

PESCADO SOLUBLE: EL SURREALISMO DE LUIS ALBERTO SPINETTA

Marisa G. Restiffo

Universidad Nacional de Córdoba

mrestiffo@tutopia.com

Resumen: En la literatura roquera, en entrevistas televisivas, reportajes, artículos de divulgación, comentarios de discos, etc., a menudo surgen los términos “surrealismo” y “dadaísmo” en conexión con la obra de Luis Alberto Spinetta, compositor reconocido como pionero del rock en Argentina. Sin que en ningún caso que yo conozca se expliciten los elementos que justifiquen o que pudieran esclarecer el uso de esta terminología aplicada a sus canciones, sus letras o su poética en general.

Hablar de toda la obra de Spinetta como surrealista resulta apresurado. El propio compositor, interrogado frecuentemente sobre su obra o sobre sus lecturas de autores relacionados con el movimiento surrealista, resta importancia al asunto de su inclinación hacia esa tendencia estética y a cualquier influencia que pudiera haber ejercido en su obra. Sin embargo, es posible mencionar un grupo concreto de obras en las que la relación de Spinetta con los autores y las técnicas surrealistas se hace notoria.

Este trabajo intenta dilucidar los puntos de contacto del compositor de “Muchacha ojos de papel” con el surrealismo y sus propias maneras de cultivarlo. Los materiales a trabajar incluyen su discografía, sus textos publicados, sus dichos y declaraciones, así como los diversos manifiestos y la amplia bibliografía existente sobre surrealismo y dadá pictóricos y literarios.

Palabras claves: Luis Alberto Spinetta, rock argentino, surrealismo

“...Spinetta todavía encarna en formato pop la revuelta surrealista...” (Gubelino, 2002).

[Muchacha ojos de papel es] “...La versión pop de uno de los poemas fundacionales del surrealismo francés...” (Shanton, 2002)¹

En artículos periodísticos, libros que intentan dar cuenta de la historia del Rock Nacional y revistas dedicadas al tema es frecuente encontrar este tipo de comentarios, que asocian el nombre de Spinetta con el movimiento vanguardista francés encabezado por André Breton. En estos escritos, el vocablo “surrealista” se refiere sólo al aspecto textual y poético de las canciones. Es como si el término resultara cómodo para referirse al estilo del compositor, sin necesidad de entrar en demasiado detalle.

Según George Sebbag, fue a fines de los años ochenta cuando la palabra “surrealista” salió a relucir. En la terminología del periodismo, sobre todo el que sigue el gran público, el vocablo cobró un significado casi mágico “...para referirse a acontecimientos increíbles, o paradójicos, comportamientos extravagantes o sin pies ni cabeza. Recuperaron la palabra pero sin aprehender la cosa.” (Sebbag, 2003:107).

Me propongo aquí dilucidar hasta qué punto esto es cierto y aplicable o no al caso de la obra de Spinetta. Para ello será necesario primero aclarar qué se entiende por surrealismo; luego intentaré caracterizar la obra de Spinetta para finalmente decidir si Spinetta es surrealista y, de ser así, en qué medida.

He circunscrito este trabajo al surrealismo de la primera época, es decir, la aparición del Primer Manifiesto en 1924 y el estallido de la Segunda Guerra Mundial. De igual manera, interrogaremos al Spinetta de los comienzos del rock en la Argentina. Tomaremos como

¹ Se refiere al poema de André Breton “Unión libre”.

límite de su vasta producción el acontecimiento de la guerra de Malvinas, momento en que el rock abandonó su condición de contracultura y fue reconocido por el régimen oficial.

El surrealismo surgió en la Europa de entreguerras, en la Francia del *fin de siècle*. Intentó ser una respuesta al empobrecimiento progresivo de los valores humanos y espirituales, una forma de salvaguardar la propia integridad amenazada por una sociedad hipócrita y corrupta, un ensayo de buscar la libertad en el ensueño, en el propio Yo interior. Su oposición y su rechazo radical a la sociedad burguesa parisina, decadente y contradictoria, se tiñó además de socialismo. Ligado a estas condiciones históricas específicas y a ningunas otras es que nació el surrealismo, que compartía con los movimientos vanguardistas "...la aspiración a un estado de pureza, la voluntad de encontrar un lenguaje virgen, fuera de la tradición ya contaminada y transformada en el bajo patrimonio del arte oficial" (de Micheli, 1968: 57).

No obstante la distancia que interpone medio siglo entre la primera generación vanguardista y los pioneros del rock argentino, este último punto, el de la lucha contra una tradición establecida, acerca el surrealismo al movimiento rockero de la Argentina de fines de los sesenta. La rebeldía de los primeros rockeros se enfrentaba a la tradición de músicas populares vigentes, tango y folclore, pero sobre todo, en nuestra condición de país periférico, a la tradición del pop del cuarenta y del cincuenta, importado en inglés, y de sus imitadores, que se limitaban a cantar traducciones muchas veces más vacías de contenido que los originales.

Nuestros pioneros del rock no vivieron las guerras mundiales, pero heredaron los valores y los temores de una sociedad que pasó por la experiencia de la bomba atómica, la guerra fría y la cortina de hierro. Les llegaron también los ecos del mayo francés, el llamado a la

juventud de Los Beatles, la guerra de Vietnam y el hippismo. “El amor ante todo”, pregonaba Breton; “make love not war” pedían los hippies.

Los precursores del rock nacional se jugaron por una nueva canción en castellano, de cuño propio y con mensajes serios, por un rock que dejó de ser sólo para bailar y comenzó a demandar ser escuchado. Almendra, primera integración en la que participó Luis Alberto Spinetta, allá por 1969, nació en este contexto, vinculado a un movimiento bohemio y poético, de pelo largo y autodenominado rockero.

Esta rebeldía en común contra tradiciones establecidas no es suficiente para considerar al rock como heredero del surrealismo. Podríamos establecer otra serie de puntos de contacto entre ambas corrientes. Pero hablemos primero de lo que significa adherir a esa vanguardia estética.

El surrealismo es una actitud interior, una manera de ver el mundo y la vida, un lugar desde el cual se decide y se actúa. Su paradigma de la imagen del mundo es el sueño, en el cual lógica y fantasía, real e irreal, vulgar y sublime constituyen una unidad inexplicable e indisoluble. El surrealismo consiste en la experiencia del hallazgo de esta superrealidad, que aunque muestre rasgos de la realidad acostumbrada, representa un modo de ser que la trasciende y es incompatible con ella. No se trata de una representación integradora de sueño y vigilia, tampoco es la solución del conflicto entre sujeto y mundo objetivo, se trata en cambio de una realidad anexa, una segunda realidad. En ella reina lo maravilloso, lo absurdo, lo paradójico, que resulta más sorprendente e impresionante cuantos más realistas son los elementos del conjunto, cuya sumatoria es siempre de resultado fantástico. Los seres y objetos que la habitan son deformaciones conscientes de los naturales, al lado de los cuales existen sin aspiración de sustituirlos (Hauser, 1956: 352, 361-62).

A diferencia de otras corrientes estéticas, no prescribe normas formales a las cuales sus adeptos deban atenerse sino que solamente ha definido una serie de procedimientos, herramientas que ayudan al artista en la tarea de liberar su espíritu y dejar fluir su inconsciente. La escritura automática, el método paranoico crítico, el collage, el frottage, la yuxtaposición, el fotomontaje y la asociación libre del juego “cadáver exquisito” son los caminos que posibilitan y garantizan la exteriorización de la verdad interior, sin que nada la contamine, la desvirtúe, la corrompa u obstaculice (De Micheli, 1968:182). Entender el surrealismo como la mera plasmación de los sueños o de lo irracional sería una parcialización.

Cabe preguntarse ahora, ¿comparte Spinetta esta visión del mundo, esta fe en el caos y en lo prerracional, en buscar en las regiones más incontrolables y oscuras del alma el nacimiento de un nuevo arte, virgen, puro, incontaminado? En su Manifiesto de 1973 encontramos una posible respuesta:

...El Rock no es solamente una forma determinada de ritmo o melodía. Es el impulso natural de dilucidar a través de una liberación total los conocimientos profundos a los cuales, dada la represión, el hombre cualquiera no tiene acceso. El Rock muere sólo para aquellos que intentaron siempre reemplazar ese instinto por expresiones de lo superficial, por lo tanto lo que proviene de ellos sigue manteniendo represiones, con lo cual sólo estimulan “EL CAMBIO” exterior y contrarrevolucionario.

Y no hay cambio posible entre opciones que taponan la opción de la liberación interior... (Spinetta, 1973).

Después de estas palabras quizás podríamos decir “sí, Spinetta es el Breton argentino” y pasar a otro tema. Si así lo hiciéramos, estaríamos dejando de lado una gran cuestión, la del automatismo psíquico, que tantos dolores de cabeza ocasionó a los escritores y representantes de las artes visuales que se incorporaron, aunque fuera de manera esporádica, al movimiento surrealista. Podemos decir que hay una especie de relación

equivalente entre lo que es el rock para Spinetta y lo que Breton y sus seguidores entendían por surrealismo. También podemos afirmar que, al igual que el Primer Manifiesto escrito por Breton, Luis Alberto propone la liberación total del yo interior como la única manera de realizar un verdadero cambio. Profundizaremos entonces en los métodos de composición de nuestro autor para tratar de encontrar en sus obras algún rastro de *procedimiento* surrealista. En una larga entrevista concedida a una revista chilena, a la pregunta “¿Cómo enfrentás el proceso compositivo?”, ésta fue su respuesta:

En primer lugar, está bien la apreciación de enfrentar,... porque para mí es una lucha llegar a lo que yo quiero de una canción. A veces la lucha es breve y gané,... y a veces no es tan así...Una de las cosas fundamentales, ... es buscar,... soy nulo para explicar mi mecánica, ¿entendés?, porque realmente carezco de mecánica. Si no estudiás, la mecánica es un invento, surge o no surge, ... no tengo respuesta, yo sólo sé que cuando tengo una tonada, y tengo la melodía y le puse los tonos que yo quería, y encontré los contrastes y los colores, después generalmente le pongo una letra..., yo trato de escuchar qué me dice la composición entera, de qué habla, ... siempre va primero la música, y después la...completamos, a ver ¿qué me dice la música?... según eso, le pongo una letra, ... o sea, hay una palabra rejodida que voy a usar, disciplina..., ¡¡ DISCIPLINA !!, que es como un insulto... ¡¡DISCIPLINA !!, pero... esa es la verdad, eso es... el manejo del oficio. Esa es otra cosa fundamental ... El oficio ha pulido en Luis Alberto, el autor que soy, la existencia de trabajar con lo que sea hasta lograr resultados...(Spinetta, s/f).

Disciplina y trabajo diario, guiados por la intuición y el talento parecen ser los ingredientes de la receta spinettiana. No hay en ella elementos mágicos ni procedimientos misteriosos, menos aún un mecanismo fijo de trabajo. No hay ni rastros de los caminos de creación preconizados por Breton y Dalí. Si en los procesos compositivos no hay rasgos de surrealismo, veamos qué ocurre con los resultados artísticos.

Es innegable que Spinetta estuvo alguna vez bajo la influencia literaria del surrealismo, sobre todo en la época de *Pescado Rabioso*. En su disco *Pescado 2*, álbum doble publicado

en 1973, encontramos un primer elemento que lo confirma: en las dos páginas iniciales del cuadernillo que acompaña al disco,² pueden leerse sendos poemas de Arthur Rimbaud, a quien los surrealistas consideraban su “hermano mayor”. Ese mismo año aparece uno de los discos antológicos de Spinetta, *Artaud*. En el folleto que acompaña este trabajo discográfico leemos: “Este LP se denomina *Artaud* porque está dedicado a Antonin Artaud, poeta francés (1896-1948).” El folleto contiene en el centro de la primera página una cita del dedicatario:

¿Acaso no son el verde y el amarillo cada uno de los colores opuestos de la muerte, el verde para la resurrección y el amarillo para la descomposición, la decadencia.

Antonin Artaud

(Carta a Jean Paulhan)

París – 1937

El homenaje se completa en las tapas mismas del LP, verde con una mancha que se va amarilleando hacia el borde inferior izquierdo. De este disco he tomado “A Starosta, el idiota” como ejemplo de producto típico spinettiano. La canción comienza repentinamente, sin introducción, sin si quiera un acorde que la anuncie. Formalmente, podríamos seccionarla en cuatro grandes partes, de la cuales la primera y la última son iguales (**ver gráfico 1**).

La primera sección se puede dividir a su vez en dos momentos. El primero abarca los tres versos iniciales, a cada uno de los cuales le corresponde una frase musical de 4, 4 y 1 compás de cuatro por cuatro respectivamente. El segundo momento está compuesto por seis versos y cinco frases musicales. La correspondencia entre frase musical y verso poético deja de ser uno a uno al haber reunido los versos 7 y 8 en una misma frase de 4 compases.

² Tiene dos primeras páginas, pues el cuadernillo, como lo han denominado los autores, puede leerse desde ambas tapas hacia el centro.

El largo de las demás frases que integran esta sección es sumamente irregular: 2 ½, 1 ½, 1 y 2 compases respectivamente para los versos 4, 5, 6 y 9 (**ver gráfico 2**). La voz canta con un simple acompañamiento de piano solo en acordes plaqué. Más que transparente, la textura es casi demasiado vacía. El yo poético se dirige al paisaje, en el cual nos sitúa con pocos elementos. Luego el tono cambia a sentencioso, para pronunciar las palabras más importantes de toda la primera parte: “Y es esta la fiebre del que espera / Frente al despertar”. Esos versos son los que el compositor ha resaltado musicalmente con la construcción de cuatro compases y final suspensivo. Sin embargo, todavía no sabemos de quién está hablando ni tampoco muy bien de qué se trata la historia: cuál es la fiebre de la que habla, quién es el que espera, qué o a qué despierta... Inesperadamente, el yo poético se transforma en un “nosotros” que nos incluye al terminar la sección. El registro grave del acompañamiento y los acordes con notas agregadas crean un clima de tensión casi premonitorio. La irregularidad de la construcción rítmica y el fraseo enfatizan el carácter trágico, resaltado por el descenso cromático del bajo. También el perfil melódico anguloso, que describe amplios intervalos, recorriendo un ámbito mayor a la octava, refleja el carácter del texto y contribuye a la construcción del clima. Las melodías de las frases parecen no tener más vinculación entre sí que las que les brinda la armonía, sustentada por el bajo. El discurso se hace discontinuo y poco articulado.

Queda resonando un acorde en el registro grave del piano, que recuerda inmediatamente lo que sucede en el final de “A Day in the Life” de Lennon-McCartney. Este sonido se va desgranando y el registro desciende aún más. Nos encontramos entonces en la segunda parte (**ver gráfico 3**). El tiempo se suspende y los sonidos graves del piano crean una atmósfera cada vez más agobiante, misteriosa, lúgubre, pareciéndose a veces a truenos lejanos. Estos toques aislados se transforman luego en una especie de trémolos irregulares y

gradualmente se van incorporando a esta trama sonidos como de una radio distante, mal sintonizada, en la que se percibe una guitarra eléctrica distorsionada. Luego se agrega una batería, que acentúa más el efecto de mala sintonización. Gradualmente el piano va espaciando sus intervenciones. Ingresa suavemente el estribillo de “She love’s you” de Los Beatles, que se va perdiendo a lo lejos. El piano se transforma en un eco casi imperceptible y en primer plano se escucha ahora un llanto ¿de hombre, de mujer?... El piano se calla por un momento, aligerando la textura y dándonos cierto alivio del clima siniestro. Sobre este llanto, que se hace cada vez más angustioso, aparecen las últimas intervenciones graves del piano, muy de fondo.

Un acorde rasgueado de Si Mayor y la voz ponen fin abrupto a la segunda parte y nos introducen en el apacible mundo de la tercera articulación formal (**ver gráfico 4**). Su estructura poética y musical se corresponden, formando una sección simétrica y regular: cinco versos y cinco frases de 2 compases cada una. A diferencia de las partes uno y cuatro, la melodía de la tercera parte es suave, ondulante, de movimiento circular. La textura es el único elemento que se nos presenta como más complejo. Tímbicamente más brillante, el acompañamiento está realizado por tres guitarras, que con efectos de cámara y otros recursos electrónicos, evocan un ambiente bucólico, campestre, del cual han desaparecido todos los temores, toda la confusión. La armonía condice con el clima, presentando cuatro acordes sin ninguna clase de agregados. El yo poético está consolando a alguien, quizá a ese alguien que lloraba en la sección anterior. O tal vez es otra voz, es otro yo que comienza hablar desde otro lugar. El último verso, armonizado con un acorde de Re Mayor sirve para unir esta sección con la siguiente, que comienza en Sol Mayor con séptima.

A continuación, sin que medie proceso alguno, regresamos al clima inicial, que se retoma en la última parte de la canción (**ver gráfico 5**). El piano impone nuevamente su tono

grave. El ritmo se ralentiza un poco y la voz deja traslucir cierta compasión. El yo poético vuelve a dirigirse al paisaje en lenguaje metafórico. Aparece entonces el protagonista de la canción: el idiota. Recién aquí podríamos arriesgarnos a interpretar algún sentido del texto. El idiota es de quien habla esta historia, es el que espera. Está quieto, mirando al sol, sin hacer nada, y esa actitud contemplativa es la que lo condena a la idiotez de la cual el poeta, y al parecer nadie, puede salvarlo. Su mediocridad y su conformismo lo llevan a seguir esperando, lo paralizan. La única salida posible es la que propone nuevamente el poeta: “Vámonos de aquí”. Abandonarlo a su idiotez, dejarlo tranquilo en su mundo (tal vez sea el de la tercera sección), mirando el sol, esperando que pase la vida, sin hacer nada.

La canción se percibe como una unidad formada por varios fragmentos. Prueba de ello es que el comienzo del siguiente track, “Las habladurías del mundo”, separado sólo unos cuantos segundos de nuestro ejemplo, se percibe inicialmente como una continuación, como una nueva sección de “A Starosta, el idiota”. Sólo cuando empieza el canto nos damos cuenta de que el clima ha cambiado y de que nuestra canción terminó. Esta clase de organización formal podría dar lugar a intentos de establecer alguna relación con la estructura del sueño, compuesto también de pequeños retazos. Sin embargo basta comparar esta canción con otras de su misma época y contexto para darse cuenta de que este tipo morfológico no es patrimonio exclusivo de Spinetta ni se debe a su posible relación con el surrealismo. Muchas expresiones, del rock nacional y del importado, siguen este mismo tipo formal.³

El color armónico del tema tiene más relaciones con el cromatismo postromántico que con el surrealismo. Su lógica no es muy diferente de la que utiliza, por ejemplo, César Franck.

³ Compárese, por ejemplo, con “Natalio Ruiz”, de Charly García y Mario C. Pégari, aparecida en el álbum *Vida* un año antes que *Artaud*, cuyo contenido apunta a un tema semejante al del ejemplo que hemos analizado.

Las secciones, que aparentemente no guardan vinculación entre sí, están enlazadas por relaciones tonales bastante convencionales: la primera sección se conecta con la tercera por relaciones de tercera (Sol # Mayor – Si Mayor). La tercera se une a la cuarta a través de Re Mayor, tomado como dominante para volver al Sol Mayor con séptima de la sección inicial. Como ya hemos señalado, la mayoría del material melódico está relacionado entre sí a través del sostén armónico del bajo, dando como resultado una textura que más que melodía acompañada recuerda a la polarización de la textura de la monodia con bajo continuo.

Ni el proceso creativo, ni los rasgos puramente musicales dan como resultado un Spinetta surrealista. ¿No estaremos simplemente ante otro caso de búsqueda de legitimación de lo popular a través de su asociación con una corriente estética “cultura”?

En conclusión, sólo hemos podido constatar que:

Lo que une a Luis Alberto Spinetta con el movimiento surrealista es:

Su visión del mundo, siempre a través de la lente de la libertad, y su concepción del rock como único vehículo posible para un cambio total en el arte.

Su creencia en la misión del artista como hacedor fundamental de ese cambio.

Su talento poético, capaz de contagiar a las palabras la ambigüedad misma de la música, aún a riesgo de transformar en hermético su mensaje.

Los rasgos que definen su estética están enraizados y se desarrollan completamente en el campo del rock y la cultura pop de los sesenta y los setenta, y se ha mantenido fiel a estos principios aún a costo de su popularidad.

Su metodología de trabajo no presenta ninguna clase de relación, ni siquiera lejana, con los procedimientos que prescribe el surrealismo, condición indispensable para ser contado entre sus adeptos y cultores.

Los rasgos que muchos artículos de divulgación, notas periodísticas, libros y comentarios le atribuyen a Spinetta en nombre del surrealismo, son en realidad propios del rock y su cultura, los cuales en realidad se desconocen en profundidad.

Si Breton hubiera escuchado el *Sgt. Pepper's* de Los Beatles, habría abandonado el surrealismo, y si además le hubieran convidado alguna sustancia, no habría tenido que renegar tanto con el automatismo psíquico!!!

Anexo: Gráficos

Gráfico 1: Esquema formal de la música en base al texto

“A Starosta, el idiota” (L. A. Spinetta, álbum *Artaud*, 1973)

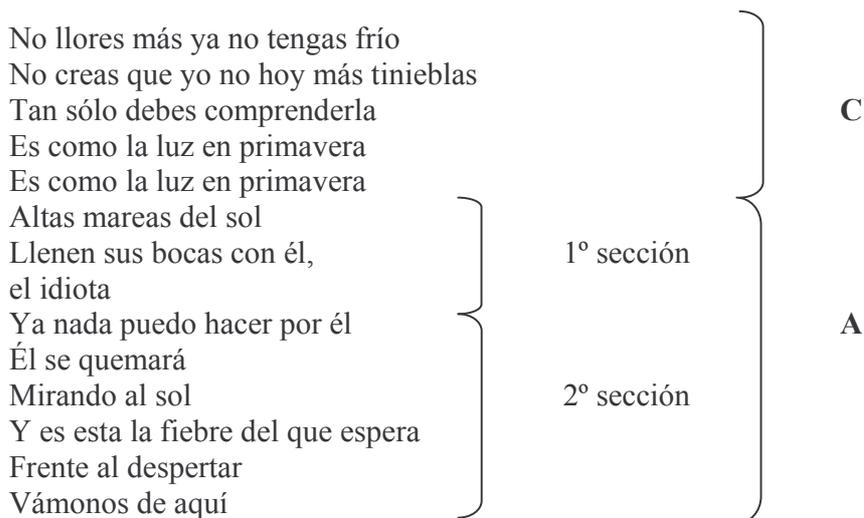
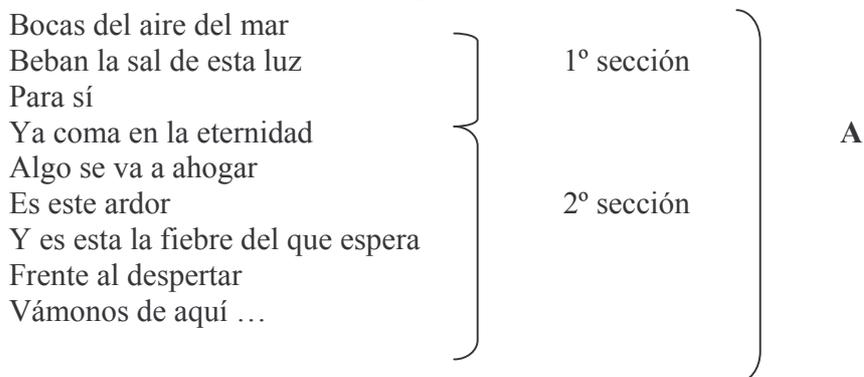


Gráfico 2: “A Starosta, el idiota”, Parte A

Versos	Compases 4/4	Frasas musicales
1- Bocas del aire del mar	4c.	a
2- Beban la sal de esta luz	4c.	a
3- Para sí	1c.	b
4- Ya coman en la eternidad	2 1/2c.	c
5- Algo se va a ahogar	1 1/2c.	d
6- Es este ardor	1	e
7- Y es esta la fiebre del que espera	4c.	f
8- Frente al despertar	4c.	
9- Vámonos de aquí	2c.	g

Gráfico 3: “A Starosta, el idiota”, Parte B

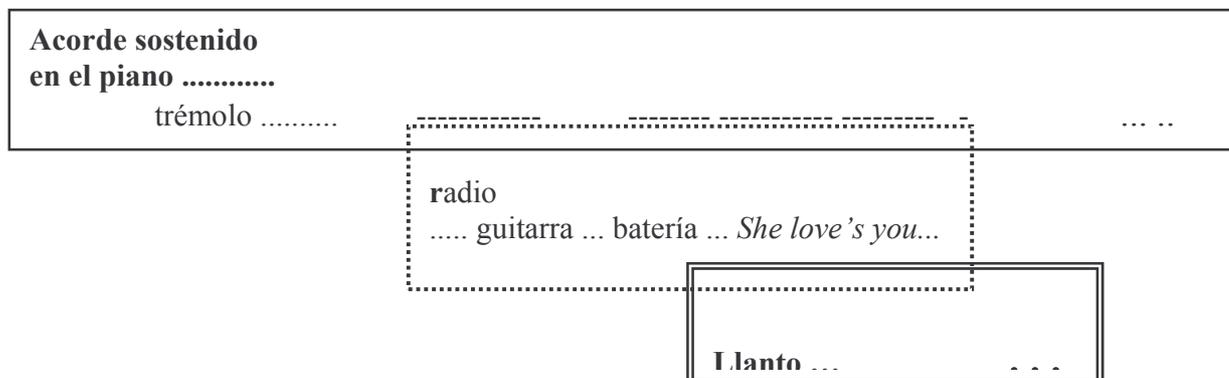


Gráfico 4: “A Starosta, el idiota”, Parte C

Versos	Compases 4/4	Frases musicales
1- No llores más ya no tengas frío	2c.	h
2-No creas que ya no hay más tinieblas	2c.	h
3- Tan sólo debes comprenderla	2c.	i
4- Es como la luz en primavera	2c.	h
5- Es como la luz en primavera	2c.	h'

Gráfico 5: “A Starosta, el idiota”, Parte A'

Versos	Compases 4/4	Frases musicales
1- Altas mareas del sol	4c.	a
2- Llenen sus bocas con él	4c.	a
3- El idiota	1c.	b
4- Ya nada puedo hacer por él	2 1/2c.	c
5- Él se quemará	1 1/2c.	d
6- Mirando al son	1	e
7- Y es esta la fiebre del que espera	4c.	f
8- Frente al despertar	4c.	f
9- Vámonos de aquí	2c.	g

Bibliografía

Benayoun, Robert

“Introducción a la erótica del surrealismo”, *Érotique du surréalism*. París: J.J. Pauvert, 1964. Artículo publicado en <http://www.academiadelapipa.org.ar/benayoun1.htm>. Fecha de consulta: julio de 2005.

Gubelino, Gabriel .

“La poesía de Spinetta hizo vibrar a sus fans en el Colón”, Diario *Clarín*, 27/08/2002, publicado en <http://www.LuisAlbertoSpinetta.com.ar/Sitio%20no%20oficial/Jard%C3%ADn%20de%20los%20presentes/prensa47.htm>. Fecha de consulta: diciembre 2004.

Schanton, Pablo .

“Retrato de Luis Alberto Spinetta. Esa voz y esa guitarra”, en *Premios Clarín Espectáculos*, 2002, publicado en <http://www.LuisAlbertoSpinetta.com.ar/Sitio%20no%20oficial/Jard%C3%ADn%20de%20los%20presentes/prensa54.htm>. Fecha de consulta: diciembre 2004.

Spinetta, Luis Alberto.

“Manifiesto de Luis Alberto Spinetta. Rock: música dura, la suicidada por la sociedad”. Septiembre de 1973. Publicado en formato digital en <http://www.LuisAlbertoSpinetta.com.ar/Sitio%20no%20oficial/Jard%C3%ADn%20de%20los%20presentes/declaraciones1.htm>. Fecha de consulta: diciembre de 2004.

Spinetta, Luis Alberto.

Revista *Sudrock* (Chile), s/f, publicada en formato digital en <http://www.LuisAlbertoSpinetta.com.ar/Sitio%20no%20oficial/Jard%C3%ADn%20de%20los%20presentes/declaraciones9.htm>. Fecha de consulta: diciembre de 2004.

de Micheli, Mario. 1968

Las vanguardias artísticas del siglo XX. Córdoba: Editorial Universitaria de Córdoba, colección Arte y sociedad 4.

Hauser, Arnold. 1956

Storia Sociale dell'Arte. Novara: Giulio Einaudi, Piccola Biblioteca Scientifico-letteraria n° 66.

Sebbag, George. 2003

El surrealismo. [1994]. Trad. de Paula Mahler. Buenos Aires: Nueva Visión, colección Claves. Problemas.

Klingsöhr-Leroy, Cathrin. 2004

Surrealismo. Uta Grosenick, ed. A. Berasain Villanueva y Mariona Gratacòs i Grau, trads. Colonia y Barcelona: Taschen.

Breton, André. 1995

Manifiestos del surrealismo. Andrés Bosch, trad. Barcelona: Labor, 2º edición.

Van Gogh, Vincent. 2004

Cartas a Theo. Fabián Lebenglik, ed. Víctor Golstein, trad. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

AA. VV. 2004

Actas surrealistas. Alberto C. Escurdia, trad. Buenos Aires: Quadrata.

Discografía

Pescado Rabioso

CD. Pescado 2. (P) 1973. Sony Music Entertainment. Argentina.

Pescado Rabioso

CD. Artaud. (P) 1973. Sony Music Entertainment. Argentina.