

LA MÚSICA *BEAT* Y LA NORMALIZACIÓN DE LA *ESTÉTICA* *ROCK* EN ARGENTINA

BEAT MUSIC AND THE NORMALIZATION OF ROCK AESTHETIC IN ARGENTINA

Julián Delgado | juliandelgadojulian@gmail.com

Universidad Nacional Arturo Jauretche, Universidad Nacional de Quilmes, Argentina

RESUMEN

El éxito de la música *beat* durante la segunda mitad de los años sesenta constituye un episodio clave, pero muy poco estudiado, de la historia de la música popular argentina. La aparición de numerosos conjuntos locales inspirados en The Beatles y otros grupos similares produjo una fuerte renovación de la música joven y contribuyó fuertemente en la conformación del *pop-rock* en el país. En este artículo propongo el análisis musical de una de las canciones fundamentales de este fenómeno, «El extraño del pelo largo» de La Joven Guardia. Mi argumento es que esta canción, que fue uno de los grandes hits musicales del año 1969, demuestra la progresiva normalización de la estética *rock* al interior de la música popular argentina.

PALABRAS CLAVE

Música *beat*; *pop-rock*; música popular; Argentina

ABSTRACT

The success of *beat* music during the second half of the 1960s is a key but little-studied episode in the history of Argentine popular music. The emergence of numerous local groups inspired by the Beatles and other similar artists produced a strong renewal of youth music and contributed strongly to the formation of *pop-rock* in the country. In this article I propose the musical analysis of one of the fundamental songs of this phenomenon, «El extraño del pelo largo» by La Joven Guardia. My argument is that this song, which was one of the great musical hits of 1969, demonstrates the progressive normalization of the *rock* aesthetic within Argentine popular music.

KEYWORDS

Beat music; *pop-rock*; popular music; Argentina

El éxito de la música beat durante la segunda mitad de los años sesenta es un episodio clave, pero muy poco estudiado, de la historia de la música popular argentina. Este fenómeno musical y cultural, que se desarrolló a partir de la llegada de los primeros discos y las primeras imágenes de los Beatles al país en 1964, ha quedado usualmente compactado entre (y opacado por) el impactante ascenso de los ídolos de la nueva ola de comienzos de la década y la aparición de los grupos considerados pioneros del rock nacional, Los Gatos, Almendra y Manal (Alabarces, 1993; Guerrero, 2010; Di Cione, 2013; Pujol, 2015). Sin embargo, la música beat tuvo un rol determinante en la transición entre estos otros dos momentos y, como tal, en la conformación del pop-rock en el país.

Con la meta-categoría *pop-rock* me refiero a los diferentes estilos y géneros surgidos a nivel global a partir de los años cincuenta que participan de lo que el sociólogo Motti Regev ha propuesto denominar una estética *rock*. Esta estética *rock* puede ser definida como un «estándar de prácticas creativas» basado en «el uso extensivo de instrumentos eléctricos y electrónicos», en la aplicación de «sofisticadas técnicas de estudio para la manipulación del sonido» y en la recurrencia de «ciertas técnicas de emisión vocal, sobre todo las que significan inmediatez de expresión y espontaneidad», así como en «la tendencia a enfatizar y valorizar» la confluencia entre los roles de autor e intérprete (Regev, 2002, pp. 253-254). En el curso de algunos pocos años, estas prácticas creativas pasaron a «dominar la música popular, o más bien la conceptualización de la música popular» en general (Regev, 2002, p. 252).

La aparición de numerosos conjuntos beat y el éxito masivo que lograron en los últimos años de la década del sesenta produjeron una fuerte renovación de la música joven e impulsaron la normalización cultural de esta estética *rock*. Integrados mayormente por jóvenes varones, estos grupos se identificaron con los grupos de la invasión británica, primero, y los de la psicodelia y el rock progresivo, poco tiempo después, (Covach, 2016; Kirby, 2017; Moore, 2021) y se diferenciaron de los viejos ídolos de la «nueva ola» por su lógica grupal —a diferencia del formato del solista acompañado por orquesta—, su autonomía instrumental —el uso de la «alineación estándar» de la banda de rock— (Shuker, 2005, p. 33) y el marcado amateurismo de sus integrantes. Con un repertorio compuesto tanto por versiones de canciones extranjeras como por temas propios y cantado tanto en inglés como en castellano, las bandas beat pasaron rápidamente a ocupar un lugar central dentro de la cultura de masas juvenilizada de su tiempo (Manzano, 2017). El surgimiento del rock nacional, que ha solido narrarse como el resultado de una serie de acciones aisladas realizadas por un número reducido de actores socialmente marginales, merece ser comprendido en verdad como el resultado de las cada vez más aceleradas dinámicas de distinción que se generaron al interior de este fenómeno musical, cultural y comercial.

En este artículo busco realizar un aporte puntual al estudio de la historia música beat. Propongo para ello un análisis musical de una de las canciones fundamentales de este fenómeno, «El extraño del pelo largo» de La Joven Guardia (La Joven Guardia, 1969, 2m52s). Mi argumento es que esta canción, que fue uno de los grandes hits musicales del año 1969, demuestra la progresiva normalización de la estética *rock* al interior de la música popular argentina. En el primer apartado, presenté brevemente la historia de la canción y revisé la repercusión cultural que ha tenido a lo largo del tiempo. El segundo

apartado se concentra en su letra y explica la efectividad poética que pudo tener en su propio tiempo. El tercer y el cuarto apartado, finalmente, abordan las características musicales del tema, destacando su incisiva apropiación del idioma beatle.

«EL EXTRAÑO DEL PELO LARGO» COMO EMBLEMA DE LA MÚSICA BEAT

Grabada en diciembre de 1968 y editada a comienzos de 1969, la canción «El extraño del pelo largo» del grupo La Joven Guardia se convirtió rápidamente en un éxito de ventas y en una referencia cultural que, a su modo, sintetizó el vínculo entre la música beat y la modernización cultural protagonizada por un sector de la juventud argentina. Para mediados de aquel mismo año, el simple que contenía el tema ya había vendido ciento cincuenta mil copias (Extraños a granel, 1969) y acelerado la campaña de promoción de la RCA, que incluyó el tema en los compilados *Mis conjuntos preferidos* y *Los preferidos a la luna* (con Palito Ortega en la tapa) además de colocarlo como pista inicial del lado A del primer álbum del grupo, editado con el esperable título *El extraño del pelo largo* (La Joven Guardia, 1969).¹

Durante todo 1969, la banda grabó y vendió discos, participó de películas, tocó en televisión y fue un artista clave en los bailes de fin de semana. En julio, el grupo apareció por primera vez en las pantallas de los cines nacionales, interpretando su canción más famosa en el film *El profesor hippie*. Ya en marzo de 1970, coincidiendo con el cierre de la temporada de verano, se estrenó en los cines la película *El extraño del pelo largo*. Allí La Joven Guardia interpretaba tres de sus canciones y el tema «El extraño del pelo largo» sonaba cuatro veces: en la versión original, en la versión orquestal de Horacio Malvicino —que se escuchaba al principio y al final— y en la versión cantada en inglés del grupo Pintura Fresca. El público argentino tuvo además la oportunidad de ver a La Joven Guardia y de escuchar su gran hit numerosas veces en la televisión, por ejemplo, en *El Sótano Beat* y en el programa especial *Mis conjuntos preferidos*, en alusión al LP del mismo nombre. Y también, por supuesto, pudo verlos y escucharlos en sus numerosos shows en vivo, en los que no era raro que tocaran «El extraño del pelo largo» más de una vez.² El altísimo nivel de exposición que la banda tuvo durante estos meses le garantizó al grupo buenas cuotas de popularidad durante los años siguientes, aunque su desempeño ya no fue el mismo.

1 Según la revista *Cronopios*, para fines de 1969 la RCA había vendido trescientas mil copias del simple que contenía «El extraño del pelo largo», además de novecientas mil copias de los LP compilatorios que lo incluían. (“El secreto de La Joven Guardia”, 1969). Los discos mencionados son: *La Joven Guardia* (1969). *El extraño del pelo largo/ Motores de pastel* [simple], RCA Vik, 31Z-1442; *Compilado* (1969). *Mis conjuntos preferidos* [LP], RCA, AVLE-3836; *Compilado* (1969). *Los preferidos a la luna* [LP], RCA, AVLP-3862; *La Joven Guardia* (1969). *El extraño del pelo largo* [LP], RCA Vik, LZ-1150.

2 Así lo recuerda Roque Narvaja, señalando que los productores les insistían con la importancia de que tocaran «El extraño del pelo largo» y relatando que, en numerosas ocasiones, interpretaban la canción al comienzo y al final del show (Del Guercio, 2012, 28m12s).



Figura 1. Tapa del LP de La Joven Guardia - El extraño del pelo largo (RCA Vik, LZP-1150, 1969). (Garage Latino, 2013)

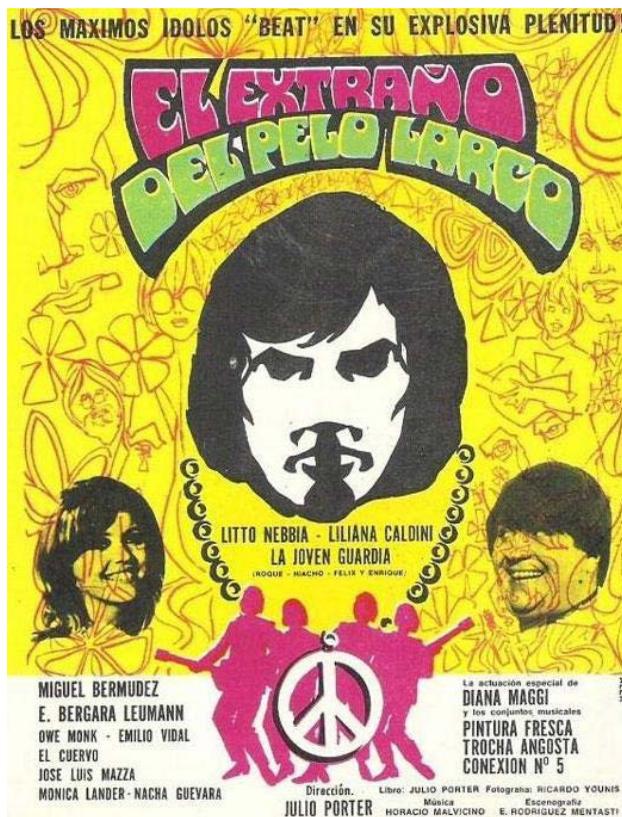


Figura 2. Afiche de la película El extraño del pelo largo dirigida por Julio Porter (1970). (IMDb, s. f.)

El segundo LP de La Joven Guardia, que fue editado en diciembre de 1969, es decir, justo antes de las fiestas de fin de año y del verano, se llamó La extraña de las botas rosas (La Joven Guardia, 1969). Que la canción que daba título a ese nuevo álbum intentara crear una suerte de versión femenina de El extraño del pelo largo representaba, más allá de un claro intento de explotar comercialmente una idea ya exitosa, una prueba del carácter emblemático que aquella primera composición había adquirido en muy poco tiempo. Esta condición se prolongaría y se reforzaría con el paso de los años, gracias a numerosas referencias y usos de la canción. Por ejemplo, con los covers realizados por el grupo punk Los Violadores en 1983 y por el grupo de rock Los Enanitos Verdes en 1987 («Cuando nosotros decidimos tocarla creo que fue por una necesidad de tocar una canción que nos sepamos todos, y era para cerrar los conciertos», recordaría el cantante Marciano Cantero) (Del Guercio, 2012, 28m12s).³ O con el uso de la grabación original de La Joven Guardia para musicalizar la escena final de El Ángel (2018), la película de Luis Ortega sobre Carlos Robledo Puch, el célebre asesino serial de comienzos de los años setenta.

NO SOY UN EXTRAÑO: LA LETRA DE LA CANCIÓN

¿Cuáles eran los rasgos formales y estilísticos de esa canción que quedó tan estrechamente asociada con el momento de consolidación de la música beat argentina como un fenómeno clave de la cultura popular masiva argentina?

Un aspecto destacado de la canción de La Joven Guardia era, sin lugar a duda, su letra. Construido como un relato en tercera persona del singular, el tema no eludía del todo el tópico del romanticismo adolescente, pero interpelaba sobre todo por la forma sencilla y empática con la que lograba realizar un comentario social. En sus versos llanos, que combinaban con habilidad la narración con el retrato subjetivo, el joven de pelo largo, ese personaje tan anónimo como cotidiano que cada vez parecía más fácil de descubrir vagando por la calle de las grandes ciudades del país —e incluso en otros lugares más pequeños— cobraba dimensión sensible. La decisión de hablar del pelo y no del cabello era, en ese sentido, clave, ya que recuperaba una palabra del habla cotidiana, dándole a la canción un aire de espontaneidad y autenticidad. El uso de la preposición del, por otra parte, era igual de fundamental: el extraño no era alguien que además utilizaba el pelo largo —un extraño de pelo largo— sino alguien que se volvía extraño precisamente por no cortarse su cabellera:

Vagando por la calle
 Mirando la gente pasar
 El extraño del pelo largo
 Sin preocupaciones va
 Hay fuego en su mirada
 Y un poco de insatisfacción
 Por una mujer que siempre quiso
 Y nunca pudo amar, jamás, jamás

³ Cantero también recuerda que era «una canción que conocíamos desde que éramos chiquitos» (Del Guercio, 2012, 28m12s). En el mismo documental, Felipe Staiti (guitarrista de Los Enanitos Verdes) declara que «si bien era conocida mucho en Argentina, nosotros la llevamos por el resto de América Latina y, aún hoy no podemos renunciar a que, si hay que tocar un tema para decir 'bueno, nos vamos, ya este es el último', siempre traemos 'El extraño del pelo largo'».

Inútil es que trates de entender
O interpretar quizás sus actos
Él es un rey extraño
Un rey del pelo largo

La primera estrofa de la canción era, como los directivos de la RCA y del estudio Argentina Sono Film rápidamente entendieron, netamente cinematográfica. Así lo demostraron las imágenes del pelilargo Litto Nebbia vagando por las calles / mirando la gente pasar (...) / sin preocupaciones (...) que, unos meses más tarde, acompañaron los títulos de la película *El extraño del pelo largo*. La referencia al vagabundeo, por otra parte, conectaba casi inevitablemente al protagonista de la canción —y luego, de modo más evidente aún, al de la película— con aquel otro joven que había soñado con construir una balsa para irse a naufragar. Quedaba trazada así una genealogía temprana para la música beat, y también una suerte de continuidad narrativa lineal entre el hit de Los Gatos y el tema de La Joven Guardia.

Algo muy parecido, aunque de un modo distinto, sucedía en la segunda estrofa. Aquí el perfil del extraño era presentado desde un costado más subjetivo. Ese joven no partía «hacia la locura» pero tenía «fuego en su mirada» y también, como le habían enseñado The Rolling Stones, «un poco de insatisfacción». Un sentimiento menos frustrado que melancólico que, lejos de quedar asociado a un deseo sexual —como en el caso de la canción de Jagger y Richards— era directamente vinculado a un amor no concretado o no correspondido. Ese romance no realizado abría el camino para la interpelación del puente, cuando el narrador le hablaba finalmente de manera directa al oyente y, lejos de validar sus posibles temores y prejuicios ante aquel extraño, lo convocaba a dejar de tratar «de entender o interpretar quizás sus actos» para aceptarlo como «un rey de pelo largo».

La letra de «El extraño del pelo largo» conseguía, de esta manera, confeccionar una imagen simple y contundente a partir de una estrategia retórica inteligente y más compleja de lo que quizás aparentaba. Recuperando cierta mirada externa sobre los cambios culturales protagonizados por la juventud de su tiempo, la canción conseguía, en el mismo movimiento, naturalizarlos por completo. Irónicamente, la difusión masiva de «El extraño del pelo largo» colaboraba fuertemente a que los jóvenes, y también los no tan jóvenes, que utilizaban el pelo largo dejaran de ser considerados extraños.

Al mismo tiempo, el tema era representativo de ciertas búsquedas y ciertos tópicos que aparecieron en muchas otras composiciones de los conjuntos beat del momento, en muchos casos con un tono mucho más declaradamente trivial: una inclinación al comentario social no exento de notas costumbristas, una representación simpática y positiva de la juventud, una relativa toma de distancia del romanticismo lírico adolescente de la nueva ola y también del romanticismo más recargado de los baladistas, como Sandro o Leonardo Favio.

EN LA ESTELA DE RUBBER SOUL

Pero si el tema de La Joven Guardia puede ser pensado como un ejemplo ilustrativo de las características estéticas del estallido beat, esa facultad no se define tanto al nivel de su letra como al de su construcción musical, que demostraba una adopción plena del idioma beatle. Firmada por Enrique Masllorens y Hiacho Lezica, pero escrita en realidad por Masllorens y Roque Narvaja, «El extraño del pelo largo» era una canción de arreglo cuidado, pero sin dudas factible de interpretarse en vivo. Por eso mismo, aun cuando incorpora algunos elementos —la guitarra distorsionada, en primer lugar— que la sintonizan directamente con los sonidos psicodélicos más actuales, su propuesta podría vincularse sobre todo con la de un disco como Rubber Soul.

Esta influencia beatle es rastreable, ante todo, a nivel instrumental y sonoro. La voz juvenil pero un tanto áspera de Roque Narvaja, afinada pero claramente amateur, realizaba a la perfección el tipo de performance vocal personal y auténtica que había distinguido desde un principio a la música beat. Su guitarra era otro elemento central de la canción, no sólo por su aporte clave a la sonoridad —eléctrica— general del tema y su apoyo al backbeat de la batería —la guitarra también golpeaba los tiempos débiles del compás⁴— sino también por el motivo harrisoniano con que conectaba la estrofa con el puente⁵ y el solo cargado de fuzz distorsión— con que construía —en dos tiempos: primero con una frase lenta, luego con un frase veloz y furiosa— la coda instrumental del tema.⁶

La batería, por su parte, se edificaba sobre ese patrón rítmico básico —el backbeat— que el *rock and roll* había llevado a una posición protagónica dentro de la música popular, pero, en la estela de Ringo Starr y otros bateristas de la invasión británica, incorporaba ligeras modificaciones y golpes agregados que lo volvían menos esquemático, además de la pandereta que acompañaba el puente.⁷ El juego rítmico sobre el tercer tiempo del compás —replicado por el bajo— era fundamental en este sentido, además de contribuir en gran medida al aire andante de la canción —muy adecuado para una letra que hablaba de alguien que iba vagando por las calles—.

En cuanto al bajo, se destacaba claramente por su posicionamiento en el primer plano de la mezcla y por su permanente elaboración melódica —lejos estaba de apoyarse únicamente en la nota fundamental de los acordes— que remitía inevitablemente a la labor de Paul McCartney como instrumentista. De hecho, Masllorens tocaba y grababa con una réplica del famoso bajo violín Höfner del músico inglés.⁸

El teclado, un Vox continental sonando en un tono agudo, acercaba la canción al sonido psicodélico e iba ganando presencia a medida que avanzaba la canción: acompañaba con los acordes primero y dibujaba luego una pequeña contramelodía, a partir de

4 Un acompañamiento que también puede escucharse en «You Won't See Me».

5 Una frase construida sobre varias cuerdas que se podría comparar, por ejemplo, con la que Harrison tocaba en «Nowhere Man».

6 Si bien la melodía del solo recordaba más a ciertos ejemplos de la música psicodélica, el tipo de sonido ya podía escucharse en «Think For Yourself» (de Rubber Soul, interpretado en realidad por el bajo a través un pedal de distorsión) y también por supuesto en el hit de The Rolling Stones «(I Can't Get No) Satisfaction».

7 Un uso de la pandereta comparable al que se escucha en «Think For Yourself, Wait y If I Needed Someone».

8 Así lo señala el propio músico en el documental *Cómo hice*. Este uso melódico del bajo es una característica de McCartney que puede escuchar con claridad en canciones como «With a Little Help From My Friends»

la transición entre las dos grandes partes de la canción.⁹ Finalmente, un elemento destacado del tema eran los coros, cantados por los propios integrantes del grupo —es decir, jóvenes varones— que apoyaban como un eco el segundo verso de cada estrofa y acompañaban luego la armonía del puente con un ritmo de semicorcheas en stacatto, sobre la sílaba la.¹⁰

«El extraño del pelo largo» era, en síntesis, una canción que aprovechaba plenamente las posibilidades del nuevo estándar instrumental de los grupos de rock, con un arreglo en el que cada uno de los cuatro músicos cumplía un rol que era singular y reconocible y a la vez complementario con el resto.

TRES INGREDIENTES PARA UN HIT

Otros tres elementos musicales que definían la propuesta del hit de La Joven Guardia eran su organización formal, su construcción armónica y su carácter de obra producida en el estudio de grabación.

Como sintetiza el cuadro N.º 1, «El extraño del pelo largo» recurría a la forma AABA, la misma que fue central en los primeros años de la carrera de The Beatles (Moore, 2012, p. 137). La sección A, la más memorable, era la que aparecía en primer lugar. Se repetía una vez, agregando en esa segunda ocasión tres compases a sus ocho originales. Esto servía para conectar con la sección B, el puente contrastante, que también tenía ocho compases, un clásico *middle eight*. La canción se estructuraba, así, en base a dos únicas secciones, en dos grandes partes organizadas de modo ligeramente diferente —AAB y ABA— y separadas por un solo de teclado —sobre la base de la sección A—.

Estructura de “El extraño del pelo largo”	
Introducción	
Primera Parte	
Sección A	Vagando por la calle...
Sección A	Hay fuego en su mirada...
Sección B	Inútil es que trates de entender...
Solo de teclado	(Sobre sección A)
Segunda Parte	
Sección A	Hay fuego en su mirada...
Sección B	Inútil es que trates de entender....
Sección A	Vagando por la calle...
Coda (solo de guitarra)	

Figura 3. Estructura de la canción «El extraño del pelo largo» de La Joven Guardia. Elaboración propia

⁹ Si bien no he podido confirmar que Pando utilizaba un Vox Continental, la típica tapa roja de ese instrumento puede observarse en distintas imágenes: por ejemplo, la que aparece en la tapa del LP *La extraña de las botas rosas*. The Beatles utilizaron este órgano eléctrico en algunas canciones, como «Think For Yourself». No obstante, su sonido se hizo más conocido a través de temas como «I’m a Believer» de los Monkees o «Light My Fire» de The Doors.

¹⁰ Una estrategia que se podría comparar, por ejemplo, con el coro sobre la sílaba ti de la canción de The Beatles «Girl».

Un rasgo singular de la canción era que, en la interpretación musical concreta, el contraste entre las secciones estaba muy claramente marcado. Esto se expresaba en términos del arreglo, rítmicos y armónicos. En términos del arreglo, ese contraste era evidente. La banda detenía su andar dos compases antes de entrar en la sección B, rematando la estrofa con el pequeño motivo de guitarra ya referido y dejando espacio para que un fill de la batería en solitario marcara el reingreso de todo el grupo en el primer tiempo del puente. Se producía así un corte que era significativo no sólo porque acentuaba el cambio que ocurría en la letra —el paso del tono narrativo a la interpelación directa al oyente— sino también porque, por un momento, quedaba alterada la posibilidad de bailar la canción —al menos en un sentido convencional—. En términos rítmicos, el contraste era menos fuerte, pero se notaba cuando, al comenzar la nueva sección, la batería dejaba de marcar con tanta fuerza los tiempos débiles y se agregaba una pandereta en semicorcheas, generando una sensación de aceleración más intensa que en las estrofas. En términos armónicos, por último, el contraste se ponía en juego con un recurso típicamente beatle: el de insinuar una modulación hacia una tonalidad distinta a la del comienzo de la canción.

Ese juego ambiguo de modulaciones e insinuaciones de modulaciones era clave en la concepción de toda la canción. La primera estrofa, por ejemplo, estaba claramente escrita en la tonalidad de re mayor, pero su segundo acorde —un mi mayor— no pertenecía directamente a la tonalidad, sino que era una dominante secundaria —del V, la mayor—. Esos dos acordes inaugurales —I y V/V— eran, por cierto, otro de los elementos que ligaban de forma directa al tema de La Joven Guardia con «La balsa» —en donde sonaban un mi y un fa#—. La segunda estrofa, por su parte, comenzaba de la misma forma, pero de a poco insinuaba una modulación hacia mi menor, creando un clima distinto en el preciso momento en que la letra mencionaba a la mujer que el protagonista siempre quiso y nunca pudo amar. Cuando llegaba el momento del refrán —los tres compases agregados sobre los que se cantaba el verso jamás, jamás— el cambio de tonalidad ya era concreto:

D (I)

Vagando por la calle

E (V/V)

Mirando la gente pasar

G (IV) A (V)

El extraño del pelo largo

D (I) A (V)

Sin preocupaciones va

D (I)

Hay fuego en su mirada

E (V/V)

Y un poco de insatisfacción

C (VI/II de re mayor o VI de mi menor) B7 (V7/II de re mayor o V de mi menor) Por una mujer que siempre quiso

Em (II de re mayor o I de mi menor) A7 (V7 de re mayor o IV de mi menor) Y nunca pudo amar,

C (VIb de mi menor) D7 (VIIb de mi menor)
jamás, jamás

Al entrar al puente, sin embargo, la canción volvía a cambiar de orientación. Los dos primeros versos resolvían en un marcado si menor, pero luego se producía un rápido giro a la tonalidad inaugural de re mayor. El cierre en el acorde dominante —la mayor— abría el camino al regreso de la estrofa:

F#7 (V7 de si menor)
Inútil es que trates de entender

Bm (I de si menor)
O interpretar quizás sus actos

E (V/V de re mayor) D (I de re mayor)
Él es un rey extraño

C (VIIb de re mayor) A (V de re mayor)
Un rey del pelo largo

La construcción armónica de la canción de La Joven Guardia admitía éstas y muy probablemente también otras interpretaciones. Así, sin ser extremadamente compleja, demostraba no obstante cierta pericia para aprovechar la riqueza de climas que las modulaciones o los encadenamientos de acordes menos predecibles le permitían crear. Un recurso distintivo que la acercaba al sonido y las aspiraciones artísticas de The Beatles y la distanciaba de otras formas de la música juvenil como el primer *rock and roll*, basado en el esquema I-IV-V, o las canciones nuevaoleras, en las que la modulación solía ser utilizada de una forma más simple y acotada.

Finalmente, un tercer elemento que caracterizaba a la propuesta musical de «El extraño del pelo largo» era su intento de aprovechar el estudio de grabación para la composición. Esto se notaba en el cuidado balance entre los instrumentos —por ejemplo, en la importante presencia que, como ya se mencionó, tenía del bajo— pero quedaba sobre todo expresado en la decisión de agregar una introducción y una coda en la que los sonidos tocados por la banda se entremezclaban con otros sonidos de archivo. Lo primero que se escuchaba en la canción, de hecho, era un ruido totalmente intertextual: una bocina de automóvil que acaso sugiriera alerta pero que, a medida que avanzaba la canción, se convertía más claramente en una referencia a ese espacio urbano por el cual vagaba el protagonista del tema. Ese bocinazo repetido se confundía, a los pocos segundos, con el sonido de la guitarra. En un juego de ataques combinados —con cierto aire de bossa nova— ese instrumento y el bajo anticipaban el compás animado del tema y el acento sobre el backbeat que dominaría la canción, a

la vez que generaban el clima expectante sobre el cual se montaban la voz y la batería —con un fill en el redoblante— para dar comienzo a la estrofa.

El hecho de que el mismo juego se reanudara luego de la última estrofa, al mismo tiempo que reaparecían los sonidos urbanos, colaboraba a darle una clara sensación de cierre al tema. En esta segunda ocasión, era el teclado el que marcaba los acordes, mientras la guitarra comenzaba su solo con una frase lenta y repetida. Luego, para terminar, el solo y el acompañamiento recrudecían en intensidad y, a los bocinazos, se sumaban algunas voces: un pequeño diálogo primero —¿A dónde vas? Vuelvo a casa— y los gritos de un canillita después —¡diarios! —. Un pequeño momento de caos sonoro que recordaba casi inevitablemente al final de «Good Morning Good Morning» de Sgt. Pepper's, pero que abría el juego de conexiones con otras referencias musicales: con el tema «Final» del conjunto Almendra, por ejemplo, grabado apenas unos meses más tarde, en cuya coda también se podía escuchar la pregunta «¿A dónde vas?»; o también, en una tónica bastante distinta, con uno de los hits que tuvo Leonardo Favio durante ese mismo año 1969, el ya mencionado «Ding Dong, Ding Dong, estas cosas del amor», en el que el cantante imaginaba un encuentro fortuito con una bella mujer y su diálogo de seducción —¿Qué tal? ¿te puedo acompañar? —. Aun cuando el uso de las herramientas del estudio de grabación que habían hecho los integrantes de La Joven Guardia era mucho menos experimental que el de The Beatles, resultaba claro que su expectativa era que el disco que contenía su tema pudiera funcionar como un objeto musical en sí mismo. «El extraño del pelo largo» podía ser reproducida in vivo sin demasiadas modificaciones, pero estos detalles significativos sólo se podían escuchar en la grabación, que por consiguiente ganaba valor como algo más que un mero registro. Más todavía en el caso de que lo que el oyente ocasional tuviera entre sus manos fuera el LP del grupo, en donde podía encontrar otras canciones como «Vuelvo a casa» —como se vio, mencionada en el breve diálogo— y, en el final del álbum, un crudo relato sobre «La muerte del extraño» («víctima de la crueldad de la sociedad») que ayudaba a teñir al disco de un ligero aire conceptual.

CONCLUSIONES

La música beat fue un fenómeno complejo y multifacético. El análisis de una de sus canciones emblemáticas que aquí se ha presentado buscó exponer su riqueza musical e importancia para la historia de la música popular argentina. Pero está lejos de agotar la explicación. Como señala Eric Drott, una teoría actual de los géneros musicales debe estar desprendida de cualquier intento de establecer «un conjunto de esquemas taxonómicos rígidos» e inclinada, en cambio, a identificar y describir «un conjunto dinámico de correlaciones que vinculan una serie de recursos materiales, institucionales, sociales y simbólicos» (2013, pp. 8-9).

La música de La Joven Guardia no era idéntica, por cierto, a la de otras bandas beat de su tiempo. Aún el interior de su primer álbum se podían encontrar importantes contrastes. Entre la lisérgica «Loco, santos, diablos» y la romántica «Profecía 3» o entre la jovial «En el pueblo de San Esteban» y la mucho más acongojada «Después de la tormenta», todas ellas canciones incluidas en el primer larga duración de los autores de «El extraño del pelo largo», existían diferencias musicales y líricas considerables. Pero si, en una escucha retrospectiva, esas diferencias pueden llegar a interpretarse

como indicios de la configuración de formas distintas de concebir la música beat — una más rock, otra más pop— resulta históricamente más ajustado pensar que en su momento expresaban un arco de posibilidades musicales que cada conjunto abarcaba de acuerdo a sus capacidades, sus intereses y sus momentos creativos. Al fin y al cabo, durante 1969 The Beatles habían lanzado su ecléctico Álbum blanco, con dos discos que proponían oscilaciones violentas que iban del muy vanguardista collage de música concreta «Revolution 9» a la animada e infantil «Ob-La-Di Ob-La-Da». Y había sido esta última canción, que el público argentino conoció primero en las versiones de los grupos británicos Marmalade y The Bedrocks y de los artistas locales Las Trillizas de Oro y Conexión N.º 5, la que según fuentes oficiales había llegado a sonar «más o menos entre 40 y 60 veces por día en una misma emisora» atentando «contra el buen gusto y fundamentalmente contra la paciencia» (Música, radio, Canal 7, 1969, p. 60).

En este sentido, el análisis musical de «El extraño del pelo largo» permite identificar, más que una serie de características formales y estilísticas que se repetían idénticas en cualquier canción, una serie de recursos y referencias musicales que cada grupo beat utilizaba de variada manera y con distintos objetivos creativos: la formación instrumental estándar del grupo de rock —con el agregado, en muchísimos casos, de un órgano eléctrico—; la voz amateur —y juvenil—; los coros cantados por el propio grupo —muchas veces con un formato responsorial—; la función melódica del bajo eléctrico; las organizaciones formales que se salían del formato más convencional —por ejemplo, con el anexo de una introducción y una coda—; la búsqueda de cierta complejidad armónica; las letras que intentaban escapar de las temáticas románticas más estereotipadas; un uso menos tradicional del acompañamiento orquestal; y un intento por aprovechar las herramientas del estudio de grabación para la composición. A esto habría que sumar, además, la tendencia, que fue cada vez más marcada con el paso de los años, a cantar en castellano, a grabar temas propios y a ejecutar todos los instrumentos «flautas, armónicas, cascabeles, maracas, contrabajo de cuerda, guitarra eléctrica, criolla y de 12 cuerdas, piano y hasta un rarísimo efecto logrado con un almohadón» (así se indicaba en la contratapa del primer LP de La Joven Guardia) (La Joven Guardia, 1969).

Estos distintos recursos musicales hacían de la canción de La Joven Guardia una buena representante de las nuevas prácticas creativas que progresivamente desde mediados de los años cincuenta se estaban imponiendo en la música popular a nivel global. El éxito que «El extraño del pelo largo» logró en su propio tiempo y su permanencia como una referencia cultural de los años sesenta pueden ser pensados, por eso, como indicios de la normalización de esa estética rock en Argentina.

REFERENCIAS

Alabarces, P. (1993). *Entre Gatos y Violadores. El rock nacional en la cultura argentina*. Ediciones Colihue.

Covach, J. (2016). *The Hippie Aesthetic: Cultural Positioning and Musical Ambition in Early Progressive Rock* [La estética hippie: Posicionamiento cultural y ambición musical en el primer rock progresivo]. En Spicer, M. (Ed.), *Rock Music*, pp. 37-64. Routledge.

Del Guercio, E. (Director). (2012). *Cómo hice*. Capítulo: *El extraño del pelo largo* [Documental]. Arias Del Guercio.

Di Cione, L. (2013). La doble fundación del rock en la Argentina. Una invitación a repensar su emergencia a partir del estudio de una colección de simples de vinilo *En Música e investigación*. *Revista anual del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega*, (21), pp. 81-107.

Drott, E. (2013). The End(s) of Genre [El(los) fin(es) del género]. En *Journal of Music Theory*, 1, (57), pp. 1-45. <https://doi.org/10.1215/00222909-2017097>

«Extraños a granel». (Agosto de 1969). *Pinap*, N° 17, pp. 69-72.

«El secreto de La Joven Guardia». (diciembre de 1969). *Cronopios*, N° 3, p. 15.

Garage Latino (25 de noviembre de 2013). *La Joven Guardia - El extraño de pelo largo* (1969). <https://garagelatino.blogspot.com/2013/11/la-joven-guardia-el-extrano-de-pelo.html>

Guerrero, J. (2010). Cómo se cuenta la historia: criterios historiográficos en la cronología del rock nacional. En García, M. A. (Ed.), *Rock en papel*. Bibliografía crítica de la producción académica sobre el rock en Argentina, pp. 65-71. Edulp.

IMDb. (s. f.). *Escala Musical*. <https://www.imdb.com/title/tt0060378/>

Kirby, P. (2017). Beat Music [Música beat]. En *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World*. (11), pp. 56-61. Bloomsbury Academic.

La Joven Guardia (1969). *El extraño del pelo largo* [Vinilo]. RCA.

La Joven Guardia (1969). *La extraña de las botas rosas* [Vinilo]. RCA.

La Joven Guardia (1969). *El extraño del pelo largo* [Canción]. En *El extraño del pelo largo*. RCA.

Manzano, V. (2017). *La era de la juventud en la Argentina. Cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla*. FCE.

Moore, A. F. (2012). *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song* [Los sentidos de la canción: Análisis e interpretación de la canción popular grabada]. Ashgate.

Moore, A. F. (2021). «Beat Music» [Música beat]. En Sadie, S. (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition* [Diccionario New Grove de Música y Músicos, Segunda Edición], Vol. III (pp. 24-25). Macmillan.

«Música, radio, canal 7», *Gente*, 6 de marzo de 1969, p. 60.

Pujol, S. (2015). Escúchame, alúmbrame. Apuntes sobre el canon de «la música joven» argentina entre 1966 y 1973, *Apuntes de investigación del CECYP*, (Año XVII), (25), pp. 11-25.

Regev, M. (2002). The «Pop-Rockization» of Popular Music [La «pop-rockización» de la música popular]. En Hesmondhalgh, D / Negus, K. (Eds.), *Studies in Popular Music*, pp. 251-264. Arnold.

Shuker, R. (2005). *Popular Music. The Key Concepts* (Second Edition) [Música popular. Los conceptos clave (Segunda Edición)]. Routledge.