de un enunciador que sabe y puede generar estados pasionales con su música y de un enunciatario susceptible de ser emocionado o de estar en sintonía con este mundo afectivo. En cuanto a los elementos musicales, solo señalamos aquellos que funcionan como refuerzo de los sentidos identificados en el enunciado de las letras del disco.



## 5.1 El lugar al que todos llaman cielo. El viaje místico

Como ya explicamos a comienzos de este capítulo, el viaje planteado como búsqueda de la propia interioridad involucra una religiosidad rockera. Por tanto, el ascenso y alejamiento del mundo material no propone un encuentro con el cielo cristiano, sino con un espacio utópico donde se reúnen los valores rockeros: la libertad, la locura, la vida, el amor, un camino sin trascendencias, entre otros. Dicha concepción proviene de fenómenos que ya identificamos, como el hippismo y la contracultura de los 60, los cuales forman parte de las condiciones de producción del rock argentino. Esta “religiosidad sui generis”, entonces, defiende una actitud libre y sincrética que incorpora aspectos del cristianismo, de las enseñanzas de maestros hindúes, de los chamanes de las culturas aborígenes, entre otros. En la obra de Spinetta, identificamos una fuerte presencia de este rasgo de búsqueda religiosa, por eso el constante uso en sus canciones de palabras como alma, cielo, cosmos, ángel, luz y amor (Ruiz, 2012a, p. 493). Específicamente, en el disco *Durazno Sangrando* (1975), el sincretismo del que hablamos se evidencia en el encuentro entre dos espiritualidades. La del pensamiento oriental chino que propone al iniciado un viaje hacia el encuentro con lo uno primordial. Y la del pensamiento occidental en la referencia a la figura de Cristo:

Básicamente el “Durazno” representa dos visiones de la vida espiritual, una oriental y la otra occidental. (...) El “Durazno” es una concepción un tanto cristiana de la sangre, de lo que es Cristo, y por otra parte representa la visión oriental de La Flor de Oro, una flor de origen celeste que representa la divinidad para los chinos (Spinetta en *Pelo* nro. 74, 1976).

En las canciones que analizamos, a continuación, las travesías mantienen este sincretismo entre el mundo occidental y oriental, a la vez que incorporan otros discursos aparte del religioso como el de la ciencia ficción, el relato maravilloso, el mundo del tango y el existencialismo.

### 5.1.1 El anillo del capitán Beto

En el nivel de la diégesis, el personaje que tripula su colectivo/nave es un errante que escapa de la ciudad, conquista el cosmos e, invadido por la soledad y la tristeza, desea inútilmente retornar. Aparece primero una huida del lugar de antivalores que puede concretarse en el desplazamiento del espacio terrenal al celestial, y luego, un intento de regreso que se resuelve a partir de la metáfora del anillo. Hacia el final del análisis, explicaremos este procedimiento.

Esta es la canción del disco que posee más elementos narrativos: marcas temporales, avance de la acción y, por tanto, una estructura narrativa integrada por situación inicial, conflicto, desarrollo del conflicto, desenlace y situación final. Empieza con la frase: “Ahí va el Capitán Beto /Por el espacio”. El deíctico “ahí” indica una cercanía entre la voz narrativa y el protagonista de esta aventura. Por tanto, en el texto se construye un enunciador que es testigo de la acción, organiza el relato y habita una realidad contigua a la de viajero. Esto nos permite justificar un elemento que señalamos con anterioridad: Spinetta hace coincidir o acerca el enunciador de sus canciones a su propio simulacro de sujeto. De este modo, se crea la ilusión de que es el rockero quien conoce de cerca la historia de este viajero galáctico<sup>84</sup>.

La historia de Beto comienza en el desarrollo de la acción *–in media res–*, cuando el protagonista ya ha alcanzado ascender a la galaxia: “Con su nave de fibra hecha en Haedo /Ayer colectivero /Hoy amo entre los amos del aire”. Aquí se genera una fuerte correspondencia entre la estructura textual y la musical, ya que esta composición carece de introducción instrumental e inicia con una marca descendente del bajo y la aparición conjunta de la batería y la guitarra que hace sonar un acorde singular, Do#/Si –Do sostenido mayor con bajo en Si–. Este acorde, al tener como bajo una nota que corresponde a la séptima menor, no produce la sensación de reposo del

---

<sup>84</sup> Este efecto de sentido de cercanía entre Spinetta y el enunciador en primera persona de sus canciones se materializa, más tarde, en una publicación de la historieta “Vuelos de Argento”, de Rolando Ariel Rojo, en el nro. 18 de la revista *Expreso Imaginario* (1978). El protagonista, que posee el mismo aspecto del rockero, es un tataranieta de Spinetta. En un futuro lejano, este joven relata algunos fragmentos que se conservaron de la historia de Beto y, mientras lo hace, le muestra a su interlocutor (el personaje Pajarraco) el extraño anillo de la canción, el cual atesora como una reliquia familiar. Dicho sentido se replica en 1986, cuando el dibujante Ciruelo realiza una ilustración que retrata a Spinetta como el capitán Beto (imagen utilizada en la portada del TFL).

acorde convencional, con bajo en Do, sino que genera un efecto de movimiento que se resuelve en el acorde siguiente de La9.

En la segunda estrofa, el enunciador en tercera persona afirma: “Su equipo es tan precario como su destino”. La precariedad del destino tiene que ver con el modo en que se configura el viaje rockero. De acuerdo con lo que explicamos, no está pautado, ni señalado. Es una travesía sin rumbo fijo. En este sentido, su rol temático de capitán evidencia un gesto irónico, ya que en vez de hacer referencia a un individuo que gobierna sobre sí mismo y comanda su propia travesía, nos muestra a un personaje a la deriva que no tiene control alguno sobre ese viaje. Si nos concentramos en la dimensión afectiva, la curiosidad es la primera emoción que motiva este itinerario. El colectivo, desea ir más allá de sí mismo, por lo que construye una nave y asciende a los cielos. A su vez, la referencia a la precariedad de la nave y del viaje funcionan como indicios en el relato que anticipan el desenlace de los acontecimientos.

Musicalmente, también se construye un viaje sonoro inesperado. El inicio del compás es acéfalo, es decir, no empieza con el tiempo fuerte. Al mismo tiempo, resulta dificultoso identificar la tónica de la canción, lo que genera a nivel auditivo una sensación de inestabilidad y de expectativa por saber hacia dónde se conducirá la melodía. Esto se da a través de la relación entre los acordes de Do y de La que no pertenecen al sistema tonal funcional, y cuya inclusión responde a una mixtura modal. Aun así, estos elementos, que producen un cierto movimiento ambiguo, se tensionan con la constante repetición de motivos melódicos, lo que hace que exista un punto de referencia en la audición. En correspondencia con lo dicho, expresa Duizeide (2017):

En esta canción se reiteran características ya presentes en otras canciones de Spinetta –acentuación en los tiempos débiles propia del jazz, armonías un tanto insólitas, línea de canto que tiende a acentuar de modo anómalo las palabras y a dispersar las frases–, pero con una fluidez que facilita la escucha sin renunciar a la complejidad (p.81).

En la tercera y quinta estrofa, la voz del enunciador pasa de tercera a primera persona. Es el momento en el que accedemos a la interioridad del personaje y descubrimos que las emociones que priman son la incertidumbre y la soledad. Aquí se inicia el conflicto de Beto: “¿Por qué habré venido hasta aquí? /Si no puedo más de soledad». En la quinta estrofa y llegando al final de la canción, la emoción que domina

y genera mayor tensión es la tristeza: “«Si esto sigue así como así /Ni una triste sombra quedará»”. De este modo, el espacio que ahora habita adquiere una configuración disfórica, intensificada además por la durabilidad del estado de soledad que anticipa un final adverso. El tratamiento sonoro acompaña este cambio, se modifica el tempo, el compás sigue en 4/4, se suaviza la intensidad que venían marcando los instrumentos, cuyas intervenciones ahora son intercaladas. La voz sigue un *tempo rubato*<sup>85</sup>, similar al del tango (Graziano, 2017, p. 98). Esto genera como efecto de sentido la creación de un ambiente introspectivo que acompaña la voz de Beto, mediante la que expresa su mundo afectivo. La tristeza no solo domina el cuerpo del capitán, sino que también se extiende a su máquina, la cual puede ser considerada como continuación de su existencia. En la nave, entonces, encontramos algunos objetos valorados por este tripulante que pertenecen a su ciudad: la foto de Carlitos (Gardel) y el banderín de River Plate. Al mismo tiempo, como esta máquina es extensión de su cuerpo, sufre del mismo padecimiento de quien la comanda. Por eso, aparecen “la triste estampita de un santo” y “tristes sombras” que podrían llegar a desaparecer.

En la segunda parte de la canción, el enunciador en tercera persona expresa: “Su anillo lo inmuniza contra el peligro”. El verbo “inmunizar” nos permite interpretar que este objeto actúa como si fuera un antídoto contra algún ataque al cuerpo del viajero. De aquí podemos deducir que el anillo, al igual que la nave, es parte de la corporalidad de Beto. A continuación, el enunciador relativiza el poder de este objeto y dice: “Pero no lo protege de la tristeza”. No existe fuerza, por más mágica que sea, para eliminar este obstáculo. Este tripulante se ha alejado de su entorno, huye de una ciudad que no soporta, pero al mismo tiempo se queda en un territorio desconocido sin la compañía de los suyos.

En su viaje ascendente, hay un deseo de encontrarse con el espacio celestial, sin embargo, la conquista del cosmos no se lo asegura: “«¿Dónde está el lugar al que todos llaman cielo? /si nadie viene hasta aquí a cebarme unos amargos, /como en mi viejo umbral...””. La segunda frase nos lleva a la siguiente lectura: Beto al mirarlo todo desde un plano superior y cambiar su perspectiva sobre lo real, descubre que el verdadero

---

<sup>85</sup> Término musical que proviene del italiano y significa tiempo robado. Hace referencia a la aceleración o desaceleración del tempo en una pieza. Dicho recurso tiene una finalidad expresiva.

cielo se encuentra en su barrio, tomando amargos, escuchando un tango silbado en la calle, en el cafetín, con la vieja. Aquí aparecen dos tópicos rockeros que están estrechamente relacionados: la adopción de una visión distinta de la realidad asegurada por el viaje y el gran conflicto del rock que concibe a la ciudad como el espacio de los antivalores, pero al mismo tiempo la entiende como el lugar donde el rock cobra vida y existe (Alabarces, 1994).

Teniendo en cuenta los sentidos que se expanden en el paradigma discursivo del rock, nos resulta importante señalar la referencia de esta canción a la poesía del tango, a través de imágenes como la vieja, el café, la melodía silbada, los amargos en el umbral de su casa y el mismo colectivo que forma parte de la urbanidad de Buenos Aires. Una de las temáticas más importantes de esta música arrabalera es la nostalgia que genera la imposibilidad de regresar al tiempo de la infancia<sup>86</sup>. Lo que hace este rockero es dialogar con la lírica tanguera y aportarle un sentido místico y épico a ese deseo por volver, utilizando las imágenes del cielo, del vuelo ascendente y del anillo mágico. Este cruce se concentra en la imagen del umbral: opera el tópico tanguero de la nostalgia por el retorno al tiempo de la infancia, en conjunción con el tópico rockero del tránsito hacia otra realidad. En su viaje, Beto ha traspuesto el umbral y se le hace imposible revertir esa transformación.

En otra línea de interpretación, observamos que en esta canción hay un cruce con el relato de la ciencia ficción, pues el personaje mediante el uso de una máquina con una tecnología particular se convierte en el amo del cosmos. En este punto, debemos considerar que la referencia al género de la ciencia ficción forma parte de las condiciones de producción del rock progresivo desde fines de los años 60, y se observa en bandas como Pink Floyd, Yes, Genesis, y solistas como Jimi Hendrix y David Bowie. Para dar un ejemplo, Pink Floyd en su disco *The piper at the gates of dawn* (1972) desarrolla la temática de viajes hacia el exterior en alusión a los viajes interiores generados por la experiencia con drogas alucinógenas (Duzeide, 2017, p. 73). Esto nos habilita a pensar el viaje de Beto en términos de una experiencia psicodélica, donde se genera un proceso de autoconocimiento. Otro antecedente importante dentro del rock

---

<sup>86</sup> Podemos citar como ejemplos las siguientes canciones: "Volver", "Nada", "La casita de mis viejos" y "Pedacito de cielo".

argentino es la publicación del disco *Agitor Lucens* (1974) de Arco Iris. Su portada muestra la imagen de un platillo volador y los versos de la canción “Paraíso sideral” nombran a los supercaballeros del espacio conocedores de la luz universal (Duizeide, 2017, p. 72).

Desde la lectura de Duizeide (2017), en esta canción de Spinetta, aparecen los rasgos dominantes de la ciencia ficción argentina, como el desinterés por el verosímil científico-tecnológico, de allí la importancia por los paisajes interiores y las preocupaciones existenciales y metafísicas (p. 82). El aspecto inverosímil se observa, entonces, en la posibilidad de un colectivo/nave de fibra de carbono pueda cruzar la galaxia, mientras que el planteo existencial aparece cuando el viajero se pregunta acerca del verdadero sentido de su travesía, y accede a una nueva conciencia que le permite reflexionar que, como un individuo, necesita del intercambio con otros para que su existencia adquiera valor.

A su vez, Spinetta se apropia de este género a su manera, a partir del paradigma discursivo del rock. Sus primeras referencias a la ciencia ficción aparecen en dos canciones de la época de Almendra, “Gabinetes espaciales” y “Hoy todo el hielo en la ciudad”. Si bien este género literario direcciona su crítica hacia la deshumanización del hombre en su vínculo con la tecnología, en esta canción es precisamente el viaje en el cosmos el que hace posible que aflore lo más humano de Beto –sus emociones–, y se genere un desplazamiento no solo a nivel espacial sino en función de su conocimiento sobre sí mismo. La soledad y la tristeza permiten que Beto valore no el cielo cósmico, sino el cielo de su hogar y de sus afectos.

Aparte del diálogo con la ciencia ficción, también se produce un cruce con el relato maravilloso. Esto se observa en la referencia al anillo como objeto con facultades mágicas y la intervención de un héroe que emprende un camino donde irá superando distintas etapas: el inicio del viaje, llegada al cosmos, acceso a un nuevo conocimiento, imposibilidad del regreso y la permanencia en la materialidad del anillo<sup>87</sup>. Aclaramos que, en este caso, no se configura un héroe clásico, sino un héroe rockero cuyo mandato

---

<sup>87</sup> Joseph Campbell, en *El héroe de las mil caras* (1949), reconoce un patrón narrativo llamado “monomito” que aparece en mitos, leyendas populares –y hasta en sueños personales– de diversas culturas y épocas. Este “viaje del héroe” está integrado por tres momentos fundamentales: separación – iniciación – retorno. Estos, a su vez, se encuentran integrados por otros estadios como: mundo ordinario, llamado de la aventura, cruce del umbral, prueba difícil y el camino de vuelta.

es el de huir de una realidad negativa y emprender un viaje de experimentación y autoconocimiento. El elemento mágico, por su parte, tiene un poder parcial, no salva en su totalidad a nuestro protagonista y, a la vez, concentra un sentido que también se alinea con el universo de sentidos del rock. En una entrevista con Grinberg en 1976, expresa Spinetta sobre su canción:

En su anillo, Beto lleva inscripto un signo del alma, o sea: aun a pesar de toda la melancolía, de todo ese basural que es la realidad de algunos en Buenos Aires, se extrajo una partícula sensible, íntima y eterna, que es lo que de pronto hace que –por ejemplo– existamos nosotros, que podamos hacer poesía (Spinetta en Grinberg, 2015b, pp. 66-67).

Como analiza Díaz (2005), el anillo representa la resistencia rockera ante una situación de violencia cotidiana: “A esa realidad amenazante se le contrapone el símbolo del anillo, la posibilidad del viaje, el vuelo, el sueño, como forma de identificación” (p. 174). Dicha lectura es posible si recuperamos la configuración del campo del rock argentino en 1976. Como ya lo explicamos en el capítulo 2.3., en esta época la dictadura generó un gran vacío institucional. De este modo, la escucha de discos y los recitales masivos se convirtieron en el ámbito privilegiado de sociabilidad de un sector de la juventud (Vila, s.f., p. 118).

Continuando con la configuración del héroe, Beto es el único personaje de las canciones del disco que posee nombre propio y del cual conocemos su origen, la localidad de Haedo. Hay un proceso de individuación tal, que en la época se fue construyendo el mito sobre quién podría ser Beto en el mundo real<sup>88</sup>. Al mismo tiempo, Rufino explica que Spinetta eligió ese modo de llamarlo, puesto que era un sobrenombre común (Rufino en Graziano, 2017, p. 127). Por tanto, Beto podía ser todos y cada uno de los que formaran parte del aguante rockero. Al mismo tiempo, Beto es uno de los sobrenombres de Alberto, segundo nombre de Spinetta. Aunque el rockero no se identificaba con este apelativo, su uso muestra, de manera solapada, un rasgo autorreferencial en la construcción del personaje. Esto completa lo afirmado

---

<sup>88</sup> Al respecto, expresa Graziano (2017): “Por supuesto, la polémica más célebre comenzó a girar alrededor de la identidad del Capitán Beto. Debido a la filiación deportiva de Spinetta y la mención del banderín de River Plate, buena parte del público asumió que se trataba de un homenaje a Norberto Alonso. Otros tantos aseguraban que Beto era Juan Alberto Badía, el locutor detrás de *Flecha Juventud* y otros programas pioneros en la difusión del rock argentino” (p. 127). Esto es muestra de que las referencias a la cultura argentina como el fútbol generan una fuerte identificación con el público que lo escucha.

anteriormente, puesto que el rockero hace coincidir su simulacro de sujeto con el enunciador de la canción, no solamente con el narrador en tercera persona, sino también con la voz en primera persona<sup>89</sup>.

Por último, el trabajo poético de Spinetta en la expansión del paradigma discursivo del rock se completa con la incorporación de una de sus lecturas contraculturales. En una entrevista con Berti (2017), Spinetta revela no estar seguro si la idea central que toma para esta canción proviene de *La suerte está echada* (1947) o *El engranaje* (1948), ambas de Jean-Paul Sartre (p. 113). Graziano (2017), a partir de su investigación sobre el grupo Invisible, indica que toma la idea de la distancia de *La suerte está echada*, novela cuyos personajes observan el mundo de los vivos desde otro plano (pp. 90-91). Dicha referencia, nos habilita también a realizar una lectura existencialista de esta canción: el ser humano se encuentra arrojado al mundo, obligado a tomar decisiones para hacerse a sí mismo y encontrar su libertad. Es un sujeto también en relación directa con otros a los que condiciona y que condicionan su existencia, aunque esta parezca solitaria.

Retomemos, ahora, un elemento que forma parte del viaje rockero y spinettiano: la huida. Esta puede pensarse como el exilio del rock y de los rockeros que, al elevarse o asumir una posición superior y alejarse de su público con su arte, lo único que logran es el aislamiento. De allí la importancia del regreso en las canciones de Spinetta. Si el regreso no se produce, el efecto es que el sujeto se pierda en sí mismo y se desvincule de los demás. Esto ocurre en la canción de Almendra “Que el viento robó tus manos”: “Era una chica que voló /vio florecer la luz del sol /y no volvió”. Si la vuelta es efectiva, permite que el conocimiento al que se accedió pueda ser compartido. Esto sucede en la canción “Cantata de puentes amarillos” de *Artaud* (1973): “En un momento vas a ver /que ya es la hora de volver, /pero trayendo a casa todo aquel fulgor”.

---

<sup>89</sup> De hecho, en 1994, Spinetta, en una entrevista con Juan Carlos Diez, completa, a modo de ejercicio de invención, la historia de Beto. Mostrándose como único conocedor del misterio que rodea a este personaje, cuenta que el nombre completo de este personaje era completo Heliberto Aguirre, y que tenía unos 60 años: “Utilizó tecnología de tiempos muy remotos, de unos tres mil años atrás (...) Dejó de ser colectivero una noche en que la cana quiso usar colectivos para llevar pibes detenidos, a la salida de un concierto del Flaco Spinetta (...) Finalmente quedó ahí, en su nave, mezcla de pirámide y colectivo. Llevaba puesto su anillo. Su tumba es el espacio y allí lo dejaron en honor a su hazaña (Spinetta en Diez, 2013, pp. 89-90).



En la canción que analizamos, se conjugan ambos rasgos, ya que, si bien Beto se pierde en el cosmos, no puede volver y está sumido en la tristeza, el anillo que es continuación de su existencia permite que se comparta con una civilización futura ese saber alternativo al que accedió errando por el cosmos, un saber que se corresponde con la inscripción del “signo del alma”. A su vez, este saber se encuentra constituido por una de las emociones más importantes de la lírica spinettiana, el amor: “(...) De pronto, para el capitán Beto el super-amor era el anillo (...)” (Spinetta en Berti, 2014, p. 171).

### 5.1.2 Que ves el cielo

En esta canción, el cielo es nombrado desde el título y el camino que se propone para alcanzarlo es el de los sueños y el baile. Aparece nuevamente el viaje ascendente que, en este caso, se activa con el acto de girar y de soñar. La expresión “baile” en el paradigma discursivo rockero adquiere una significación muy diferente a la propuesta por la “música joven”, donde es entendida como vía de diversión y festejo. Como explicamos en el capítulo 2, el rock en esta época toma distancia de este sentido y se muestra como una música donde lo corporal aparece de otro modo, siempre en vínculo con la mente que debe expandirse, a través de una experiencia sonora.

Hay una frase que se repite en el estribillo y marca el tipo de viaje que está figurativizado: “Son tantos tus sueños /que ves el cielo mientras te veo bailar”. La multitud de sueños produce el efecto de ver el cielo y de conectarse con él. Además, la travesía se produce en un tiempo presente: “Hoy tu pollera /Gira al viento”. Esto se relaciona con el concepto de la obra: el jardín de los presentes propone observar la realidad desde su inmediatez.

La pollera de la muchacha “gira al viento”. Recordemos que la imagen del viento en otras canciones como “Que el viento borró tus manos” (1969), “Todas las hojas son del viento” (1973) y “Dios de la adolescencia” (1975) está ligada a lo que perece y a la conexión con la fuerza de la naturaleza. Esto nos permite proponer como lectura que, ante la finitud de la vida, el acto de girar resiste a la muerte, a través de la eternidad en un presente de puro juego. Al mismo tiempo, la danza como giro es una

técnica de ascenso místico de una variante del islam: el sufismo de Turquía. Esta forma de religiosidad oriental fue recuperada por la contracultura<sup>90</sup>.

Mediante la danza, los derviches, especie de monjes, ingresan a un estado de contemplación y meditación. Racionero (2002) explica que los sufís consideran al amor como la energía vital más importante que irradia el cuerpo hacia otros seres, y como un método de conocimiento que permite la transformación interior de las personas y, en efecto, las percepciones subjetivas sobre el exterior adquieren mayor intensidad.

Teniendo en cuenta lo dicho, el enunciador en primera persona desea ver bailar a la mujer, acompañada de otros, rodeada de gente. No le interesa el nombre de esta muchacha que baila al viento, lo que le importa es que pueda comunicarse con él, a través del lenguaje de su cuerpo, que danza sueños, y también mediante la palabra: “No importa tu nombre /Si me puedes contestar”. A su vez, en este ascenso místico, se muestra el despojamiento del nombre, es decir, del *ego*.

Si consideramos la dimensión afectiva, el estado emocional que predomina es la felicidad: “Hoy tu sonrisa /Es limpia y gira”. No se producen cambios. Este presente eterno al que hicimos referencia coincide con un estado permanente de felicidad. A diferencia del personaje femenino de “Los libros de la buena memoria”, que no puede oír el sonido de la hojarasca ni sentir emociones, esta muchacha sabe y puede elevarse al cielo a través de sus sueños y de su danza en un estado pleno de gozo, como si fuera producto de un proceso de meditación o de una experiencia psicodélica. Esa es la danza a la que se invita al oyente, si consideramos el tipo de enunciatario que se construye. No el baile de la diversión, sino el baile místico.

En el plano musical, Graziano (2017) indica que está compuesta en La mayor, y que su único precedente en su sonido cristalino es la canción “Todas las hojas son del viento” (p. 95). La estructura posee dos estrofas y dos estribillos que se intercalan. Las dos ideas musicales se encuentran conectadas por un breve y simple *riff* de la guitarra eléctrica. En la segunda parte, la voz interrumpe la monotonía y juega con las melodías planteadas en la primera. Hacia el final, improvisa una breve melodía sin letra que finaliza la canción.

---

<sup>90</sup> Como ejemplo, en el nro. 4 de la revista *Expreso Imaginario* (1976) se publicaron cuentos sufís.

La voz de Spinetta está multiplicada, se pueden escuchar varias voces cantando al unísono que simulan un eco o una reverberación que le aporta un mayor protagonismo al instrumento vocal. La sonoridad acústica-pop es llevada por el ritmo y las cuerdas metálicas de las guitarras. La batería, percutida con escobillas, acompaña con suavidad los acentos de las frases y el bajo, por su parte, marca notas repetidas en un ritmo sostenido de cuatro notas por compás.

A primera vista, la canción parece sencilla y recupera el estilo folk y acústico que tuvo un importante desarrollo en rock argentino, a comienzos de los 70, de la mano de Sui Generis, Raúl Porchetto, León Gieco, Pastoral, entre otros. Sin embargo, en una escucha más detenida, percibimos la fusión con una musicalidad ajena al rock. A nivel melódico, se incorpora un recurso propio del folklore en el salto de octava que aparece dos veces en el estribillo entre las palabras que resaltamos: “**No importa** tu nombre/ (...) **Son tantos** tus sueños”. En la armonía, también se fusiona con el folklore en el *riff* de las guitarras eléctricas que se encuentran a una sexta de distancia. Además, aparece una secuencia armónica utilizada en la tonada cuyana, cuando en el cierre del estribillo, se incluye en la cadencia final un acorde de Do mayor que corresponde al tercer grado descendido de la escala, y genera una tensión diferente a la del acorde dominante.

En resumen, como estrategia discursiva, Spinetta apela a recursos que, en apariencia, suenan simples para aquellos oyentes que no cuentan con determinadas competencias musicales –enunciario básico–. Estos elementos, a su vez, conviven con otros que complejizan la estructura de la canción, y nos hablan de un modo muy particular de fusionar la sonoridad típicamente rockera con la del folklore, cuya identificación requiere de saberes específicos que pocos oyentes poseen –enunciario especializado–.

### 5.1.3 Alarma entre los ángeles

En contraste con las demás canciones que cuentan con un importante desarrollo textual, esta composición es instrumental en su totalidad. Igualmente, a partir del título, empezaremos a establecer algunos sentidos.

Aunque el cielo no se encuentre nombrado podemos inferir que estos ángeles pertenecen al espacio celestial y son portadores de un mensaje que anuncia un estado de alarma. No existen palabras humanas para transmitirlo, por tanto, la música es entendida como un lenguaje divino. Aquí no se habla explícitamente de un trayecto ascendente, sin embargo, están presentes la imagen del vuelo y el alejamiento del mundo material. En relación con lo dicho, Pablo Ruiz (2012b) recupera afirmaciones de Spinetta acerca del vínculo entre la música, el plano divino y el rol del músico:

La música es un lenguaje que está en el cosmos como todo lo que nos rodea. El músico que se pone en contacto con el cosmos, que sabe indagarlo con amor, que consigue la comunicación con otros seres y con Dios, ese hombre músico podrá apoderarse de ese lenguaje y utilizarlo como si leyera una clave que pareciera indescifrable y hará su música, sin detenerse jamás (Spinetta en Ruiz, p. 493).

A partir de lo dicho, entendemos que Spinetta construye, en esta canción, el simulacro sobre el músico intermediario entre el plano divino o celestial y el terrenal. En este sentido, los músicos/ángeles son los portadores de un lenguaje perteneciente a un plano superior. A su vez, el término alarma puede entenderse como aquello que busca el despertar/elevación de la conciencia de quienes escuchen esta música. Como explicamos anteriormente, esta religiosidad propia del discurso rockero es sincrética, ello explica que los ángeles transmitan la palabra celestial mediante los sonidos distorsionados de la guitarra eléctrica<sup>91</sup>.

En la música de Jimi Hendrix, uno de los iniciadores y referentes del rock progresivo, podemos encontrar la convivencia entre las imágenes del cielo, los ángeles y el virtuosismo de la guitarra eléctrica. En una entrevista con J.C. Diez (2013), Spinetta expresa que Hendrix era su guitarrista favorito, lo define como un poeta cósmico, con

---

<sup>91</sup> Otro elemento que nos permite confirmar esta lectura de ángeles rockeros es la aparición previa de dichos personajes en la canción "En las cúpulas" del disco *Almendra II* (1970), donde se plantea la incertidumbre de no saber si habrá oídos que escuchen a los ángeles.

un swing incomparable: “Al final de su vida escribió unas poesías que hablaban de ángeles que iban a descender a la tierra con guitarras eléctricas. Era una visión más que cósmica. Ojalá tuviera razón” (Spinetta en Diez, p. 154).

La canción empieza con la guitarra *Gibson Les Paul*<sup>92</sup> de Gubitsch que marca un Si agudo que indica un sentido de elevación. La introducción es fuerte y “violenta”. La experiencia sonora intensa se materializa en el volumen, el timbre y la altura del sonido. A su vez, el registro es amplio. El bajo, en contraste con la guitarra, marca graves profundos. La batería queda atrás y se encarga de marcar estos ritmos eclécticos. Los instrumentos –guitarras, bajo y batería– despliegan el virtuosismo propio del jazz-rock, con cortes rítmicos que generan un compás irregular. Hay, además, cambios repentinos de pulso y acento. En este sentido, identificamos diferentes secciones conducidas por la guitarra eléctrica que marca, con una técnica de improvisación, diferentes motivos melódicos. Estas secciones se encuentran articuladas por un *riff* que se repite varias veces. Identificamos dos partes en esta canción. En la primera, las improvisaciones de la guitarra desarrollan frases extensas, con gran cantidad de silencios. En la segunda, se llega a un nivel de clímax que se materializa en la mayor cantidad de notas en un registro más agudo, con una ejecución del instrumento intensa y un pedal que distorsiona el sonido de la guitarra.

Finalmente, otro aspecto refuerza el sentido del músico/ángel que interpreta el mensaje divino y lo lleva al plano terrenal. Como ya señalamos, a mediados de los 70, la música que se consideraba más innovadora, “elevada” y sofisticada dentro del campo del rock argentino era el jazz-rock. Y este uno de los temas más jazzrockero del disco. Dicha música toma del jazz la importancia de la improvisación. De este modo, se construye la imagen del músico que, cuando improvisa, crea melodías sin plan previo, en la inmediatez del instante e inspirado por algo que está más allá de sí mismo. El guitarrista, particularmente, se muestra como “poseído” por la música, casi a la manera de un sacerdote a través del cual lo “superior” se manifiesta.

---

<sup>92</sup> Esta guitarra, cuyo diseño es similar al de los instrumentos clásicos de cuerdas, identificaba a aquellos músicos eruditos que poseían una destacada técnica, un complejo dominio del instrumento, y ejecutaban un rock más sutil con influencias del jazz. Tales son los casos de Carlos Santana y Robert Fripp. Con el mismo nivel de popularidad y en contraposición, las guitarras eléctricas *Fender Telecaster* y *Stratocaster* eran utilizadas, con mayor frecuencia, por rockeros que desarrollaban un sonido más “duro” emparentado con el rock and roll y el blues, como Jimi Hendrix y Keith Richards. Por lo tanto, la opción de Tomás Gubitsch por utilizar la *Gibson Les Paul* se asocia a la imagen de músico virtuoso.

En resumen, como en el tópico del viaje, en los conciertos, también identificamos un carácter religioso: el recital de rock es entendido como la celebración religiosa y los artistas, como los sacerdotes que se conectan con la música –su divinidad– para officiar el rito (Díaz, 2005)<sup>93</sup>. Así, el modo de experimentar y describir la presentación de EJP adquiere dicha connotación: “Esa noche hubo fiesta sobre el escenario y las plateas: la música rompió las barreras y logró la comunión mística entre el público y el artista” (*Pelo*, nro. 81, 1976). Recordemos, además, que el Luna Park era denominado, dentro de la jerga rockera, como “el templo” de la música progresiva.

Durante la presentación del disco el 6 de agosto de 1976, Gubitsch tuvo que mostrarse ante un público que lo desconocía, pero que era fiel a Spinetta y al grupo Invisible. Fue precisamente su gran experticia en la ejecución y la improvisación, que desplegó en la liturgia rockera, la que le aseguró un lugar de prestigio dentro del rock. Una crónica de la revista *Pelo* resalta las habilidades del guitarrista que tuvo un rol protagónico en la interpretación de “Alarma entre los ángeles”:

La segunda parte del concierto comenzó a partir del anuncio de Spinetta de cambiar todo y presentar al nuevo Invisible: Tomás Gubitsch. Con una imagen muy pulcra y una Gibson Stereo que sólo abandonó por una Les Paul dorada, el cuarto hombre demostró que por algo Spinetta esperó dos años para incorporar alguien al grupo. Con un excepcional manejo de púa, y un gusto por sacar las mejores melodías “desde adentro”, Gubitsch recibió varias veces la ovación del público, sorprendido por los rápidos fraseos del guitarrista (*Pelo*, nro. 76, 1976).

## 5.2 Una balsa que nunca zarpó. El no-viaje

Cuando Spinetta definió teóricamente su proyecto estético, buscó diferenciarse de aquellos que, desde su postura, no habían desarrollado una música auténtica y experimental, sino que habían sido dominados por los intereses de la industria comercial:

Denuncio a otros grupos musicales por repetitivos y parasitarios, por atentar contra la música amplia y desprejuiciada, estableciendo mitos con imágenes calcadas de otras músicas que son tan importantes como las que ellos no se atreven a crear ni sentir (Spinetta, 1973).

---

<sup>93</sup> Para conocer con mayor profundidad el aspecto litúrgico del recital de rock, consultar Díaz (2005), pp. 272-281.

Como ya hicimos referencia, su manifiesto acompañó la presentación de *Artaud*, disco que desde su diseño se convirtió en un alegato vanguardista del rock argentino en contra de las fórmulas artísticas y musicales. La canción “Cantata de puentes amarillos” representó de manera poética esta oposición contra aquellos músicos que, desde la percepción de Spinetta, se alejaron de los principios rockeros. Lo dicho se vincula con la lectura de los siguientes versos: “y en el mar, /nafragó /una balsa que nunca zarpó /mar aquí /mar allá...”. Aquí se muestra, entonces, a la balsa como símbolo del proyecto rockero, y un no-viaje que viene a retratar todo aquello que Spinetta denuncia en su manifiesto. La siguiente canción, desde nuestra lectura, viene a ser una continuación o reescritura de este concepto, en donde aparece un no-viaje que, a diferencia de las demás travesías ascendentes del disco, es horizontal y carente de valor.

#### 5.2.1 200 años (una parola)

Spinetta explica, en una entrevista, que esta canción se vincula con la figura de Antonio Abertondo, nadador argentino que, a comienzo de la década de 1960, se convirtió en el primer hombre en cruzar a nado el Canal de la Mancha ida y vuelta. Su canción, dice el rockero, tiene que ver con “esas imágenes heroicas” (Spinetta en Berti, 2014, p. 112). En el estribillo, el pedido se transforma en una pregunta retórica: “200 Años: /¿De qué sirvió /Haber cruzado a nado la mar?”. Esta proeza se vuelve inútil, se descubre, en cambio, que lo único necesario y valioso es la palabra. Los triunfos y las grandes hazañas, sin la existencia de la palabra del otro que une, son vanas. Expresa el compositor: “Siento que todas las acciones ciclópeas o quijotescas van a parar al tacho, a conclusiones como: “¿de qué sirvió?” (...)” (Spinetta en Berti, 2014, p. 112).

En este punto, identificamos la referencia al verso “una balsa que nunca zarpó” de la canción “Cantata de puentes amarillos” y la presencia de un no-viaje o viaje innecesario. Esto también se puede relacionar con el saber al que accede Beto mediante su travesía, puesto que, en la distancia de su ascenso, descubre que el viaje vale en la medida que sea posible el regreso y la unión con los demás.

La canción empieza sin introducción instrumental y la voz de Spinetta inicia el pedido que se repetirá a lo largo de todo el desarrollo: “Una palabra, /Dame una

palabra”. En lo instrumental, hay predominio de guitarra y batería, mientras que la sonoridad de los acordes está marcada por la guitarra rítmica. En la estructura se identifican dos partes, una donde se concentra la letra y la otra donde el predominio es instrumental y la voz aparece exponiendo nuevamente su incertidumbre que será contestada en la melodía final. En las dos primeras estrofas, cuando se llega a la pregunta retórica, se produce un cambio rítmico, dado por variantes en la métrica e introducido por un corte marcado entre los instrumentos. En la segunda estrofa, la línea de la voz mantiene el mismo fraseo, pero alcanza mayor altura en la nota inicial de la melodía –una tercera menor más arriba–.

En la segunda parte, el momento instrumental deja en el centro al solo de guitarra de Gubistch, sobre un acorde arpegiado en La mayor, repetido una y otra vez por la guitarra de Spinetta. Se produce un *crescendo* marcado por la batería de Pomo. El interludio finaliza con un breve *riff* descendente del bajo de Machi. Esto desemboca en la nueva aparición de la voz que por última vez expresa su duda. Luego se acerca lentamente el momento de clímax con un nuevo arpegio en La de la guitarra de Spinetta que marca el inicio de la última parte. Su voz se eleva en un canto hipnótico, primero en una dinámica tenue, hasta que la batería potencia el sonido de sus golpes y entra la segunda voz que se enlaza en una distancia de tercera mayor por arriba del canto primero. Aquí reaparece la imagen del rockero como sacerdote intermediario entre la inspiración musical y los oyentes. A diferencia de la canción anterior, el foco ya no está puesto en la figura del guitarrista, sino en la del cantante que repite una y otra vez, a modo de mantra o plegaria (Graziano, 2017), el mismo verso en la estructura de la canción, y luego, hacia el final, la melodía sin palabras.

Como reflexión final, se establece un paralelismo entre los versos: “Dame una palabra”, “Dame suave brisa /Brisa de la playa” y “Suave junco /Junco de la orilla. De este modo, aparecen, en el mismo nivel, las expresiones “palabra”, “playa” y “orilla”, estas últimas hacen referencia al mundo natural y divino que ansía este personaje, y están muy presentes en la poesía de Spinetta. En la canción, “En una playa lejana del ánimo” del disco anterior *Durazno Sangrando* (1975) hay un viaje y esa playa es el punto de llegada místico, después de haber estado “Encadenado al ánimo” –otra de las canciones del mismo disco–. La playa, por tanto, es la orilla. El viaje rockero siempre busca una orilla-otra, es decir, la otra orilla de lo real. Si el enunciador pide, en vano,



una palabra, en tanto playa y en tanto orilla, entonces, no hay viaje verdadero, sino pura hazaña deportiva, que Spinetta opta por representar con un lenguaje despojado de versos y armonías complejas.

En dicho sentido y en contraste con las demás composiciones del disco, esta canción presenta una gran economía de recursos, tanto a nivel textual como musical. En la letra, se repiten varios versos y se utilizan pocos términos para construirlos. Se mantiene el acento natural de las palabras, algo que no sucede en el resto de las canciones cuyo fraseo es atípico. En lo musical, hay menos cambios y variaciones. Por ejemplo, el solo de guitarra se mantiene siempre en un mismo acorde. Todo esto refuerza el sentido explicado anteriormente, una canción cuyo viaje inauténtico carece de densidad poética y armónica, y finaliza con la palabra que, literalmente, desaparece.

### 5.3 La querida en la tormenta. La travesía del amor

La idea del álbum era exponer la posibilidad de un antídoto contra lo que opinó Artaud (...) Para él, la respuesta del hombre es la locura, para Lennon es el amor. Yo creo más en el encuentro de la perfección y la felicidad a través de la supresión del dolor que mediante la locura y el sufrimiento. (...) no podemos jugar a ser Artaud, eso significa no haber entendido a Moris, no haber entendido a Litto Nebbia, no haber pescado una (Spinetta en Berti, 2014, pp. 88-89).

El amor es una temática que no solo delineó el concepto artístico del disco *Artaud* (1973), sino que atravesó toda la obra spinettiana y, además, constituyó un tópico central del rock internacional de los años 60, cuya expresión paradigmática es la obra de John Lennon (Díaz, 2015, p. 121). Esta emoción, en las canciones de Spinetta, adquiere distintas manifestaciones y, en estas travesías, constituye un elemento clave para el regreso. Como ya explicamos, en la canción “Cantata de puentes amarillos” (1973), es precisamente el sentimiento amoroso el que permite el despertar de la conciencia del viajero: “Yo te amo tanto /que no puedo despertarme sin amar”. En su regreso, trae “el fulgor”, al cual entendemos como otra expresión del amor que guía el destino de este personaje hacia el reencuentro con sus afectos.

Volviendo a EJP, en “El anillo del capitán Beto”, su mismo autor señala que el anillo es expresión del super-amor y, por tanto, es lo que salva a Beto en el final de su

itinerario sideral. En este sentido, Díaz (2005) explica que la respuesta de Spinetta en sus canciones es la afirmación de la vida, representada mediante la búsqueda de la luz en la interioridad del sujeto. Así, en el riesgo de la travesía, la guía para el regreso no está fundamentada por ningún dogma ni trascendencia, sino por el amor en sus múltiples formas: la amistad, la pareja, los hijos (pp. 120-121). En este apartado, analizamos el amor figurativizado en los amantes o la pareja, e identificamos su participación en la configuración de la travesía rockera. Aclaremos que esta parte se completa con la siguiente, referida a la representación de la mujer spinettiana.

### 5.3.1 Los libros de la buena memoria

En esta canción, la dimensión de lo afectivo es predominante, y es precisamente lo que permite que este viaje sea posible. La travesía se direcciona hacia la interioridad del sujeto, quien experimenta distintas pasiones –amor, esperanza, tristeza y felicidad–, que van marcando el rumbo de su camino.

La letra, a diferencia de las demás, posee un fuerte condimento surrealista presente en: a) las rupturas temporales: conviven pasados y futuros: “eras el vestigio del futuro”; b) las imágenes se yuxtaponen a modo de collage, entre las más importantes, aparecen: vino/licor, los libros, el mar, las luces del amor, la luna, el nogal y los tigres en la lluvia; c) los objetos se fusionan con los sujetos: la boca del vino puede ser también la del amante, y los sentidos se mixturán en la sinestesia “su boca de verdeado dulzor”. El empleo de esta estética adquiere su primera forma en *Artaud* (1973). En este disco, como ya lo explicamos, Spinetta elaboró su respuesta poética y musical a la lectura de la poesía vanguardista y surrealista del escritor francés Antonin Artaud. De acuerdo con lo dicho en el capítulo 3.2., la incorporación de elementos de la estética surrealista viene a reforzar, entonces, este intento de poner en valor todos aquellos saberes y prácticas que no pertenecen al dominio de la razón lógica y proponen formas alternativas de pensamiento.

Observemos, ahora, la configuración afectiva de esta canción. El paisaje surrealista que proyecta se activa a partir del consumo de una sustancia. El vino bebido entibia sueños, y lleva al sujeto a un viaje onírico de embriaguez contado en primera

persona, en el que las pasiones y las sensaciones corporales adoptan un gran protagonismo. La inscripción del rock en el movimiento *underground*<sup>94</sup> o contracultural nos permite identificar una correspondencia entre el viaje que reconstruimos en esta canción y los viajes psicodélicos. Al respecto, Racionero (2002) explica que durante los 60, el LSD se convirtió en un medio para producir un estado psicósomático, similar al alcanzado mediante el yoga o la meditación, utilizado por los místicos. En dicho estado, la realidad se muestra como un todo interrelacionado, sin división entre materia y mente o entre objetos y sujetos. La percepción, de este modo, se encuentra agudizada y los sentidos comunican otra faceta de la realidad.

Desde el inicio de este viaje, el sentido de la visión que se corresponde con la dimensión racional se encuentra anulado. El sujeto se parece a un ciego que se queda oyendo los sonidos del mar. Este mar puede corresponder a su interioridad, lugar que empieza a ser explorado en el continuo de experiencias físicas y afectivas<sup>95</sup>. La amorosa es la primera pasión que experimenta y es la que motiva el inicio de este viaje. Esta se encuentra figurativizada mediante las imágenes de las luces rojas y verdes del amor, que prestidigitan, es decir que, en su juego, crean una realidad mágica o ilusoria.

El enunciador, en primera persona, se encuentra solo y quiere comunicarse con el ser amado: “Mi voz le llegará /Mi boca también (...)”. Además, conserva la esperanza de encontrarse con ese otro, ya que tiene la competencia de sentir. Puede oír su interioridad: “¿Qué sombra extraña te ocultó de mi guiño /Que nunca oíste la hojarasca crepitar? (...) Pues yo te escribiré /Yo te haré llorar”. En este intento, también conmoverá a ese otro que parece no sentir o no habitar el espacio afectivo del yo poético. Lo sensibilizará mediante la palabra escrita, la que construye memorias, para así ingresar a su mundo interior: “Mi boca besará /Toda la ternura de tu acuario”.

---

<sup>94</sup> Así nombra Luis Racionero (2002) a una tradición universalista –búsqueda de una solidaridad mundial–, antiautoritaria, comunal y libertaria, a partir de la cual emergió en la década los 60 la contracultura caracterizada por su énfasis en la música rock, las drogas psicodélicas, la filosofía oriental, entre otras.

<sup>95</sup> El espacio del mar forma parte del “despertar de la conciencia” del personaje que se sumerge en un viaje hacia lo irracional. Este mismo sentido aparece en la canción “Ana no duerme” de Almendra: “Ana no duerme, /juega con nada... /tal vez mañana, /despierte sobre el mar...”. Asimismo, en la canción “Fermín” el mar constituye el espacio de huida hacia la vida y la felicidad de un personaje atrapado en la tristeza. En “A Starosta, el idiota” y en “Viejos ratones del tiempo” de Invisible, el mar aparece en conjunción con el sol, por lo que ambos representan la elevación de la mente hacia la iluminación.

En la segunda parte de la canción, la esperanza pronto será derribada por una nueva situación configurada de manera disfórica. La conjunción adversativa “mas” marca dicho momento. La luna, depositaria de las pasiones más profundas, se encuentra roja de sed. Hay una frustración, un deseo insatisfecho. Los impalas, animales exóticos y elegantes, recorren el estante del personaje femenino. Identificamos aquí otro rasgo surrealista, se yuxtaponen expresiones que en principio no tendrían ninguna relación. Aun así, podemos interpretar al estante como la mente del sujeto que se encuentra rodeada de seres que forman parte de un ambiente de ensoñación. El amante observa a la amada impedida de avanzar, aunque esboza la posibilidad de que pueda, a pesar de todo, emprender viajes: “¿No volverías a triunfar en tu alma? /Yo sé que harías largos viajes por llegar”. La duratividad de la espera genera como efecto que el sujeto sienta tristeza: “Parado estoy aquí /Esperándote /Todo se oscureció /Ya no sé si el mar descansará...”.

Esta emoción causada por un vínculo amoroso que se está perdiendo no solo forma parte de un viaje psicodélico, sino que también se relaciona con una temática que aparece en numerosas canciones de tango: la del hombre que sufre el desamor y, en esa tristeza, toma alcohol para olvidar o para “ahogar sus penas”<sup>96</sup>. El rockero expresa en una entrevista que en esta canción se despliega toda una simbología del amor, donde se rescata la idea del “tomo y espero” o “el tomo y olvido” (Spinetta en Berti, 2014, p. 112). En contraste con “El anillo del capitán Beto”, la temática tanguera no está presente solo en la letra, sino que se encuentra reforzada por elementos musicales.

En esta segunda parte, la estructura armónica y la línea melódica de la voz se repiten, con la diferencia de que ingresa la sonoridad del bandoneón. Si recuperamos las condiciones de producción del disco, que ya hemos explicado, entre 1976 y 1982, el rock de nuestro país se caracterizó por la fusión de ritmos y géneros, en la que el tango fue una de las sonoridades protagonistas. En esta canción, identificamos una manera particular de construir las frases en la melodía principal. La voz marca, sobre el final de cada frase, anticipaciones similares a las apoyaturas en síncopa, propias de la técnica del bandoneón en el tango. En este sentido, el perfil melódico cantado también replica los

---

<sup>96</sup> Podemos nombrar los siguientes tangos: “La última copa” (1926), “Esta noche me emborracho” (1928), “Nostalgias” (1936), “Los mareados” (1942) y “La última curda” (1956).

motivos escalísticos ascendentes y descendentes del bandoneón. Esto marca un predominio de la lógica musical sobre la acentuación natural de las palabras.

Continuando con el gesto de fusión, esta canción posee un corte blusero, marcado en la base rítmica y en la circularidad de una secuencia armónica de cuatro acordes que se repite en toda la canción. El mismo Spinetta define a esta canción como una especie de blues urbano (Graziano, 2017, p. 99). Este género, al igual que el tango, se caracteriza por tratar en sus canciones el tema del sufrimiento causado por el desamor. La aparente sencillez de la presencia de cuatro acordes que se van sucediendo se complejiza en la relación armónica que se da en esta estructura. Lo común es que las secuencias cíclicas del blues finalicen en un acorde de dominante, para generar tensión, o en tónica, para producir una sensación de cierre. En esta canción, en vez de resolver en el acorde de Mi menor, correspondiente a la tónica, lo hace en Do mayor.

Al mismo tiempo, la relación entre acordes no es estrictamente tonal, pues incluye, como acorde dominante, un Si menor, cuando debería ser mayor. Esto genera que la tensión disminuya. En conjunto, se produce el desdibujamiento de los límites entre la tensión y distensión de la armonía, lo que produce un efecto auditivo específico en la hibridez entre estos dos direccionamientos. También se evidencia una fuerte identidad jazzera. La batería lleva un ritmo de swing, y es percutida con escobillas que suavizan el sonido y lo vuelven más sutil. Graziano (2017) explica que Rufino utiliza una técnica casi contrabajística, y Gubitsch se ocupa de unos comentarios discretos en segundo plano (p. 99). La voz de Spinetta, suave y ligada en un registro medio-agudo de tenor, intensifica este ambiente introspectivo.

Luego de experimentar las pasiones del amor, la esperanza y la tristeza, el sujeto llega a un nuevo estado afectivo que supera a los anteriores. Así, en la última parte de la canción, se produce un momento de iluminación que se encuentra referido mediante la imagen de “los tigres en la lluvia”. Spinetta, al respecto, expresa que esa imagen pertenece a la obra taoísta de meditación *El secreto de la flor de oro* (1961)<sup>97</sup>. La

---

<sup>97</sup> Recordemos que este texto oriental ya había sido utilizado en el disco *Durazno Sangrando* (1975) de Invisible.

imagen original es la de los tigres en la nieve, visión que aparece si se llega a un punto determinado de la meditación (Spinetta en Berti, 2014, p. 112)<sup>98</sup>.

Cabe aclarar que en el libro citado no aparece la imagen de los tigres, pero sí la de la nieve asociada a un movimiento de ascenso en la meditación, de este modo, es nombrada como “la nieve voladora” (Jung y Wilhelm, 1961, p. 128). Igualmente, el tigre forma parte de la cultura china, se lo considera el rey de la montaña y de los bosques. Representa la valentía, la majestuosidad y el poder. Por lo tanto, dicha referencia se conecta con el momento cuando el enunciador se eleva en esta travesía mística y psicodélica. El bandoneón, por su parte, acompaña este sentido de ascenso hacia el final de la canción. Las notas, dispuestas en la estructura del acorde, abarcan mucho espacio, es decir, se van a los extremos agudos y graves del registro del instrumento. Una vez marcado el acorde de Do mayor con 7ma. y 9na. mayor –notas añadidas que le dan una sonoridad “brillante”–, se perciben adornos en figuras de corta duración que son típicos de los “giros idiomáticos” del bandoneón.

De acuerdo con lo explicado y volviendo al título de la canción, “Los libros de la buena memoria”, podemos decir que los libros se corresponden con este saber alternativo al que se accede. Una memoria a la que se llega mediante un viaje de iluminación hacia la interioridad de lo afectivo. Itinerario de quien se eleva en una experiencia corporal y pasional que le otorga un determinado poder: puede visualizar y conectarse con los tigres, lo animales que dominan las alturas.

A partir de lo desarrollado, podemos decir que a nivel de la letra: el viaje psicodélico y místico, las imágenes surrealistas, la nostalgia de amor; y a nivel de la música: el timbre del bandoneón en una ejecución experimental, el tipo de fraseo marcado por la voz, el ritmo del blues, el swing del jazz y una estructura armónica compleja buscan generar en el oyente una conexión directa con el rock progresivo de fusión. En este sentido, el tipo de enunciatario que Spinetta construye en sus canciones responde a una juventud que se identifica con la conjunción de elementos estéticos afines a la ideología rockera y otros que, si nos concentramos en la letra, pertenecen a la

---

<sup>98</sup> Esta es la primera canción del disco en la que aparece un personaje animal, para representar la elevación del protagonista hacia una nueva conciencia. En las dos últimas canciones, veremos cómo adquiere protagonismo lo animal.

lírca del tango, música consumida por la generación de la cual los rockeros buscaban tomar distancia<sup>99</sup>. En este punto, Spinetta se diferencia de los demás músicos del campo, y busca seguir legitimándose mediante una canción que evidencia un modo distintivo de fusionar donde: a) se considera tanto la música como la letra, b) se incorpora sutilmente el mundo afectivo del tango tradicional.

### 5.3.2 Ruido de magia

Esta canción puede pensarse como el “lado B” de “Los libros de la buena memoria”. Aquella esperanza, que habitaba en el enunciadore en primera persona acerca de su amada, desaparece por completo, y se convierte en algo que ya no es música divina, sino ruido.

Cotejemos los siguientes versos: “Tú fuiste la querida en la tormenta”, aquí podemos establecer una relación con la imagen de los tigres en la lluvia, esa tormenta que constituyó una experiencia mística para el protagonista de la canción. Este verso afirma, entonces, que es ella la mujer de quien se está hablando en esta canción. “No llega ya mi voz a tu alma”, se contrapone a “Mi voz le llegará /Mi boca también”.

La seguridad de que la comunicación entre los amantes se produzca se invierte en esta canción, la cual muestra un desenlace desfavorable para el amante, en el distanciamiento infranqueable con su amada. En “Los libros de la buena memoria” las luces rojas y verdes del amor prestidigitaban, es decir, generaban una ilusión, como la que crea el mago con sus manos. En esta letra, la magia ya no existe, solo sobrevive su ruido.

La situación inicial habla de la visión de una mujer sumergida en un sueño, rodeada de la naturaleza: “Te vi como mecida en algo /Cubierta de racimos más que blancos”. El blanco en la lírica de Spinetta representa la muerte, lo frío o lo estático. Este sentido aparece en “A estos hombres tristes”, “Hoy todo el hielo en la ciudad” y

---

<sup>99</sup> Lo explicado responde al tipo de enunciatario configurado en esta canción –en tanto simulacro de un posible receptor–, ya que el destinatario real no necesariamente se identificaba con estos sentidos, ni reconocía la propuesta del tango experimental. Como ejemplo, durante la presentación de EJP, cuando el público ve aparecer al bandoneonista Juan José Mosalini, hubo un intento de silbatina que Spinetta aplacó con las siguientes palabras: “Hay que abrir las cucas, muchachos” (*Expreso Imaginario* nro. 2, 1976).

“Muchacha (Ojos de papel)”. Aun así, en canciones como “Todas las hojas son del viento” y “Elementales leches” el color blanco figura como metáfora del nacimiento de la vida y la fertilidad. Y este es el sentido que aparece en el blanco de los racimos, de flores o de frutas que pertenecen a la naturaleza y son vía hacia lo místico. A continuación, dicho estado divino desaparece en el ser amado: “Las ostras se han servido de tu nácar”, a través de esta sinécdoque se hace referencia al mar que, como dijimos, representa el “despertar de la conciencia” del personaje. En este caso, el brillo o la luz en la interioridad de la mujer ha desaparecido.

En la primera estrofa de la segunda parte de la canción, descubrimos que los sueños fueron débiles, aquellos que permitían la conexión con lo celestial, si lo vinculamos con la canción “Que ves el cielo”, van desapareciendo en la noche de la amada. La emoción que adquiere protagonismo es la del amor, la cual es entendida como un viaje al que se accede mediante el sueño: “Recuerdo haberte amado así dormida /En aquellos que fueron débiles sueños”. En toda la canción se presenta un contraste de los verbos en pasado que refieren una situación amorosa acabada y el presente marcado por acciones como: no llega, oigo, recuerdo.

Luego, continúa: “Y así palpita el dios que fuiste /Bailando entre las piernas gigantes”. Aquí continúa el diálogo con la canción “Que ves el cielo”, el baile que generaba los sueños y el ascenso a lo celestial no existe. El viaje amoroso de los amantes ha finalizado, no queda más que el ruido de su magia. Ya no hay dios en el ritual de a dos. La última parte es una interpelación final que la voz lírica realiza a su interlocutora: “Verás que nuestra danza está quebrada”.

La canción empieza con un breve *riff* de la guitarra eléctrica, a continuación, aparece la melodía principal que, a diferencia de “Los libros de la buena memoria”, posee una tesitura más aguda. Se detecta en la voz una mayor tensión a la hora de marcar los agudos, principalmente, al final de cada línea melódica. Esto se puede vincular con el sentido de lamento que atraviesa toda la canción, al tratarse de una travesía amorosa cuyo desenlace es la separación inevitable de los enamorados. Cuando termina la primera parte cantada, la frase final “Mientras oigo tu ruido, ruido de magia” anticipa o se conecta con el tratamiento musical que vendrá a continuación.



En la secuencia instrumental, se genera un efecto de aceleración al marcar la batería y el bajo una subdivisión del tempo<sup>100</sup>. Esto funciona como una transición hacia otra sección en la que todos los instrumentos construyen una textura densa, y marcan los mismos cortes en el ritmo. Luego, aparece el solo de guitarra que mantiene como base la armonía del inicio de la canción.

En la segunda parte, la estructura musical es similar a la primera, pero se introducen cambios. El más notorio es la fusión entre secciones que antes estaban separadas. Hacia el final, el solo de guitarra ya no adopta su forma típica de encontrarse en un primer plano, sino que se iguala en un mismo nivel con los demás instrumentos, se recupera el motivo melódico ejecutado en la introducción, y la canción finaliza con un *fade out*<sup>101</sup>, cuyo silencio acompaña el desenlace de la historia entre los personajes enamorados.

En las partes instrumentales, el sintetizador<sup>102</sup> adopta protagonismo y despliega armonías que ocupan todo el espacio sonoro. Moretto introduce en la ARP un arreglo realizado durante el proceso de grabación. Explica Graziano (2017) que “Ruido de magia” tenía todo lo que necesitaba el rock progresivo: fracturas rítmicas, texturas, desarrollo formal y virtuosismo (p. 98). Observamos, de este modo, que el tratamiento instrumental, organizado en distintas secciones, posee mayor importancia que la línea melódica que, a diferencia de otras canciones, no presenta demasiadas variaciones. Además, lo instrumental adquiere cierta autonomía, en la medida en que exhibe un gran nivel de complejidad y de exigencia en su ejecución, y ocupa una mayor cantidad de compases con respecto a las partes cantadas.

Por último, encontramos aquí una similitud con las canciones pertenecientes a los dos primeros discos de Invisible, las cuales no siguen generalmente la estructura típica de estrofa-estribillo y despliegan secciones instrumentales muy extensas. Aquí identificamos como opción estratégica la búsqueda de reconocimiento en la demostración de una gran experticia tanto para componer como para interpretar esta

---

<sup>100</sup> Unidad de valor de referencia del pulso.

<sup>101</sup> El fundido, en la ingeniería de sonido, es un efecto de edición musical. Consiste en la disminución paulatina del volumen de la canción hasta desaparecer en el silencio.

<sup>102</sup> Es el *Arp String Ensemble* de Gustavo Moretto, ex trompetista y tecladista de *Alma y Vida*. Durante la grabación del disco, era miembro del grupo *Alas* junto a Pedro Aznar y Carlos Riganti.

canción. Al mismo tiempo, el empleo del sintetizador es un recurso característico del jazz-rock. De modo que Spinetta se localiza en una especie de transición entre el rock progresivo y la música que desarrolló más tarde junto a grupos como Banda Spinetta y Spinetta Jade. Esto se vincula con lo dicho anteriormente sobre la canción “Alarma entre los ángeles”. Así, en este caso, identificamos nuevamente la opción por incorporar el jazz-rock como expresión de sofisticación, y en efecto, mostrar a los músicos como artistas innovadores que realizan una ejecución virtuosa de sus instrumentos.

#### 5.4 Habla conmigo. La búsqueda de la inocencia

Pablo Ruiz (2012a) explica que en varias de las canciones de Spinetta hay un intento por recuperar la mirada del niño, ya sea tomando elementos de canciones de cuna, en la inocencia de ciertas canciones que parecen dirigidas a niños, en el juego de palabras inventadas y, también, a través de la gran cantidad de animales que aparecen y conforman una especie de bestiario. Tanto en *Almendra*, en la etapa solista de *Artaud*, como en *Invisible* se recupera el valor de lo animal, en tanto signo de pureza, libertad y armonía<sup>103</sup>. Dicha concepción se observa en los tipos de animales por los que Spinetta opta en la producción de sus letras. Por ejemplo, la figura pacífica y en calma de “Los elefantes”, la amistad de “Hermano perro” y el viaje en vuelo de las aves y pájaros que aparecen de manera frecuente en canciones como “Un pájaro te sostiene”, “Fermín”, “Cantata de puentes amarillos” y “Pleamar de águilas”. Mediante estos personajes, se intenta descentrar esa mirada puramente humana, para sumergirse en lo menos humano que tenemos, es decir, en aquello no racional. Esta mirada alternativa también aparece en la conjunción entre el marcado tono místico y el tono lúdico que genera un quiebre con lo solemne y sagrado, propio del culto religioso tradicional (Ruiz, 2012a, pp. 131-132).

A continuación, proponemos una lectura sobre lo infantil y lúdico conjugados con un determinado sentido de religiosidad en “Perdonado (Niño condenado). Al mismo tiempo, pondremos en evidencia cómo esta percepción sobre lo real, que se viene

---

<sup>103</sup> Esta manera de entender a la naturaleza proviene del romanticismo.

planteando como alternativa y descentrada, en todas las canciones del disco, adquiere su mayor grado de expresión en “Las golondrinas de Plaza de Mayo”.

#### 5.4.1 Perdonado (Niño condenado)

En esta canción, el pedido de la palabra no será a modo de plegaria como en “Doscientos años”, sino que se dirigirá a la figura de un animal, el viejo perro blanco que deambula por el barrio. Spinetta explica en una entrevista que aquí replica la misma temática de “Hermano perro” de Almendra (1969) (Spinetta en Berti, 2014, p. 112). En esta canción, el personaje del perro habla, en primera persona, de su realidad de encierro. Solo en el estribillo, aparece otra voz que alienta al personaje animal a que emprenda la huida/viaje. En “Perdonado (Niño condenado)”, la figura del perro aparece en segunda persona durante toda la letra, es el destinatario de un pedido humano y es quien sabe ver la realidad de otra manera.

Hay un saber, que este “perro de la lluvia” posee, un tesoro que habita las calles de la ciudad: “Habla conmigo, /solo tú conoces /la vendimia /de la calle /la delicia”<sup>104</sup>. La canción inicia con una introducción instrumental extensa en la que se van sumando, sobre un mismo *riff*, la guitarra, la batería y el bajo, para construir en conjunto una textura sonora. Aquí, se vuelve a la anterior conformación de trío. La guitarra eléctrica, mediante un pedal, produce el efecto de *wah-wah* que, por momentos, simula un ladrido lejano. Se produce un silencio que dura cuatro tiempos. Este recurso se repite en el inicio de la segunda parte de la canción, por lo que podemos interpretarlo como la espera a una respuesta que no llega.

Finalmente, aparece la voz que busca dialogar con el perro y se compadece de su tristeza: “Ladra tu quebranto /Cuando quieras /Olvidarlo”. En este momento, aparece un elemento que es recurrente en varias de las canciones de Spinetta. Identificamos una intención pedagógica<sup>105</sup> marcada por la presencia de la segunda persona. Estos consejos

---

<sup>104</sup> De nuevo aparece la imagen de la lluvia, lo que nos recuerda la aparición mística de los tigres en “Los libros de la buena memoria”.

<sup>105</sup> Pablo Marín Ruiz (2012a) identifica un tono pedagógico y paternalista en las canciones de Spinetta. En estas recomendaciones y consejos, afirma, el mensaje muchas veces es ambiguo. Por su parte, Mara Favoretto (2015)

se vinculan con la axiología rockera, integrada por la valoración del tiempo presente, la anulación de lo puramente racional, la invitación al viaje y, en este caso, el apaciguamiento del dolor. En la segunda estrofa, el enunciador ya no nombra al quebranto, sino que hace referencia a “la vendimia de la calle” y, a manera de grito, canta el siguiente verso: “La delicia”. Aparece, entonces, una emoción que posee un alto grado de intensidad y que hace referencia al disfrute de la existencia. Esta es la emoción que el enunciador reconoce en su interlocutor y que desea para sí. El estado de insatisfacción, entonces, se materializa en el grito y la interpelación constante al personaje animal. La potencia de la voz contrasta con el sonido suave y dulce del inicio. Ahora, adopta una impostación similar a la de Robert Plant, vocalista de Led Zeppelin, banda referente durante la época de Pescado Rabioso, cuando lo que predominaba en la estética spinettiana era la sonoridad del *blues* y el *rock and roll*. Vemos aquí que, si bien Spinetta en esta etapa propone otra sonoridad para sus canciones, no deja de incluir elementos que pertenecen a distintos momentos de su trayectoria como músico o que forman parte del campo del rock<sup>106</sup>.

A continuación, se produce un interludio musical, aflora una diversidad rítmica intensa donde se yuxtaponen diferentes compases. Luego de este pasaje, se vuelve al motivo de la introducción, pero con algunas diferencias. El *riff* es más reposado, con el sonido de los platos de la batería que dan brillo a las frases de la guitarra y el bajo.

En la segunda parte de la letra, como posible lectura, interpretamos que la vendimia de la calle, aparte de significar el gozo, es también la posibilidad de juego de este ser, que puede dar vueltas en un mismo lugar –molinetes–, hacer de cuenta que su cola no le pertenece y jugar a perseguirla. Aquí identificamos una correspondencia con la canción “Que ves el cielo”, donde también existe un movimiento circular de juego que conduce a la elevación. A este descanso no pueden acceder los amos, pues no cuentan con esta percepción y no puede habitar el no-tiempo o presente puro. Spinetta, explica en una entrevista el concepto de esta canción: “(...) la idea de un niño condenado a ser perro por el diablo de febrero, pero a la vez perdonado. Perdonado de la

---

reconoce en la obra de Spinetta la estructura de los mitos, y siguiendo a Campbell (1988) analiza, en las canciones del rockero, la función mística, cosmológica, sociológica y pedagógica.

<sup>106</sup> Algo similar ocurre con la canción “Que ves el cielo”, en la que incluye un sonido acústico típico de los primeros años de los 70.

angustia existencial de ser un humano o de ser un niño que pide limosna bajo la lluvia” (Spinetta en Berti, 2014, p. 112).

Aparte del sentido lúdico de este perro que juega en la calle y con su cola, aparece también el sentido religioso del discurso rockero que, como explicamos antes, no se vincula con la parte doctrinaria y dogmática de la religión, sino con una búsqueda libre de la espiritualidad, cuyo sincretismo reúne elementos de distintas religiones. En este caso, el sincretismo se produce entre elementos del cristianismo, el paganismo y la cultura indígena. Este animal es un niño condenado por el diablo de febrero y, a la vez, perdonado. Tanto la condena como el perdón forman parte del discurso religioso cristiano. El perdón se vincula con ciertas conductas morales de los hombres, interpretadas como pecados, que pueden ser expiadas si existe arrepentimiento o, en caso contrario, pueden derivar en la condena al infierno una vez finalizada la vida terrenal.

La lírica spinettiana modifica estos sentidos, pues el perdón se refiere a estar librado del sentimiento de angustia existencial, no de la culpa y ni el pecado. La condena no conduce al infierno cristiano, sino que proviene del diablo de febrero, que desde nuestra interpretación puede ser entendido como el diablo de carnaval, propio de la cultura occidental pagana y que, luego de la conquista, se mixturó con las creencias de los pueblos originarios. Esta divinidad se encarga de liberar los deseos reprimidos y dejar al margen los preceptos morales. Es una especie de dios de la celebración que con su espíritu pícaro contagia a todos los participantes de alegría, juego y baile. Según la creencia americana, es quien fecunda a la Pachamama y da origen a las semillas, raíces, follajes y frutos de la región<sup>107</sup>. Esto se articula con la referencia a la vendimia en la primera parte de la canción, entendida como el momento de la cosecha de la uva. A su vez, lo asociamos con el vino de la canción “Los libros de la buena memoria”, sustancia que activa el viaje y conduce al personaje hacia un estado de conocimiento. En conclusión, el perro/niño es quien conoce la abundancia de esta naturaleza que

---

<sup>107</sup> En varias canciones de Spinetta, aparecen referencias a los pueblos originarios. Por ejemplo, en “Mestizo” de Almendra o “En el diluvio y la pasajera” de Invisible. Además, el disco *Alma de diamante* (1980) está basado en las lecturas de Castaneda, quien recupera en sus historias la sabiduría de pueblos mesoamericanos. Con posterioridad, en el disco *Kamikaze* (1982) aparece el personaje inca de Tupac Amaru, líder de una rebelión anticolonial en el Perú durante la época del virreinato.

pertenece a la calle –sinécdoque de la ciudad–, y es quien accede a los secretos de este saber que proviene de un estado de embriaguez.

En sintonía con la actitud contracultural, Spinetta ingresa a su lírica referencias a aquellas civilizaciones que se contraponen a la racionalidad occidental. Al hablar sobre la canción “El diluvio y la pasajera” del primer disco de Invisible, explica: “Siempre tuve la sensación de que esas culturas fueron muy sabias y aunque fueron diezmadas y sus tesoros fueron violados, creo que sus secretos permanecen y aún están en actividad” (Spinetta en Berti, 2014, p. 101). Dicha cita bien puede servir para la lectura de esta canción, puesto que dicho saber alternativo constituye el objeto de valor que posee el “niño condenado” y que el enunciador solicita que se le comunique mediante la palabra. Este pedido se repite reiteradamente en la letra, a partir del verso “Habla conmigo”.

Lo interesante en este caso, y en las demás canciones que fuimos analizando, es que Spinetta no le contrapone al saber occidental un no-saber en tanto valor positivo, sino que las experiencias de estas travesías emocionales, corporales, poéticas y musicales tienen como objetivo la adquisición de un saber alternativo al que se puede o no acceder. Por lo tanto, no se viaja por el simple deseo de viajar o solo para experimentar un placer sensorial, por lo contrario, se emprende el viaje para explorar una realidad que antes resultaba desconocida y cuyo misterio es posible develar.

El último verso da cuenta de la redención de la angustia existencial: “Perdonado /Perdonado!” Los instrumentos continúan este grito, que se repite una y otra vez, con el sonido distorsionado de la guitarra y el bajo, y los cortes de la batería. Los últimos gritos de la voz simulan un efecto de “yeite”<sup>108</sup>. La guitarra continúa esta repetición en un solo, hasta que se produce un gran estallido sonoro entre todos los instrumentos distorsionados, para marcar así, un final explosivo.

En esta segunda parte de la canción, conocemos el carácter ambiguo de este animal que es también un niño. Este tipo de identidad en la que conviven distintos personajes es propio de las culturas precolombinas. A su vez, el plano musical acompaña esta transformación, ya que la segunda parte introduce elementos musicales diferentes. En conclusión, si volvemos al tópico del viaje, y consideramos a esta

---

<sup>108</sup> En este caso, dicho vibrato es marcado con la garganta, más precisamente con el velo del paladar; se asemeja al yeite que las guitarras eléctricas realizan con la palanca.

canción como una especie de continuación de “Hermano perro”, podemos decir que aquí el personaje principal ya ha emprendido el viaje, no se encuentra imposibilitado de salir, en espera de la fuga. Por tanto, el perro blanco de la fertilidad explora y accede a otra realidad, habita la ciudad y es guardián de la abundancia y el deleite de la vida.

#### 5.4.2 Las golondrinas de Plaza de Mayo

Las dos últimas canciones del disco recuperan el mundo animal, en connivencia con esta mirada que se va descentrando cada vez más, a medida que el disco nos invita como oyentes a seguir la travesía rockera. En el final del recorrido, antes de ingresar al jardín de los presentes, aparece el personaje colectivo de las golondrinas que vuelan escapando del invierno –mundo de antivalores– y buscando el verano. En varias canciones de Spinetta se figurativiza esta oposición de valores a través de las imágenes del frío, el hielo, lo blanco y la muerte, en contraste con el calor, las flores, el color y la vida. El primer término pertenece al mundo que se desea abandonar, corresponde a un espacio inferior; mientras que el mundo de valores pertenece a lo celestial. Ellas observan al mundo desde el árbol, es decir, desde un plano superior que les permite asumir una visión privilegiada. Además, recordemos que en las canciones de Spinetta, el árbol aparece asociado al jardín edénico, y mediante su ascenso se alcanza el conocimiento.

Su viaje, a diferencia de los analizados en las canciones anteriores, no es uno solo, es múltiple: “Y al llegar el verano, /Cuando la ciudad se cubre de flores, /Vienen y van”. Esta travesía, por tanto, es constante. Aquí se recupera uno de los sentidos del viaje beatnik que explicamos en el capítulo 4, un recorrido que es un continuo errar sin destino fijo. Estos versos también hacen referencia a un estado ideal de mundo, donde todo crece, florece y reverdece. En consonancia con lo dicho, la línea de la voz que relata este viaje va creciendo paulatinamente hasta que se transforma en un grito que anuncia el vuelo de estas golondrinas. A su vez, el bandoneón que, en un comienzo, forma parte de la base como pedal, empieza a realizar acordes disonantes en un registro más agudo.

En la segunda estrofa, el enunciador introduce un consejo: “Y si las observas /Comprenderás que sólo vuelan en libertad”. Aquí se repite el movimiento de intensificación de la voz que, hacia el final del verso, resalta una palabra clave en esta canción: libertad. Aquí interpretamos que, si este otro a quien está dirigido el mensaje modifica su percepción, podrá acceder a un saber vinculado al valor de la libertad. La segunda persona corresponde al enunciatario construido en la canción. En dicho aviso, como en la canción anterior, vuelve a aparecer una intención pedagógica. El enunciador comunica que la ciudad no es del todo una realidad de antivalores, solo depende de cómo sea observada, lo que permitirá el nacimiento de la vida.

Dicho sentido se conjuga con la aparición del bandoneón en la parte instrumental. Esta sonoridad busca conectar afectivamente al oyente con la urbanidad de Buenos Aires, con aquella ciudad que desde la percepción rockera adquiere un ritmo particular, no el del tango tradicional, sino el experimental. Precisamente, los músicos invitados para tocar los bandoneones fueron Mosalini y Mederos, integrantes de Generación 0, y Moretto, integrante de Alas y encargado de realizar el arreglo en el sintetizador.

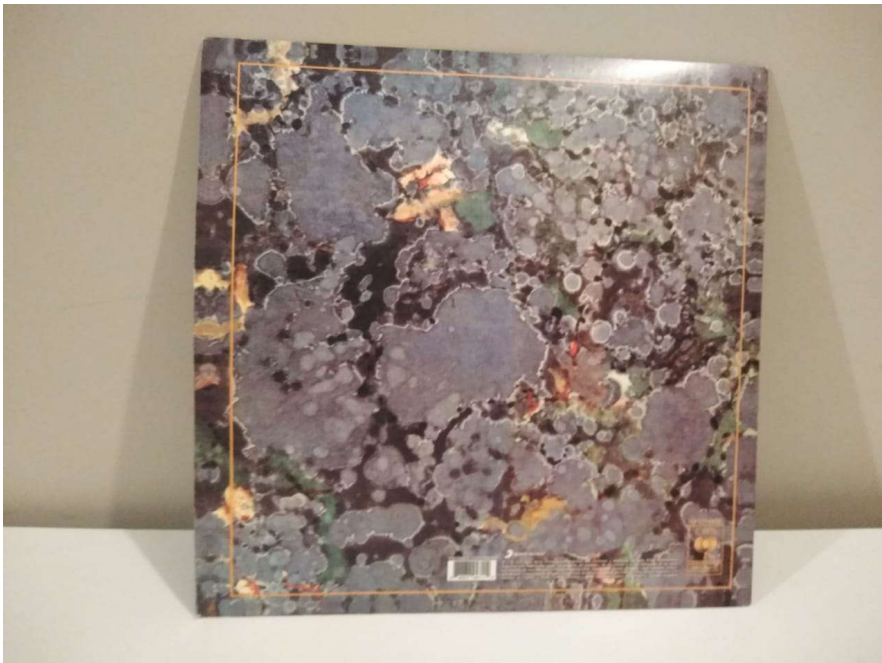
No se opta por un espacio cualquiera para figurativizar la ciudad. Las golondrinas pertenecen a la Plaza de Mayo, lugar donde ocurrieron acontecimientos importantes para la historia argentina: fue un escenario clave durante la Revolución de Mayo, el proceso de Independencia y el de Organización Nacional. Ya en el S.XX reunió a una multitudinaria manifestación en apoyo al Gral. Perón, momento que es recordado como el “Día de la Lealtad Peronista”. En 1977, las *Abuelas de la Plaza de Mayo*, producto de la tragedia que sufren estas mujeres, salen a este espacio público a reclamar por el paradero e identidad de sus hijos y nietos. Este último hecho, que es posterior al lanzamiento del disco, generó como efecto que se interpretara la letra identificando al personaje de las golondrinas con el de las Abuelas.

El *leitmotiv* que atraviesa toda la canción en la letra es: “Las golondrinas de Plaza de Mayo” y en la música, la frase del bajo. La guitarra con cuerdas de metal ocupa un lugar central y es la que marca los acordes de la armonía, a su vez aparece un bandoneón que funciona como pedal y sostiene la armonía. El bajo marca los acentos de los acordes y su melodía funciona como puente para encadenarse a la nueva frase



cantada. En las partes instrumentales, el bandoneón no marca melodías reconocibles, sino gestos escalísticos. Se encuentra acompañado por cuerdas sintetizadas que generan disonancias con su armonía. Las guitarras, el bajo y la batería también intervienen para construir una textura recargada, en donde todos los instrumentos convergen en un mismo plano. Si entendemos que el viaje rockero es también la experiencia de la escucha, podemos interpretar que la sensación de continuidad en las melodías y armonías, que van marcando estos distintos instrumentos, genera como efecto una experiencia sonora de “viaje permanente”, como el de las golondrinas.

Para finalizar, en este personaje colectivo puede pensarse el “nosotros rockero” al que hicimos referencia cuando explicamos las condiciones de producción del rock argentino en la época. Este nosotros se refugia, para tomar distancia de una realidad configurada de manera disfórica, y se eleva en la música del rock para encontrar un lugar en común junto a otros. La última canción del disco, por tanto, es una invitación para pertenecer a este “aguante rockero”. En las canciones anteriores, prevalece la travesía individual, mientras que esta, al ser la última canción del disco, indica en el final del recorrido la llegada a un espacio que también es colectivo. Dicha lectura se refuerza con la presencia de una voz *en off* que se escucha al final de esta canción, y anuncia que se ha llegado a destino, luego de realizada la travesía sonora, emocional y poética: “Bienvenidos al jardín de los presentes”.



*Contratapa de El jardín de los presentes*

## 5.5 La estructura patriarcal en la “nena” spinettiana

El campo del rock, a través de sus enunciados-canciones, construyó sentidos particulares que marcaron una disputa con ciertos modos de entender la identidad juvenil y la manera de producir y escuchar música, propios de la música joven de consumo masivo. El rock, y en especial la obra de Spinetta, opuso a la figura del joven alegre y festivo, la del joven que escapa de una realidad racional, que se angustia, que no se conforma con la ciudad gris, y emprende el viaje. A las canciones de melodías simples y de fácil memorización, contrapuso una música con un alto grado de fusión y complejidad, en la que se incorporaron elementos estéticos ajenos al rock como la música erudita, el jazz, el tango y el folklore. En contra de la escucha mediante el baile, se mostró en defensa de la escucha quieta que pone en movimiento la mente y la expande. Con todo lo dicho, estos valores contrahegemónicos no fueron tales en relación con la participación de la mujer en el campo del rock y la representación de la imagen femenina en las tapas de discos y canciones.

Como ya adelantamos en el capítulo 2, Blázquez (2018) habla de la existencia de un “patriarcado cultural” (Green, 2001) que condicionó la participación de las mujeres en las primeras épocas del rock argentino. En este sentido, expresa:

Como en otros mundos del arte, las relaciones de parentesco, en este caso de alianza, parecían mediar la participación de las mujeres. En esas colaboraciones, ellas tendían a ocupar posiciones subordinadas (Nebbia aparece antes que Defilpo como autorxs del disco conjunto) o se hacían invisibles como en la sigla “PorSuiGieco” que nombra a todos lxs integrantes excepto a Yorio<sup>109</sup> (p. 3).

De acuerdo con lo dicho, el autor aclara que, más allá de la actitud libertaria y contracultural, los jóvenes de los 70 no cuestionaban la división sexual del trabajo artístico. En esta época, las profesiones de managers, productores, ingenieros de sonido e instrumentistas estaban reservadas a los varones. Mientras que las mujeres participaban como coristas, solistas cantantes y, más tarde, como letristas. El canto y la escritura eran entendidos como saberes artísticos legítimos para ellas, no así los que se

---

<sup>109</sup> “Yorio, quien mantuvo relaciones afectivas con Charly García y luego con Nito Mestre, fue corista de “Sui Generis”, voz femenina de “PorSuiGieco” e integrante de “Los desconocidos de siempre”” (Blázquez, 2018, p. 3).

vincularan con el aspecto compositivo, técnico, instrumental y empresarial de la música (Blázquez, 2018, pp. 3-4).

Además de esto, Blázquez identifica representaciones estereotipadas de lo femenino que circularon durante los inicios del rock argentino, y que fueron cambiando a partir de 1982, debido a transformaciones en las condiciones materiales de producción<sup>110</sup>. Para nuestro estudio, nos detuvimos en la década de los 70. Una de estas representaciones era la imagen de la mujer asociada a la naturaleza y la maternidad. El autor analiza el caso de Gabriela Parodi, una de las primeras mujeres del rock argentino. En la tapa del disco *Gabriela* (1972), aparece montada en un caballo y en la contratapa, abrazada a una oveja. La recuperación de este ambiente bucólico también se relaciona con el estilo folk y acústico de sus canciones. Aun así, en artistas como Mirtha Defilpo, cuya estética se emparentaba con un ambiente urbano y melancólico, también se muestran los sentidos de lo afectivo vinculados con la naturaleza y la maternidad: “Con sus voces y arreglos musicales poco estridentes, ellas calmaban a sus oyentes, como en una canción de cuna, y les transmitían un saber” (Blázquez, 2018, p. 4).

En este sentido, la reproducción del rock de ciertos valores hegemónicos nos permite reflexionar acerca de la gran cantidad de grupos y solistas de esta década en los que participaban solamente varones, al punto que podemos identificar algunos pocos casos de mujeres solistas, pero no de grupos liderados y/o integrados por ellas. Lo mismo ocurría con los periodistas de crítica especializada y, como dijimos, con todas aquellas profesiones vinculadas con la producción musical y su circulación comercial.

Spinetta no fue la excepción al caso, en ninguno de sus proyectos de este periodo participaron músicas. En una entrevista, el rockero recuerda de modo anecdótico la intervención de su pareja para componer, en una lógica surrealista, la letra de la canción “Por”: “Esa canción la hicimos con Patricia, mi actual mujer [y madre de sus hijos], una tarde, en la vieja casa de Arribeños. Como la música ya estaba escrita todo fue cuestión de que las palabras entraran justo en la métrica” (Spinetta en Berti, 2014, p. 90). De

---

<sup>110</sup> “La guerra de 1982 trajo aparejada la prohibición de difundir música en inglés en las radios y desató un mercado ávido de nuevas canciones y artistas que las compañías discográficas comenzaron a explotar. De pronto, experiencias musicales que se daban en los márgenes del mundo del rock, en pubs y pequeños bares, encontraron la posibilidad de objetivarse en forma de disco y distribuirse, desde Buenos Aires, por toda la geografía argentina” (Blázquez, 2018, p. 5).

acuerdo con estos dichos y la información que figura en el disco *Artaud*, esta colaboración carecía de un carácter profesional, Patricia Salazar no figura en los créditos por haber participado en la composición lírica. Spinetta, además, le otorga mayor valor a la composición de la música que a la letra. Remarca el aspecto mecánico de la búsqueda de una métrica para la letra e invisibiliza el trabajo creativo con la palabra<sup>111</sup>.

Aunque, durante la época señalada, no hubo mujeres que participaran de modo profesional a la par del rockero, la figura de lo femenino adquirió protagonismo en sus canciones. De esta manera, nos preguntamos: ¿de qué modo Spinetta, siendo contemporáneo de compositoras y cantantes, y estando inmerso en un campo artístico que limitaba el acceso de las mujeres y reproducía la imagen de la mujer vinculada con los semas naturaleza y madre, optó por representarlas en sus letras? Con más precisión, nuestra pregunta es: ¿qué rol asumió la “nena” spinettiana en la travesía rockera de EJP?

En numerosas canciones de rock argentino y, particularmente, de Spinetta aparece la denominación “nena”<sup>112</sup>. Este término proviene de la adaptación del inglés de *baby*. Si bien el uso de la palabra “nena” nos habla de una intención afectuosa, también se encuentra presente el sema “niña”. En las canciones donde aparece este tratamiento y en otras donde se encuentra implícito, la estructura es la siguiente: la figura del varón, quien asume el rol de guía y aparece como enunciador en primera persona, se dirige a una interlocutora, con quien tiene o tuvo un vínculo afectivo, y que aparece infantilizada, es la “discípula” destinataria de la sabiduría de este “maestro” que, como expresa Ruiz (2012a), comunica sus consejos en un tono pedagógico y paternalista.

---

<sup>111</sup> Pablo Ruiz (2012a) presenta un análisis de esta canción, y destaca el modo particular en que está elaborada la letra: “(...) funciona a la perfección en tanto texto hecho para existir junto con una melodía: tiene incluso la capacidad de sugerir sentido a través de la sucesión de sustantivos, como si fueran los fragmentos de una historia que hay que reconstruir. Y observemos también que termina con una preposición, casi el único tipo de palabra que en español no puede estar en posición de final de frase, como para destacar la disolución de la sintaxis y del sentido (...) pueden hacerse algunas observaciones en una letra como esta. Una es la coexistencia de palabras importantes, con mucha carga simbólica o connotativa (árbol, luz, hijo, sol, cruz), con palabras menores (lana, alga, riel, felpa, extremidad); ya en esa coexistencia hay algo del peso de lo sagrado por un lado contrarrestado por lo liviano del lenguaje lúdico por el otro. Uno puede también especular con ciertas palabras o yuxtaposiciones significativas, como la vecindad entre “coito” y “Dios” (p. 130).

<sup>112</sup> Incluimos ejemplos de canciones pertenecientes a Almendra, Pescado Rabioso e Invisible: “Dame, dame pan”, “Vamos al bosque”, “Despiértate nena”, “Como el viento voy a ver”, “Nena boba”, “Credulidad”, “Cantata de puentes amarillos”, “Bajan” y “Lo que nos ocupa es esa abuela, la conciencia que regula al mundo”.

En “Muchacha (ojos de papel)”, una de primeras canciones que Spinetta publica con su grupo Almendra, la mujer aparece como un sujeto insensible, mientras que el enunciador en primera persona es quien activa el proceso afectivo. De este modo, quiere modificar la percepción de su amada invitándola a un viaje onírico: “sueña un sueño despacito entre mis manos”, donde la blancura de sus emociones de “corazón de tiza” y su mirada de “ojos de papel” podrán teñirse de colores, “cuando todo duerma te robaré un color”.

Concretamente, la figura de la mujer en el disco EJP aparece en aquellas canciones con temática amorosa: “Los libros de la buena memoria”, “Que ves el cielo” y “Ruido de magia”. En estas composiciones, la voz principal se identifica con una representación masculina heterosexual, mientras que su destinatario corresponde a una figura femenina que recibe el consejo del enamorado.

En la primera canción, la mujer constituye una figura ausente que es recordada por una voz en primera persona que conserva la esperanza de un reencuentro: “Parado estoy aquí /Esperándote”. Al mismo tiempo, ella constituye un sujeto insensible que no puede oír “la hojarasca crepitar” y que podría emocionarse, solo mediante la palabra escrita del enunciador/poeta: “Pues yo te escribiré /Yo te haré llorar”.

En “Que ves el cielo”, el acto de bailar es realizado por la mujer que gira su pollera al viento. Este personaje constituye la antítesis de la canción “Nena boba” (1973) de Pescado Rabioso. Ella no sabe bailar y no puede amar. Igualmente, en ambos casos, las mujeres son objeto de consumo visual masculino. Como ya lo explicamos, este no es un baile de puro entretenimiento, sino una danza onírica que permite la travesía ascendente hacia el cielo. En síntesis, aquí se mixturán sentidos propios de una cultura patriarcal donde se le adjudica a la mujer el rol pasivo de ser observada, valorada y guiada por una voz masculina, con aquellos sentidos que propone la estética spinettiana de una travesía rockera impulsada por el deseo de acceder una realidad alternativa.

En “Ruido de magia”, el ambiente natural adopta un gran protagonismo. La mujer está rodeada de racimos blancos que, como ya explicamos, representan la fertilidad de una naturaleza que posibilita la conexión con lo divino. El enunciador adopta aquí un posicionamiento superior, al ser quien le pone palabras a esta

experiencia amorosa/religiosa, y construye el simulacro de que su amada carece de iluminación: “Crepúsculos del fuego sobre tu noche”. Además, es quien hacia el final de la canción da el aviso de que este amor ya no une a los amantes: “Verás que nuestra danza está quebrada”. Aquí, a diferencia de “Que ves el cielo”, la voz masculina no solo es quien observa el baile, sino que también participa de una danza, en tanto travesía mística motivada por un sentimiento amoroso.

Ahora, si observamos los afiches de promoción de los recitales de Invisible en el Luna Park para la presentación de EJP, ciertos sentidos que identificamos en estas canciones entran en diálogo con el lenguaje visual. Hay dos imágenes de la sesión de fotografía del disco que reproducen el estereotipo femenino antes señalado. En estas, aparece un nuevo personaje que no fue seleccionado para figurar en la tapa del álbum, sino en los carteles que publicitaron los conciertos. Vemos, en ambos casos, la imagen de una mujer –interpretada por Patricia Salazar, pareja de Spinetta– con una especie de manto en su cabeza, junto a un bebé. Reaparece aquí la convivencia entre lo solemne, expresado en el gesto serio del hombre y la mujer, y lo lúdico, puesto que el bebé que ella carga es de juguete. A su vez, se encuentra detrás del hombre de la tapa. La disposición en segundo plano refuerza el sentido identificado anteriormente, la discípula que es guiada por el personaje masculino. Esta mujer aparece como acompañante, ya sea del Adán o el Cristo y, además, asumiendo un rol materno en esta familia hippie rockera que habita el jardín de los presentes.



*Sesión fotográfica para la portada de El jardín de los presentes*

A partir de todo lo dicho, estamos en condiciones de proponer la siguiente interpretación. Como ya dijimos, Spinetta hizo coincidir el enunciador de sus canciones sobre el viaje con su propio simulacro de sujeto y, de esta manera, acentuó aspectos positivos de su competencia. Así, se mostró como un artista cuya percepción

es superior, y puede compartir, a través de su música, parte de ese conocimiento con su público. En este vínculo afectivo que establece con sus oyentes y seguidores, no solo se muestra como el rockero que viaja, sino que también es el sacerdote o maestro que se

conecta con lo divino mediante su arte, celebra el rito del rock y, de este modo, también es quien configura el viaje e invita al público a esa experiencia. Sin embargo, no cualquiera tiene acceso a esta travesía, solo aquel que esté dotado de determinadas competencias vinculadas con las prácticas y sentidos rockeros, y para ello, debe ser un enunciatario activo. De igual manera, en el punto de partida, siempre está en “desventaja”, pues en la travesía es configurado en un nivel inferior de jerarquía.

Como ya dijimos, en la diégesis, el personaje masculino insta al femenino a viajar. Al mismo tiempo, en la relación artista/público, son los rockeros quienes instan a su público a viajar. De este modo, si extrapolamos el vínculo masculino (activo)/femenino (pasivo) de los personajes de las canciones para entender el simulacro que se crea de la relación entre el enunciador (Invisible) y el enunciatario (público), aparece un aspecto que se encuentra oculto o que está ligeramente sugerido: los oyentes son configurados como sujetos pasivos, discípulos que inicialmente no saben –más allá



*Afiche de promoción. Concierto de Invisible  
6 de agosto de 1976 (Graziano, 2017)*

de que se trate de un enunciatario básico o especializado–, por tanto, necesitan de la guía y la sabiduría de su artista para poder participar del viaje rockero, en tanto travesía musical, poética y emocional<sup>113</sup>.

Para finalizar, sumaremos una última lectura que parte de la identificación entre la “nena” spinettiana y la representación del público en las canciones de este disco. Este conocimiento alternativo que posee el rockero y cuyo acceso es limitado para sus oyentes aparece nombrado mediante la iteración lingüística de los términos “palabra” y “voz”. Esta isotopía hace referencia al encuentro y la comunicación con el otro. El viaje necesita de ambas para que se pueda concretar. Si es

<sup>113</sup> Antes hablamos de la existencia de un enunciatario activo en el rock. Aclaramos que lo entendemos así en relación con el enunciatario pasivo construido en la “música joven”. Sin embargo, dentro del rock, en la relación enunciatario/enunciatario, el tono pedagógico del primero nos permite identificar un carácter de pasividad en la configuración del enunciatario.

la palabra “encerrada” en una sola conciencia y en una dimensión superior, se puede perder como Beto en su nave. En “Alarma entre los ángeles” la palabra o lenguaje divino es la música que interpretan los rockeros para “despertar” las conciencias de sus oyentes. En “Los libros de la buena memoria”, el enamorado tiene la certeza de que su voz llegará a la mujer y eso define su encuentro divino con los tigres en la lluvia, mientras que en su contracara “Ruido de magia”, el fin del amor está marcado por la voz del enamorado que ya no llega a la persona amada. En “Que ves el cielo”, importa que el personaje femenino pueda contestar, tenga voz para que haya respuesta y, por lo tanto, comunicación. En “Doscientos años” (una parola), el viaje es inútil e inauténtico, pues, a pesar del pedido constante, no hay ni una sola palabra de respuesta. Por último, en “Las golondrinas de Plaza de Mayo”, una voz en *off* que aparece hace contraste con la voz cantada, anuncia el final de este viaje hacia el jardín.

Esta palabra o conocimiento alternativo pertenecen al enunciador en primera persona, quien asume una posición superior, tanto en las canciones como en el personaje principal de la tapa del disco y de los afiches. Es el Cristo o maestro que trasmite la palabra (canciones) a todos sus fieles o devotos (oyentes) mediante la gran metáfora del viaje. Sus seguidores no cumplirán mandamientos ni creerán en dogmas, pero sí deberán cumplir con el mandato del viaje interior, es decir, la travesía de autoconocimiento, en tanto programa narrativo. Identificado con este rol de guía y maestro, Spinetta aporta información sobre sus canciones en distintas entrevistas. Se erige, de este modo, como una voz autorizada (la más legítima de todas) para completar el sentido de sus canciones, y develar el origen de las figuras estéticas que aparecen en las letras. Como vimos en el análisis de “El anillo del capitán Beto” y “Los libros de la buena memoria”, estas referencias no siempre coinciden con la información que proporciona y, aun así, su palabra no es cuestionada ni por sus seguidores ni por los periodistas que lo entrevistan. Esto se vincula con la imagen que construye de sí mismo como un rockero lector y erudito. De acuerdo con lo que señalamos en el apartado 3.3, Spinetta, aunque haya formado parte de una banda, y haya apostado por un proyecto musical colectivo, se muestra como un artista auténtico y único, diferenciado del resto, ya sea de los integrantes de su mismo grupo o de otros rockeros. Así, este sentido de individuación se replica en el predominio del uso de la primera persona en la mayoría de las canciones de este disco.



Para finalizar con este capítulo, y retomar lo desarrollado en el análisis de todas las canciones del disco, vamos a consignar las particularidades que las caracterizan y definen la existencia de un viaje spinettiano en el EJP diferente de otras travesías rockeras: a) La letra y la música de las canciones requieren, para su desciframiento, de saberes que poseen pocos y que, en ciertos casos, dependen de la información que el rockero decida agregar posteriormente<sup>114</sup>. b) Las referencias que aporta para darle “claridad” al sentido de sus letras pertenecen a la cultura erudita de las vanguardias y el pensamiento contemporáneo, la cultura oriental y la cultura de pueblos originarios, cuyo acceso sabemos que no es masivo, es decir, estos conocimientos constituyen recursos escasos. c) De acuerdo con lo dicho, Spinetta se construye como un enunciador que es capaz de acceder a dichas lecturas, entenderlas y transformarlas en imágenes poéticas. d) El viaje no se propone como una huida hacia el no-saber o al puro goce sensorial, sino como una experiencia mental, corporal y emocional que va al encuentro de un conocimiento alternativo en la interioridad del sujeto. e) El jardín, como espacio poético y destino del viaje, representa al rock como lugar de identificación para un sector de jóvenes que sufrían la censura y la represión de un Estado terrorista. f) El viaje spinettiano se configura a partir de referencias pertenecientes al discurso religioso, que se encuentran desacralizadas por el gesto antidogmático, el sentido de lo lúdico y la convivencia con otros discursos como la psicodelia, la ciencia ficción, el relato maravilloso y el tango. g) El predominio del uso de la primera persona en las canciones es marca de la opción de Spinetta por construir una imagen propia de artista único, erudito y auténtico. h) Por último, el simulacro que se construye de los oyentes entra en correspondencia con el modo estereotipado en que es representada la mujer, en tanto discípula del enunciador/varón en la travesía rockera.

---

<sup>114</sup> Esto se hace extensivo a toda la obra de Spinetta. A tal punto que están quienes defienden la postura de que las canciones de este rockero son difíciles de entender y, por tanto, no la consumen. Por lo contrario, los seguidores se suman al juego de desciframiento de las letras, un juego que, como el viaje rockero, adopta la forma de una búsqueda permanente. En el programa *Peter Capusotto y sus videos*, el personaje Luis Almirante Brown (parodia de Luis Alberto Spinetta) muestra en clave humorística esta tensión entre un lenguaje encriptado y poético, y otro transparente y explícito.

## 6 Conclusiones

La elaboración de este TFL también puede ser entendida como un viaje, en este caso, una travesía de lecturas y escrituras que delinearon recorridos planeados y otros, afortunadamente, inesperados. Por lo tanto, en este tramo del camino, recuperaremos de manera resumida lo transitado durante el proceso de investigación. Particularmente, pondremos el acento en aquello que constituyó un verdadero hallazgo al analizar un enunciado a partir de sus condiciones de producción.

El desafío de aproximar sentidos en la interpretación de un disco de rock, desde un enfoque sociodiscursivo, hizo posible el reencuentro con estudios realizados durante la carrera de Letras Modernas, especialmente, lo vinculado a la sociología del discurso y la semiótica. De esta manera, pudimos apreciar el alcance analítico de determinadas nociones como las de campo y agente social (Bourdieu, 1995), estrategias discursivas (Bourdieu, 1991), discurso como práctica social, gestión de la competencia, enunciadador-enunciatorio (Costa y Mozejko, 2002/2007), paradigma discursivo (Díaz, 2009), isotopía (Greimas, 1976) y dimensión pasional (Greimas y Fontanille, 1994), no ya a partir de un estudio solamente teórico o aplicado en materiales de análisis acotados, sino mediante un ejercicio permanente de puesta en funcionamiento de estas categorías para iluminar sentidos en el corpus seleccionado. De este modo, la premisa inicial de la presencia del viaje en el disco *El jardín de los presentes* (1976) dejó de ser pensada como un tópico que se vinculaba directamente con el camino del héroe, donde intentábamos descubrir “coincidencias” entre los estadios que propone Campbell (1959) y lo contado/cantado en las letras, para entenderlo como un tópico que adquirió una configuración específica en el discurso del rock, y que se materializó de un modo particular en el último disco de Invisible.

A nivel del enunciado, el estudio de un disco de rock progresivo, entendido como una obra artística que integra cada uno de los lenguajes que la componen, nos llevó no solo a considerar las letras de las canciones, sino también las imágenes del LP y ciertos rasgos musicales que acompañan y potencian los sentidos identificados en los versos. Por un lado, en relación con el tratamiento visual, sumamos imágenes que no

fueron seleccionadas para formar parte del arte del disco, pero que se utilizaron en la difusión de los conciertos. Así, pudimos identificar una correspondencia directa entre los personajes del hombre, la mujer y el niño que figuran en las letras, y que reaparecen en las fotografías como los protagonistas de la travesía hacia el jardín.

Por otro lado, de ser un trabajo en donde lo musical tendría un escaso tratamiento, se convirtió en una investigación con cierto nivel interdisciplinario, exigido por el análisis de canciones a las cuales entendemos como unidades compositivas en las que confluyen una letra y una música, y sostenido por la pertenencia a un equipo de investigación, cuyo proyecto actual se propone generar un diálogo entre música y discurso, en el análisis de la música popular como práctica social productora de sentido<sup>115</sup>.

Para analizar el enunciado, antes fue necesario todo un proceso de reconstrucción de ciertos rasgos del campo del rock argentino en la época seleccionada. Por lo tanto, detectar las condiciones de producción (Verón, 1993) desde la que se configuró este disco exigió la lectura exhaustiva de publicaciones de la época, como las revistas *Pelo*, *Mordisco* y *Expreso Imaginario*, y también de textos en los que se realiza el estudio del rock argentino, la obra de Spinetta, y la trayectoria de este músico y de su grupo Invisible, a partir de perspectivas diversas provenientes de la sociología, el análisis del discurso, la crítica literaria, la historia y el periodismo. Esto hizo posible alumbrar aspectos planteados en la hipótesis principal, en la cual sostenemos que el agente social, atento a la percepción de su propio lugar en el campo del rock argentino, materializa estrategias discursivas articuladas con el tópico del viaje, tendientes a poner en valor sus competencias y la imagen que construye de sí mismo.

De esta manera, en el momento de la publicación de EJP, el rockero continuó apostando a instalarse en el campo del rock argentino como un enunciador fuertemente comprometido con una producción musical independiente de los dictados del mercado e identificado con los principios del subcampo de producción restringida. Esto se observó, por ejemplo, en letras crípticas con referencias muchas veces ocultas o de difícil

---

<sup>115</sup> El proyecto de investigación "Canción popular, Identidades narrativas y apelaciones emocionales. Articulaciones entre música y discurso" se encuentra dirigido por el Dr. en Letras Claudio Díaz y codirigido por la Dra. en Artes con orientación en Música Silvina Argüello.

interpretación, y en una música cuyas estructuras armónicas poseen un alto nivel de complejidad, y cuya forma de fusionar es muy meditada, al punto de que la escucha de estos aspectos depende de la existencia de un oído entrenado.

Sin embargo, dicha opción convive con otra en la que, manteniendo la construcción de un enunciatario especializado, se integra un enunciatario básico. Esto se evidenció, a nivel de las letras, por ejemplo, en la trama fuertemente narrativa de “El anillo del capitán Beto”, donde aparecen varios elementos típicos de la ciudad de Buenos Aires y, principalmente, en ciertos rasgos musicales de la mayoría de las canciones, donde detectamos melodías de fácil memorización, estribillos típicos de la estructura tradicional de la canción, una voz que está delante de la instrumentación y la incorporación de sonoridades que ya poseían una cierta tradición en el rock argentino como el blues y el folk.

Esto se vincula con el aumento en el nivel de convocatoria de Invisible. Los oyentes ya no eran solamente otros músicos de rock, los periodistas especializados y el público reducido que conocía a Spinetta desde sus inicios, sino que a este “aguante rockero” se sumaron otros oyentes que no contaban necesariamente con las competencias propias del universo de sentidos del rock. Por lo tanto, la construcción de un enunciatario activo y especializado, que postulamos en la hipótesis auxiliar, se encuentra relativizada por la opción de incluir un enunciatario que no necesariamente entrará en consonancia con los sentidos propuestos por Spinetta para sus canciones. Esto nos permitió explicar la existencia de determinadas interpretaciones que van más allá del discurso rockero, y en las que se identificó a determinados personajes con personalidades destacadas de la sociedad argentina.

Otro descubrimiento clave fue confirmar la existencia de una poética spinettiana. En esta investigación, si bien presentamos una lectura de las letras de las canciones de EJP, también existió un fuerte trabajo de exploración en los discos y simples que Spinetta produjo con Invisible y con sus proyectos anteriores. Esto hizo posible detectar la recurrencia del viaje en muchas de sus canciones, y también de isotopías que le son complementarias como la del ascenso místico, el amor, lo infantil y animal, y la mujer, con las que segmentamos y organizamos el análisis de la lírica de este disco. Al mismo tiempo, dichas recurrencias nos permiten afirmar que, más allá del constante gesto de

renovación y experimentación que guio las producciones artísticas de este músico, existe un “núcleo duro” de imágenes, personajes y temas desde los que desplegó sus invenciones.

Uno de estos personajes es el de la mujer. Profundizar sobre el tratamiento de la figura femenina en el viaje nos permitió descubrir un aspecto muy importante en la configuración del enunciatario. Si bien el rock se caracterizó por dar forma a un discurso contestatario y rebelde en los modos de interpretar la realidad, de construir una identidad juvenil, y también de producir y escuchar música, no llegó a serlo en su manera de habilitar la participación de la mujer en el campo del rock y de representarla en las tapas de discos y en las canciones. Como ya lo indicamos, los músicos que formaron parte de la primera etapa del rock argentino, a pesar de ocupar un lugar marginal en relación con la música joven de consumo masivo, pudieron desarrollar sus competencias artísticas. Esta realidad no fue la misma para las mujeres, lo confirman su número reducido y su limitada participación como solistas, coristas y, en algunos casos, letristas. Los demás roles y profesiones pertenecientes al circuito musical eran realizados exclusivamente por varones.

Dichas condiciones encuentran su resonancia en el modo de representar a las mujeres en las letras. Como ya lo desarrollamos, Spinetta, en sus canciones, identificado con una voz en primera persona, muestra a la mujer como parte del viaje rockero en tanto destinataria de los consejos e indicaciones que provienen del personaje masculino. Así, este músico propuso una travesía rockera que discute con la lógica racionalista y que dialoga con formas alternativas de pensamiento, en las que se valoran saberes y prácticas provenientes del arte vanguardista y la cultura oriental. Sin embargo, en este tópico, reprodujo un sentido propio de la cultura patriarcal, el rol pasivo de la mujer que es guiada por el hombre y que necesita de la existencia y de la compañía de este para emprender el viaje.

En efecto, el predominio del uso de la segunda persona, en muchos casos asociados a la figura de la mujer, nos permitió iluminar otra faceta en el destinatario construido en estas composiciones. Si lo comparamos con el enunciatario característico de las canciones de la música joven, en la obra de Spinetta, este es configurado asumiendo un rol activo donde se le exige conocer determinadas prácticas y sentidos

propios del universo rockero. Ahora, si lo pensamos en el marco de la relación enunciadador-enunciatario, el segundo adopta un cariz pasivo. De acuerdo con lo que dicen estas letras, ese otro al que se interpela se encuentra en un nivel inferior, puesto que, para emprender el viaje, necesita del consejo y de la guía del enunciadador en primera persona.

Otra estrategia discursiva que destacamos fue la opción de titular al LP utilizando la imagen del jardín. La referencia a lo colectivo fue el primer sentido identificado, señalado por la presencia de esa voz en *off* al final del disco que les habla a un “ustedes”, y anuncia la llegada a dicho espacio. Cuando avanzamos en el conocimiento acerca del universo de sentidos rockero, pudimos identificar la referencia al discurso religioso. Así, asociamos el jardín con el edén bíblico, aunque desde la lógica del campo estudiado. De este modo, pudimos entender a este espacio como la realización de una utopía donde los siguientes principios se materializan: el amor, la libertad, el despertar de una conciencia entramada con lo corporal, la experimentación de un presente permanente, entre otros. Más tarde, rastreamos las referencias directas e indirectas de la imagen del jardín en todas las canciones anteriores a este disco, y llegamos a la conclusión señalada más arriba. Spinetta construyó una poética, una manera característica de imaginar el mundo ficcional de sus canciones, por lo que determinadas expresiones como jardín y árbol –y muchas otras– no solo aparecen repetidas en varias letras, sino que sus sentidos se corresponden y son coherentes entre sí.

Al poner en relación la imagen del jardín con el contexto social y político en el que se publicó este disco, pudimos pensar este espacio no solo como el lugar de la utopía rockera, sino también como el refugio, el resguardo, el punto de encuentro de una juventud que se identificaba con las canciones de rock, con la práctica de juntarse a escuchar discos, asistir a recitales, leer la revista *Pelo* o la *Expreso*, cuestionar la axiología del mundo adulto e imaginar que su sociedad podía liberarse de determinadas ataduras culturales y políticas de una manera pacífica. De este modo, el jardín de los presentes adoptó otra dimensión, ya que puede interpretarse como la expresión de aquellos jóvenes que, de manera consciente o inconsciente, buscaban un resguardo ante una violencia institucional que censuraba sus prácticas y, de manera sistemática, intentó silenciarlas e eliminarlas. Spinetta siempre tomó distancia del músico que escribía

canciones a modo de denuncia social, sin embargo, siguiendo un estilo pleno de metáforas en sus letras, le dio una forma determinada a la sensibilidad de esta generación y documentó, a su modo, una época convulsionada.

Esto nos lleva, finalmente, a destacar la importancia del análisis de la dimensión pasional. En las declaraciones que realizó Spinetta sobre este disco, señala que estas canciones recuperaron el lirismo de Almendra, ya que de esta forma buscaba emocionar a su público. La manera con la que interpeló a sus oyentes fue recuperando ciertos aspectos de su primer disco con el grupo Almendra y, además, poniendo en escena a personajes que padecen emociones en sus travesías. Lo pasional es parte del viaje, y su experimentación hace posible arribar a una conciencia nueva. De allí que, por ejemplo, Beto sienta la soledad y la tristeza para valorar sus afectos, el enamorado sufra el desamor para ascender a un plano superior, o la muchacha realice un baile circular y místico que sea expresión de felicidad.

En conclusión, el disco *El jardín de los presentes* constituyó una obra bisagra en la trayectoria de Spinetta. Así, en la gestión de su competencia, este músico integró aspectos estéticos pertenecientes a sus proyectos anteriores que ya contaban con un importante nivel de reconocimiento dentro del campo del rock. Al mismo tiempo, el lugar dominante que ocupaba como músico le permitió realizar una importante apuesta en la configuración de la lírica de algunas de sus canciones, cuyas referencias no pertenecían solamente al universo de sentidos del rock (el discurso religioso sui generis, la psicodelia, la ciencia ficción, la vanguardia artística), sino que también provenían de temáticas propias de la lírica del tango tradicional, como el vínculo entre un amor frustrado y el consumo de alcohol o la nostalgia por el tiempo perdido de la infancia. De esta manera, la configuración de un enunciatario básico, como la incorporación de temáticas ajenas al rock son coherentes con la transformación del lugar que ocupaba Spinetta, pues no solo continuó siendo el representante de una determinada tradición rockera, sino que obtuvo un importante reconocimiento por fuera de este campo, y su figura empezó a ser difundida a través de medios de comunicación no especializados. Por lo tanto, este jardín, en tanto lugar de llegada, luego de la travesía musical, poética y emocional, no solo representa un espacio utópico y de refugio para la juventud, sino también, una invitación hacia otros oyentes para formar parte de la cultura rockera.

## 7 Anexo

### Letras de *El jardín de los presentes*

#### **El anillo del capitán Beto**

Ahí va el capitán Beto  
Por el espacio  
Con su nave de fibra hecha en Haedo

Ayer colectivo  
Hoy amo entre los amos del aire

Ya lleva quince años en su periplo  
Su equipo es tan precario como su destino  
Sin embargo un anillo extraño  
Ahuyenta sus peligros en el cosmos

Ahí va el capitán Beto  
Por el espacio  
La foto de Carlitos sobre el comando  
Y un banderín de River Plate  
Y la triste estampita de un santo

“¿Dónde está el lugar  
Al que todos llaman cielo?  
Si nadie viene hasta aquí  
A cebarme unos amargos como en mi viejo  
umbral...

¿Por qué habré venido hasta aquí?  
Si no puedo más de soledad  
Ya no puedo más de soledad”

Su anillo lo inmuniza contra el peligro  
Pero no lo protege de la tristeza  
Surcando la galaxia del hombre  
Ahí va el capitán Beto, el errante

“¿Dónde habrá una ciudad  
En la que alguien silbe un tango?  
¿Dónde están, dónde están,

Los camiones de basura,  
mi vieja y el Café?

Si esto sigue así como así  
Ni una triste sombra quedará  
Ni una triste sombra quedará”

Ahí va el capitán Beto por el espacio  
Regando los malvones de su cabina  
Sin brújula y sin radio  
Jamás podrá volver a la Tierra...

Tardaron muchos años hasta encontrarlo  
El anillo de Beto llevaba inscripto un signo  
del alma



## Alarma entre los ángeles

Instrumental

### Los libros de la buena memoria

El vino entibia sueños al jadear  
Desde su boca de verdeado dulzor  
Y entre los libros de la buena memoria  
Se queda oyendo como un ciego frente al mar

Mi voz le llegará,  
Mi boca también...  
Tal vez le confiaré,  
Que eras el vestigio del futuro

Rojas y verdes luces del amor...  
Prestidigitan bajo un halo de rush  
¿Qué sombra extraña te ocultó de mi guiño  
Que nunca oíste la hojarasca crepitar?

Pues yo te escribiré  
Yo te haré llorar  
Mi boca besará  
Toda la ternura de tu acuario

Mas si la luna enrojeciera en sed  
O las impalas recorrieran tu estante  
¿No volverías a triunfar en tu alma?  
Yo sé que harías largos viajes por llegar

Parado estoy aquí  
Esperándote  
Todo se oscureció  
ya no sé si el mar descansará...

Habrá crecido un tallo en el nogal  
La luz habrá tiznado gente sin fe  
Esta botella se ha vaciado tan bien  
Que ni los sueños se cobijan del rumor

Licor no vuelvas ya  
Deja de reír  
No es necesario más,  
Ya se ven los tigres en la lluvia

### Que ves el cielo

Hoy tu pollera  
Gira al viento  
Quiero verte bailar

Entre la gente  
Entre la gente  
Quiero verte bailar

No importa tu nombre  
Si me puedes contestar  
Son tantos tus sueños  
Que ves el cielo  
Mientras te veo bailar

Hoy tu sonrisa  
Es limpia y gira  
Quiero verte bailar

Entre la gente  
Entre la gente  
Quiero verte bailar

No importa tu nombre  
Si me puedes contestar  
Son tantos tus sueños  
Que ves el cielo  
Mientras te veo bailar

## Ruido de magia

Te vi como mecida en algo  
Cubierta de racimos más que blancos  
Tú fuiste la querida en la tormenta

No llega ya mi voz a tu alma  
Las ostras se han servido de tu nácar  
Mientras oigo tu ruido, ruido de magia

Recuerdo haberte amado así dormida  
En aquellos que fueron débiles sueños  
Crepúsculos del fuego sobre tu noche

Y así palpita el dios que fuiste  
Bailando entre las piernas gigantes  
Verás que nuestra danza está quebrada

## Doscientos años

Una palabra  
Dame una palabra  
Una palabra  
Sólo una palabra  
Dame suave brisa  
Brisa de la playa  
Dame una palabra  
¡Aah-aah!

200 Años:  
¿De qué sirvió  
Haber cruzado a nado la mar?

Una palabra,  
Sólo una palabra  
Dame la brisa,  
Dame toda brisa  
Suave junco  
Junco de la orilla  
Dame una palabra  
¡Aah-aah!

200 Años:  
¿De qué sirvió  
Haber cruzado a nado la mar?

### **Perdonado (Niño condenado)**

Habla conmigo  
Viejo perro blanco  
Habla conmigo  
Ladra tu quebranto  
Cuando quieras  
Olvidarlo  
Tu quebranto...

Habla conmigo  
Perro de la lluvia  
Habla conmigo  
Solo tú conoces  
La vendimia  
De la calle  
La delicia...

Habla conmigo,  
Viejo perro blanco  
Busca descanso  
Con tu molinete  
Que los amos  
No descansan  
Ya no existen...

Habla conmigo  
Perro de la lluvia

Habla conmigo  
Niño condenado  
Por el diablo  
De febrero  
Perdonado.

Perdonado

### **Las golondrinas de Plaza de Mayo**

Las golondrinas de Plaza de Mayo,  
Observan la gente  
Desde el mismo árbol

Y al llegar el verano  
Cuando la ciudad se cubre de flores  
Vienen y van

Vuelan y vuelan  
Las golondrinas  
Las golondrinas de Plaza de Mayo  
Se van en invierno  
Vuelven en verano  
Las golondrinas de Plaza de Mayo

Y si las observas  
Comprenderás que sólo vuelan en  
libertad

## 8 Bibliografía

- Alabarces, P. (1994). *Entre gatos y violadores. El rock nacional en la cultura argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- Avellaneda, A. (1986). *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Bajtín, M. (1998): *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Blanco, O. y Scaricaciottoli, E. (2014). *Las letras de rock en Argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- Blázquez, G. A. (2018). “Con los hombres nunca pude”: las mujeres como artistas durante las primeras décadas del “rock nacional” en Argentina. *Descentrada*, 2(1). Disponible en <https://www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/article/view/DESe033>
- Benedetti, S. y Graziano E. M. (2016). *Estación imposible: Expreso Imaginario y el periodismo contracultural argentino*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Berti, E. (2014). *Spinetta: crónica e iluminaciones*. Buenos Aires: Planeta.
- Borges, J. L. (2008). *Ficciones*. Buenos Aires: Alianza Editorial (Obra publicada originalmente en 1944).
- Bourdieu, P. (1991). *El sentido práctico*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, P. (1992). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (1995). *Respuestas*. México: Grijalbo
- Campbell, J. (1961). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica (obra originalmente publicada en 1929).
- Carnicer, L. y Díaz, C. (2002). El Abuelo, ¿hijo de quién era? El lugar de Miguel Abuelo en la fundación del rock argentino. En A. M. Ochoa y M. Napolitano (Eds.), *Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular IASPM-AL*. México DF. Disponible en <http://iaspmal.com/index.php/2016/03/02/actas-iv-congreso-distrito-federal-mexico-2002/?lang=pt>

- Carpentier, A. (1987). Viaje a la semilla. En *Guerra del tiempo y otros relatos*. Madrid: Alianza.
- Cervantes Saavedra, M. de. (2007). *Don Quijote de la Mancha*. Buenos Aires: Gradifco (Obra originalmente publicada en 1604 y 1614).
- Cibeira, J. M. (2014). *La Biblia del rock: historias de la revista Pelo*. Buenos Aires: Ediciones B.
- Cócaro, G. (20 de septiembre de 2015). Y el durazno sigue cantando. En *Página/12 – Cultura y Espectáculos*. Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-36713-2015-09-20.html>
- Costa, R. y Mozejco, D. T. (2002). *Lugares del decir. Competencia social y estrategias discursivas*. Rosario: Homo Sapiens.
- Costa, R. y Mozejco, D. T. (2007). *Lugares del decir 2. Competencia social y estrategias discursivas*. Rosario: Homo Sapiens.
- Costa, R. y Mozejco, D. T. (s.f.). El discurso como espacio de gestión de competencias. Universidad Nacional de Córdoba. Disponible en <http://sincronia.cucsh.udg.mx/gestion.pdf>
- Díaz, C. F. (2005). *Libro de viajes y extravíos. Un recorrido por el rock argentino (1965-1985)*. Córdoba: Narvaja Editor.
- Díaz, C. F. (2009). *Variaciones sobre el “ser nacional”: Una aproximación discursiva al “folklore” argentino*. Córdoba: Recovecos.
- Díaz, C. (Comp.) (2014). *Fisuras en el sentido. Músicas populares y luchas simbólicas*. Córdoba: Recovecos.
- Diez, C. (2013). *Martropía: conversaciones con Spinetta*. Buenos Aires: Aguilar.
- Duizeide, J. B. (2017). *Luis Alberto Spinetta: el lector Kamikaze*. Buenos Aires: Patria Grande.
- Favoretto, M. (2015). Luis Alberto Spinetta y su mitología: su antídoto contra todos los males de este mudo. *Question*, 1(45), 97-114. Disponible en <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/2354>
- Fernández Bitar, M. (2006). *Historia del rock en Argentina*. Edición digital. Disponible en <https://rock.com.ar/notas/historia-indice>
- Fischerman, D. (2004). *Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular*. Buenos Aires: Paidós.

- Foucault, M. (2004). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Frith, S. (2001). Hacia una estética de la música popular. En F. Cruces y otros. (Eds.), *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología* (pp. 413-435). Madrid: Trotta.
- Frith, S. (2003). Música e identidad. En S. Hall y P. du Gay. (Eds.), *Cuestiones de identidad cultural*, 181-213. Buenos Aires - Madrid: Amorrortu editores.
- Gabriel. (2003). Reportaje exclusivo a Tomás Gubitsch. En *Jardín de gente*. Disponible en <https://jardindegente.com.ar/>
- Graziano, M. E. (2017). *Tigres en la lluvia: la aventura de Invisible en El jardín de los presentes*. Buenos Aires: La Edad de Oro.
- Greimas, A. J. (1976). *Ensayos de semiótica poética*. Barcelona: Planeta.
- Greimas, A. J. (1980). *Introducción a la semiótica narrativa y discursiva: metodología y aplicación*. Buenos Aires: Achette.
- Greimas, A. J. y Fontanille, J. (1994). *Semiótica de las Pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo*. México: Siglo Veintiuno Editores S.A.
- Grinberg, M. (1977). *La música progresiva argentina (Cómo vino la mano)*. Buenos Aires: Editorial Convergencia.
- Grinberg, M. (2015a). *Luis Alberto Spinetta: una vida hermosa*. Buenos Aires: Atlántida.
- Grinberg, M. (2015b). *Un mar de metales hirvientes: crónicas de la resistencia musical en tiempos totalitarios (1975-1980)*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Gillespi. (2005). Canciones prohibidas, regresos con gloria. En *Télam*. Disponible en <https://www.telam.com.ar/notas/201503/99165-las-canciones-prohibidas-por-la-dictadura-tecnopolis-encuentro-de-la-palabra.php>
- Homero. (2004). *Odisea*. Buenos Aires: Losada.
- Houxley A. (1954). *Las puertas de la percepción*. Biblioteca digital Epublibre. Disponible en <http://www.kasalpopular.net/wp-content/uploads/2016/09/ahlpdip.pdf>
- Jalil, O. (21 de agosto de 2005). Los dedos mágicos. En *Página/12 – Radar*. Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2455-2005-08-21.html>
- Jazz-Rock. (15 de abril de 2014). En *Estilos Musicales*. Disponible en <https://estilosmusicalespabloestrada.wordpress.com/2014/04/15/47/>
- Jung, C. G y Wilhelm, R. (1961). *El secreto de la flor de oro*. Buenos Aires: Paidós. (Obra originalmente publicada en 1929).

- Kaliman, R. (Comp.) (2013). *Sociología de las identidades. Conceptos para el estudio de la reproducción y la transformación cultural*. Villa María: Eduvim.
- Keroac, J. (2012). *On the road*. Buenos Aires: Anagrama. (Obra originalmente publicada en 1957).
- Kleiman, C. (1976). Rock en el parque de la luna. *Expreso Imaginario*, 2.
- Kozac, C. (1990). *Rock en Letras*. Buenos Aires: Coquena Grupo Editor.
- Loeri, N. (1976). No es Beethoven, pero ya es un clásico. *Gente*.
- Marchini, M. D. (2008): *No toquen. Músicos populares, gobierno y sociedad: de la utopía a la persecución y las listas negras en la Argentina 1960-1983*. Buenos Aires: Catálogos.
- Mordisco. (1974). Invisible. Mordisco, 3. Disponible en <http://laexpresoimaginario.blogspot.com/>
- Página/12. (7 de octubre de 2012). Haciendo tapas. En *Radar*. Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/8283-1819-2012-10-07.html>
- Pelo. (1972). Ópera Sudamérica: aquellos del casco de oro. *Pelo*, 31. Disponible en <http://www.revistapelo.com.ar/numeros/1972/031/>
- Pelo. (1973). La lluvia impidió la concreción total de un festival político. *Pelo*, 36. Disponible en <http://www.revistapelo.com.ar/numeros/1973/036/>
- Pelo. (1973). Para Arco Iris el rock ha muerto. *Pelo*, 37. Disponible en <http://www.revistapelo.com.ar/numeros/1973/037/>
- Pelo. (1973). Lo invisible de invisible. *Pelo*, 44. Disponible en <http://www.revistapelo.com.ar/numeros/1973/044/>
- Pelo. (1974). En primera persona. David Lebón: Mi espíritu que va. *Pelo*, 47. Disponible en <http://www.revistapelo.com.ar/numeros/1974/047/>
- Pelo. (1974). Discos. *Pelo*, 51. Disponible en <http://www.revistapelo.com.ar/numeros/1974/051/>
- Pelo. (1975). La artesanía invisible. *Pelo*, 64. Disponible en <http://www.revistapelo.com.ar/numeros/1975/064/>
- Pelo. (1975). Invisible en concierto. *Pelo*, 67. Disponible en <http://www.revistapelo.com.ar/numeros/1975/067/>
- Pelo. (1975). Encuesta 1975 de la música contemporánea argentina. *Pelo*, 68. Disponible en <http://www.revistapelo.com.ar/numeros/1975/068/>

- Pelo. (1976). Camino emocional. Nuevo álbum y concierto de Invisible. *Pelo*, 74. Disponible en <http://www.revistapelo.com.ar/numeros/1976/074/>
- Pelo. (1976). Ídolos y sorpresas. Invisible / Luna Park. *Pelo*, 76. Disponible en <http://www.revistapelo.com.ar/numeros/1976/076/>
- Pelo. (1976). Alarma entre los ángeles. Reportaje a Tommy Gubitsch. *Pelo*, 77. Disponible en <http://www.revistapelo.com.ar/numeros/1976/077/>
- Pelo. (1976). Noche negra. Polifemo / Luna Park. *Pelo*, 77. Disponible en <http://www.revistapelo.com.ar/numeros/1976/077/>
- Pelo. (1976). Encuesta 1976 de la música contemporánea argentina. *Pelo*, 81. Disponible en <http://www.revistapelo.com.ar/numeros/1976/081/>
- Pelo. (1976). Piazzolla apoya el rock. *Pelo*, 81. Disponible en <http://www.revistapelo.com.ar/numeros/1976/081/>
- Pistocchi, J, Ohanian, A. y Rosso, A. (noviembre de 1976). Spinetta: La búsqueda individual. *Expreso Imaginario*, 4.
- Pujol, S. (2003). Rebeldes y modernos. Una cultura de los jóvenes. En D. James (Dir.), *Nueva Historia Argentina. Tomo 9: Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)* (pp. 281-325). Buenos Aires: Sudamericana.
- Pujol, S. (2005). *Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976-1983)*. Buenos Aires: Emecé.
- Pujol, S. (2007). *Las ideas del rock. Genealogía de la música rebelde*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones.
- Pujol, S. (2019). *El año de Artaud: rock y política en 1973*. Buenos Aires: Planeta.
- Racionero, L. (2002). *Filosofías del underground*. Barcelona: Anagrama.
- Radosta, D. (4 de marzo de 2015). Héctor “Pomo” Lorenzo, el batero invisible. En *Grooverblog*. Disponible en <https://grooverblog.wordpress.com/2015/03/04/el-baterista-de-la-semana-hector-pomo-lorenzo-el-batero-invisible/>
- Restiffo, M. G. (s.f.). *Pescado soluble: El surrealismo de Luis Alberto Spinetta*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Rojo, R. A. (enero de 1978). Vuelos de argento: “El anillo del capitán Beto”. *Expreso Imaginario*, 8.
- Rolling Stone Argentina. (2013). 100 mejores discos del rock nacional. Disponible en [https://rateyourmusic.com/list/Nonnel/argentine\\_rock\\_100\\_best\\_albums\\_rolling\\_stone\\_magazine/3/](https://rateyourmusic.com/list/Nonnel/argentine_rock_100_best_albums_rolling_stone_magazine/3/)



- Romeral, D. F. (16 de agosto de 2015). Para mí, la paz y el amor fueron una manera de resistir. Miguel Grinberg repasa su historia y la de Spinetta. En *Página/12 - Radar*. Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-36370-2015-08-16.html>
- Ruiz, P. M. (2012a). La canción en el tiempo y la voz de Luis Alberto Spinetta. *Letral*, 9, 116-134. Disponible en <https://revistaseug.ugr.es/index.php/letral/article/view/3712>
- Ruiz, P. M. (2012b). Luis Alberto Spinetta, la forma de la canción. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 75, 491-498.
- Ssociólogos. Blog de sociólogos y actualidad. (2013). Entrevista a Pierre Bourdieu. La lógica de los campos: habitus y capital. Disponible en <https://ssociologos.com/2013/06/23/entrevista-a-pierre-bourdieu-la-logica-de-los-campos-habitus-y-capital/>
- Sófocles. (2003). *Antígona/Edipo Rey*. Buenos Aires: Bureau Editor.
- Spinetta, L. A. (septiembre de 1973). Rock: música dura, la suicidada por la sociedad. Disponible en <https://buhocinepata.wordpress.com/2012/06/10/artraud-luis-alberto-spinetta-rock-musica-dura-suicidada-por-la-sociedad/>
- Verón, E. (1993). *La semiosis social: fragmentos de una teoría de la discursividad*. Buenos Aires: Gedisa.
- Vila, P. (1985). Rock Nacional. Crónicas de la resistencia juvenil. En E. Jelin (Comp.), *Los Movimientos Sociales I*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Vila, P. (s.f.). Tiempos difíciles, tiempos creativos: rock y dictadura en Argentina. Philadelphia, PA. Disponible en [https://www.academia.edu/26734260/Tiempos\\_dif%C3%ADciles\\_tiempos\\_creativos\\_rock\\_y\\_dictadura\\_en\\_Argentina](https://www.academia.edu/26734260/Tiempos_dif%C3%ADciles_tiempos_creativos_rock_y_dictadura_en_Argentina)
- Vila, P. (1987). El rock, música argentina contemporánea. *Punto de Vista*, 10, 24-49.
- William, R. (1980). *Marxismo y Literatura*. Buenos Aires: Nueva visión.

## Discografía

- Almendra. (1969). *Almendra*. RCA Vik. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=fW3bdosNMFA&list=PL20WkbbmqaoonOXVelKg6vyzLLpv8M8tf0>
- Almendra. (1970). *Almendra II*. RCA Vik. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=AnpcW-xC4fl&list=PL20WkbbmqaoEfqDHPAtnLUE60AZjJeS>

- Invisible. (1974). *Invisible*. Discos CBS. Disponible en <https://open.spotify.com/album/6sLgLbIHq0HqTGx4Jxao0y?si=v2R9dXjURqKg0UzYYD6p6Q> y [https://www.youtube.com/watch?v=1rU-I0WE\\_Q&list=PLhAovR9NcHA9MU-Q6n4Ff\\_g-wfZJa7f3d&index=1](https://www.youtube.com/watch?v=1rU-I0WE_Q&list=PLhAovR9NcHA9MU-Q6n4Ff_g-wfZJa7f3d&index=1)
- Invisible. (1975). *Durazno Sangrando*. Discos CBS. Disponible en <https://open.spotify.com/album/4Cf6WfIk1FEtffkm9h1U7?si=jixMhSNOQGCHaJqR7KTfyg> y [https://www.youtube.com/watch?v=M\\_ml-k5ZE8](https://www.youtube.com/watch?v=M_ml-k5ZE8)
- Invisible. (1976). *El jardín de los presentes*. Discos CBS. Disponible en <https://open.spotify.com/album/0lbpA4dCZfaNhy6LZrGDvJ?si=4HVv5aYbRk6DF2qIOz6Leg> y [https://www.youtube.com/watch?v=AQNe\\_O8kGgQ](https://www.youtube.com/watch?v=AQNe_O8kGgQ)
- Pescado Rabioso. (1972). *Desatormentándonos*. Talent Microfón. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=vlxeeS47yis&list=PLtaXCVqpdVVfVziLkIE6XBwZ1MIClg6FV>
- Pescado Rabioso. (1973). *Pescado 2*. Talent Microfón. Disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=w3PCCULo87M&list=PL20WkbbmqaoMc0tLzL1q0ZJ\\_Ti3kpuPi](https://www.youtube.com/watch?v=w3PCCULo87M&list=PL20WkbbmqaoMc0tLzL1q0ZJ_Ti3kpuPi)
- Pescado Rabioso. (1973). *Artaud*. Talent Microfón. Disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=Tk23kQRFWcw&list=PLLOBXIIoA\\_5y3uX2UO0ktpQtUcuc2zGj-](https://www.youtube.com/watch?v=Tk23kQRFWcw&list=PLLOBXIIoA_5y3uX2UO0ktpQtUcuc2zGj-)
- Spinetta Jade. (1980). *Alma de diamante*. Ratón Finta. Disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=MegDcyxjlrQ&list=PLLOBXIIoA\\_5xbkKjNKjralxcuADu1KZA&ab\\_channel=SpinettaClub](https://www.youtube.com/watch?v=MegDcyxjlrQ&list=PLLOBXIIoA_5xbkKjNKjralxcuADu1KZA&ab_channel=SpinettaClub)
- Spinetta, L.A. (1982). *Kamikaze*. Ratón Finta. Disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=t6TeyRgO-Xs&list=PLLOBXIIoA\\_5xIMbMsW5pLPp-UzCKQCRIK&ab\\_channel=SpinettaClub](https://www.youtube.com/watch?v=t6TeyRgO-Xs&list=PLLOBXIIoA_5xIMbMsW5pLPp-UzCKQCRIK&ab_channel=SpinettaClub)
- Spinetta y los socios del desierto. (1997). *Spinetta y los socios del desierto*. Columbia Sony Music. Disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=Tk23kQRFWcw&list=PLLOBXIIoA\\_5y3uX2UO0ktpQtUcuc2zGj-](https://www.youtube.com/watch?v=Tk23kQRFWcw&list=PLLOBXIIoA_5y3uX2UO0ktpQtUcuc2zGj-)
- Spinetta, L. A. (2003). *Para los árboles*. Universal. Disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=HpPoe4gfPwQ&list=PLLOBXIIoA\\_5wYZseRxFruQBgePWIWjkDI](https://www.youtube.com/watch?v=HpPoe4gfPwQ&list=PLLOBXIIoA_5wYZseRxFruQBgePWIWjkDI)