

NO SOY UN EXTRAÑO

Las músicas en la música de Charly García



Nombre: Enrique Francisco Capdevielle

Tutora: Amparo Rocha Alonso

Año: 2019

Capdevielle, Enrique Francisco

No soy un extraño : las músicas en la música de Charly García / Enrique Francisco Capdevielle. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Universidad de Buenos Aires. Carrera Ciencias de la Comunicación, 2019.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-950-29-1816-7

1. Rock. 2. Música Popular. 3. Música Clásica. I. Título.
CDD 780.1

La Carrera de Ciencias de la Comunicación no se responsabiliza de las opiniones vertidas por los autores de los trabajos publicados, ni de los eventuales litigios derivados del uso indebido de las imágenes, testimonios o entrevistas.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 2.5 Argentina (CC BY-NC-ND 2.5 AR)

0. Introducción. Muchas redes para un mismo pez.

La obra de Charly García es larga y compleja en significaciones pero consideramos que guarda una unidad y una coherencia internas que es posible rastrear. La vida del artista y su particular manera de entender el mundo se plasma en su música y evoca sus condiciones de producción: la música con la que se formó y los músicos a quienes admira. Su concepto compositivo, cristalizado en sus canciones y en su relación con esa obra, encuentra orígenes que van desde Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven y Frédéric Chopin, hasta los Beatles, pasando por el tango de Piazzolla, la progresiva de los años setenta y el pop de los años ochenta.

Esto significa que confluyen en su trabajo las formas más tradicionales de entender la música en la cultura occidental, cuyo mayor exponente es la llamada música clásica¹ matizadas por los aportes que músicas no académicas (y muchas veces no occidentales) introdujeron y que se encuentran muy presentes en las distintas formas de música que se masificaron durante el siglo XX y a las que genéricamente se las denomina populares. Charly García era un músico clásico (o se encaminaba a serlo) hasta que oyó a los Beatles; fue entonces cuando abandonó el piano y tomó la guitarra. Esa metamorfosis dio origen a un artista que no visita como un extraño esos mundos musicales acostumbradamente contrapuestos, sino que apela a los recursos que ellos ofrecen con total naturalidad, sin forzamientos y sin pretensión de demostrar nada, tal como Mahoma recurre a sus camellos, al decir de Jorge Luis Borges:

He encontrado días pasados una curiosa confirmación de que lo verdaderamente nativo suele y puede prescindir del color local; encontré esta confirmación en la Historia de la declinación y caída del Imperio Romano de Gibbon. Gibbon observa que en el libro árabe por excelencia, en el Alcorán, no hay camellos; yo creo que si hubiera alguna duda sobre la autenticidad del Alcorán bastaría esta ausencia de camellos para probar que es árabe. Fue escrito por Mahoma, y Mahoma, como árabe, no tenía por qué saber que los camellos eran especialmente árabes; eran

¹ En rigor, el “clásico” es un período artístico, que en música va desde mediados del siglo XVIII hasta principios del XIX. Comúnmente se utiliza el término “música clásica” para nombrar al tipo de música de tradición escrita y académica. Cualquiera de estos últimos dos términos puede ser considerados más apropiados aunque nosotros a lo largo del presente trabajo utilizaremos la acepción de “música clásica”, que responde a una categorización de mercado pero que socialmente es la que más funciona ya que nadie tiene dudas acerca de su significado. (Ver FISCHERMAN, Diego. Efecto Beethoven. Buenos Aires. Paidós. 2013).

para él parte de la realidad, no tenía por qué distinguirlos; en cambio, un falsario, un turista, un nacionalista árabe, lo primero que hubiera hecho es prodigar camellos, caravanas de camellos en cada página; pero Mahoma, como árabe, estaba tranquilo: sabía que podía ser árabe sin camellos².

Mahoma ignoraba que los camellos eran un distintivo árabe. Algo similar a lo que les ocurre a los dos peces jóvenes del cuento de David Foster Wallace³, quienes se cruzan con un pez viejo que los saluda preguntándoles “¿Cómo está el agua?”. Los dos peces se miran y uno le pregunta al otro “¿Qué demonios es el agua?”.

Consideramos que en la historia de Charly García los camellos son dos. O, en términos del cuento de los peces, son dos las vertientes fluviales que desembocan en el mar donde nada el pez García: la vertiente académica (del clasicismo y el romanticismo musicales) y la vertiente beatle (el rock y la canción pop).

En el primer capítulo de esta tesina observaremos con atención cada una de esas dos vertientes para entender los orígenes de cada cosmovisión y sus rasgos más característicos. En primer lugar abordaremos sucintamente la tradición musical postrenacentista a través de algunos de sus máximos exponentes: Mozart, Beethoven y Chopin. Ellos conformaron parte de la formación clásica que recibió García de niño, donde aprendió la técnica pianística, la noción de la música como idea y la filosofía romántica del artista-héroe cuya propia vida forma parte de su obra. Pero fue necesaria la aparición de *Please, Please Me* de los Beatles en 1963 para que Carlitos se dejara el pelo largo y se convirtiera en Charlie, primero y en Charly poco después. La presencia del grupo británico en el imaginario de García lo introduce de lleno en una tradición que había nacido con el *rock and roll* a comienzos de la década del cincuenta, una música que tenía una fuerte impronta negra: el ritmo, la actitud, la corporalidad. De esta manera, los dos mundos musicales del argentino se encontraron, conformando su ámbito de trabajo artístico.

Luego de observar el contenido del agua donde se mueve el pez García, debemos continuar mirando más en pequeño. Eso es lo que haremos en el segundo capítulo. Ahora nos interesa conocer su química, las moléculas que conforman el agua y la posibilitan. La unión de las dos vertientes en su desembocadura hace que en la producción de Charly

² BORGES, Jorge Luis. “El escritor argentino y la tradición” en *Obras Completas. Tomo I*. Buenos Aires. Emecé. 1974. p. 270

³ WALLACE, David Forster. *This is water*. Little, Brown and Company. Boston. 2005.

García choquen algunos conceptos provenientes de cosmovisiones muy distintas. Para abordar su análisis, delimitaremos una serie de polos teóricos, planteados como pares de oposiciones:

1) Mente/Idea – Cuerpo: partiremos de la semiótica de Eliseo Verón⁴ y la lectura que hace de él Amparo Rocha⁵ para entender cómo operan en la experiencia musical lo indicial, por el lado del cuerpo signifiante como agente primordial del sentido⁶, y lo simbólico, como instancia de sentido en el que el objeto y su signo están separados materialmente. Luego constataremos de qué manera incide en la composición entender la música desde una concepción Mental/Ideal o desde una concepción corporal y los distintos procesos que cada una supone.

2) Música clásica – Música popular: trabajaremos el aspecto social de esta dualidad desde la perspectiva gramsciana de Stuart Hall⁷. Observaremos brevemente cómo se dio en la historia este enfrentamiento cultural tomando como referencia los estudios sobre el carnaval renacentista de Mijail Bajtin⁸ y de Peter Burke⁹. Luego veremos cómo funciona esa tensión cultural en el caso argentino con el Teatro Colón, por un lado, y el recital de rock, por el otro. Para esto contamos con los trabajos de Claudio Benzecry¹⁰, en su etnografía sobre los fanáticos de la ópera, de Esteban Buch¹¹, sobre la experiencia de la Orquesta de París en Buenos Aires y el recital de Serú Girán en Bariloche, ambos eventos en la misma semana de julio de 1980, y de Pablo Alabarces et. al.¹² sobre los recitales de rock y los orígenes del rock en Argentina como movimiento cultural de masas.

3) Partitura/grabación–Presentación en vivo: realizaremos algunos comentarios sobre cómo la grabación del disco fue convirtiéndose en una suerte de reemplazo de la partitura como original de referencia y su relación con la presentación en vivo. Aquí atenderemos

⁴ VERÓN, Eliseo. *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Gedisa. Barcelona. 1987.

⁵ ROCHA ALONSO, Amparo; “De lo indicial, lo icónico y lo simbólico en las manifestaciones del sentido” en *Revista Intersecciones en Comunicación*. FACSO, UNICEN. Año 4, Nº 4 diciembre 2010

⁶ Explicación peirceana-veroniana.

⁷ HALL, Stuart. “Notas sobre la deconstrucción de lo popular”, en SAMUELS, R (ed.), *Historia popular y teoría socialista*. Barcelona. Crítica. 1984.

⁸ BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid. Alianza Editorial. 1987.

⁹ BURKE, Peter. *La cultura popular en la Europa Moderna*. Madrid. Alianza Editorial. 1987.

¹⁰ BENZECRY, Claudio. *El fanático de la ópera*. Buenos Aires. Siglo Veintiuno Editores. 2012.

¹¹ BUCH, Esteban. *Música, dictadura, resistencia. La Orquesta de París en Buenos Aires*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica. 2016.

¹² ALABARCES, Pablo; SALERNO, Daniel; SILBA, Malvina; SPATARO, Carolina. *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*. Buenos Aires. Paidós, 2008.

especialmente el rol fundamental que tuvieron los Beatles en la historia de la música para consolidar el concepto del disco como obra artística autosuficiente.

Una vez que examinemos las dos corrientes por separado, y luego de analizar la química del agua, estamos listos para observar al pez en movimiento. En más de cuarenta años de carrera, la obra de Charly García atravesó diversos períodos, tan variados como lo fueron los procesos políticos y culturales que acontecieron en la Argentina de finales del siglo XX y principios del XXI. En el tercer y último capítulo recorreremos cronológicamente la trayectoria de este músico de rock, uno de los más influyentes de nuestro país. Subdividiremos el camino en distintas etapas, demarcadas por el concepto artístico que García perseguía en cada caso, y las analizaremos a través de lo que consideramos discos clave de cada período. Del primer proyecto folk/adolescente con Sui Generis a la primera incursión en la progresiva con *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones*. Del virtuosismo técnico de La Máquina de Hacer Pájaros a la democracia artística en Serú Girán. Del primer proyecto solista con *Yendo de la cama al living*, pasando por la modernización tecnológica de *Clics modernos*, a la crudeza de *Piano bar*. De la muerte del García tal como lo conocíamos en *La hija de la lágrima* al vuelco definitivo del tablero en *Say No More*. Y de la locura del *Constant Concept* a *Random*.

Para la realización de este capítulo fue necesaria una investigación casi periodística, de recopilación de datos provenientes de libros, diarios, revistas y programas televisivos. Para reconstruir la historia personal y profesional de García (en tanto que ambas tienen incidencia en su producción artística) fueron fundamentales tres libros: *Charly García*¹³ de Daniel Chirom, la primera biografía del músico realizada a través de una larga entrevista en 1983; *Esta noche toca Charly*¹⁴, un laborioso trabajo de Roque di Pietro, quien analiza rigurosamente el ambiente de García usando como mapa de ruta sus recitales desde 1956 (cuando era apenas un niño de conservatorio) hasta 1993 (el fin del “García clásico” previo a *Say No More*); y, finalmente, *No digas nada*¹⁵, de Sergio Marchi, cuya mayor relevancia es poder contar con la voz de García en primera persona para esclarecer algunas cuestiones del período de su carrera quizás más engorroso de entender. Además fueron esenciales los

¹³ CHIROM, Daniel. *Charly García*. Buenos Aires. El Juglar. 1983.

¹⁴ DI PIETRO, Roque. *Esta noche toca Charly*. Buenos Aires. Gourmet Musical. 2017.

¹⁵ MARCHI, Sergio. *No digas nada. Una vida de Charly García*. Buenos Aires. Sudamericana. 2013.

comentarios y aportes de Martín Zariello en *No bombardeen Barrio Norte*¹⁶ y la entrevista al músico en 2002 hecha por Daniel Riera y Fernando Sánchez para la revista *Rolling Stone*¹⁷. Todas estas fuentes, entre otras, nos trazan la línea de tiempo en la historia de Charly García, pero aquí aplicaremos lo que hemos planteado en los capítulos anteriores y observaremos de qué manera funcionan en cada etapa del artista sus distintas concepciones acerca de la música. Por momentos primará la faceta academicista, por ejemplo en su paso por La Máquina de Hacer Pájaros y Serú Girán, donde el criterio artístico ponderaba la sofisticación técnica y la complejidad musical. En otros, la preocupación estará más centrada en la simplicidad de las formas y se prestará atención a lo corporal, como cuando en sus primeros discos solistas introduce la máquina de ritmos y compone temas de índole bailable. Observaremos también la omnipresencia *beatle*, desde sus primeras canciones con Sui Generis hasta el concepto “*Say No More*”, y evidenciaremos lo hondo que ha calado en su idiosincrasia artística la idea romántica del artista que sufre.

La figura de Charly García es una de las más prominentes y veneradas del fenómeno musical, cultural y sociopolítico que es el rock argentino. Como tal, es uno de los pilares fundamentales para comprender la cultura popular argentina. Es evidente que la incorporación permanente de nuevos recursos supone una metamorfosis en su obra a lo largo de su carrera. Esta renovación continua fue lo que le permitió mantenerse vigente durante décadas. Sin embargo consideramos que existen ciertas líneas que conducen a sus bases musicales y artísticas que se mantienen desde sus primeras incursiones en la industria hasta el día de hoy y que dan unidad y coherencia a la totalidad de su producción. Si al finalizar este trabajo podemos decir que hemos conseguido aportar a la mejor comprensión de la obra de este artista, tendremos razones de sobra para estar más que satisfechos.

Dice García, en la canción que da nombre a este trabajo, que no hay que pescar dos peces con la misma red. Pero en el caso que nos ocupa, es un único pez el que nos interesa. Y, como vemos, es un pez multifacético, complejo y dinámico, con lo cual no podemos abordarlo si no es con una multiplicidad de redes que traten de cubrir lo mejor posible toda la superficie del agua en la que se mueve. De eso se trata esta tesina, de intentar atrapar con todas estas redes al quizás más escurridizo de los peces.

¹⁶ ZARIELLO, Martín. *No bombardeen Barrio Norte*. Buenos Aires. La Edad de Oro. 2016.

¹⁷ RIERA, Daniel y SÁNCHEZ, Fernando. “Charly García recuerda” en *Rolling Stone* nº 50 y nº 51. Buenos Aires, junio de 2002

1. El agua del pez: El espacio donde Charly García se mueve musicalmente.

¿Mis sueños para este año? Componer una sinfonía, para que se den cuenta de que puedo ser como Mozart si quiero. Y otro sueño es que los Beatles se vuelvan a juntar y que yo haga de Lennon... No sé, por ahora tengo esos dos.

Charly García¹⁸

Introducción

Por sus habilidades musicales, precozmente descubiertas en su infancia, a García se lo suele emparentar con Mozart, el emblema del genio musical. Pero más allá del dato anecdótico y de que el músico argentino suele hacer gala de esta comparación y de su oído absoluto, es verdad que existe en su obra una relación filial con cierta concepción de la música y de la composición propia del arte posrenacentista que se exacerbó en el período clásico durante el cual vivió el maestro austríaco. Una concepción idealista del arte según la cual éste existe primero en un plano abstracto, en la cabeza del compositor o en un imaginario divino, y luego se trae a la materialidad. Esta noción del genio y del arte llega hasta nuestros días pasando por muchísimos avatares, pero sobreviviendo, con mil y una variedades, como escuela dentro de la tradición musical occidental, y Charly García es uno de los grandes cultores de ella en nuestro país. A su vez, el músico argentino guarda una relación romántica con su trabajo y con el arte al involucrar su vida en ellos: es la figura del artista como héroe que hace frente a su dolor y a la incomprensión que suscitan sus acciones por estar alienado en su propia excepcionalidad artística, a tal punto de transitar la delgada línea que separa al genio de la locura. Esta descripción nos llega de la vida de los atormentados creadores románticos como Beethoven¹⁹ y Chopin. El primero, héroe musical de su tiempo –y de la historia– que debió lidiar con su creciente sordera, lindando los umbrales de la demencia y el suicidio, para llevar a cabo la misión autoimpuesta de dejar a la humanidad la obra más grandiosa de todos los tiempos; el segundo, héroe del piano que

¹⁸ Entrevista en MTV, circa 1999. Disponible en YouTube bajo el título “Charly García habla de su música” en <https://youtu.be/Bh26-TSgrA0?fbclid=IwAR02Xsmm7kEiDVhq1cklYIjUswUesV7SAT4iYklm-xl98-wGgsRW7r6vets>

¹⁹ En realidad, Beethoven está históricamente ubicado en un período de transición entre el Clasicismo y el Romanticismo. Musicalmente (sobre todo la primera parte de su obra, no tanto sus composiciones más tardías) está más próximo al período Clásico, pero su vida y su manera de entender el arte están íntimamente emparentados con la cosmovisión del Romanticismo.

dedicó su vida al instrumento como forma de contraponerse a su frágil salud y a la desdicha de vivir desde muy joven como un extranjero, añorando la tierra natal de su infancia, que jamás lo vería regresar. De manera similar, Charly García abrazó su arte y el compromiso consciente de estar a la vanguardia de la música de su tiempo para hacer frente a los pesares de la incompreensión, la crítica y los problemas de salud ligados a sus adicciones.

Pero hay un segundo elemento clave en esta historia: los Beatles. Los años cincuenta vieron el nacimiento del *rock and roll* en el contexto de disconformidad social que existía en los Estados Unidos de posguerra. Esta nueva música traía consigo una fuerte impronta negra, donde el cuerpo tiene protagonismo y se evidencia en la actitud de los músicos en escena y en su relación con el público. Debido a su éxito en el continente, el rock se exportó a Europa donde fue reinventado por cuatro muchachos del interior de Inglaterra. La revolución beatlemaniaca se expandió por todo el mundo y, en términos musicales, no solo transformaron el mercado sino que se generaron nuevas formas de concebir la música, el arte y la industria del entretenimiento. Quizás el símbolo de esta transformación musical y comercial sea el disco *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), donde la grabación de las canciones ya no tiene la simple funcionalidad de guardar testimonialmente un registro sonoro sino que es una obra de arte acabada, en sí misma. Este es el contexto en el que nace la carrera musical de García, quien, a su vez, asumió para sí el rol de “rockstar” al estilo de artista excéntrico que hace de su vida una performance conceptual, a veces exacerbándolo incluso hasta la parodia. Pero, con todo, esa excentricidad del rockstar linda muy de cerca con la figura del héroe romántico, y la parodia puede volverse realidad.

1.1 Clasicismo y Romanticismo (Mozart, Beethoven y Chopin)

Beethoven fue el primer heavy metal y Chopin era el compositor más pop

*Charly García*²⁰

Cuando era niño tocaba el piano como un animal

²⁰ Entrevista a Charly García por Beto Casella en *Mundo Casella*, 2012, disponible en YouTube bajo el título de “Mundo Casella - Entrevista a Charly García (primera parte)” en: <https://www.youtube.com/watch?v=LEvOPiRFdbw> [min 14:35]

Como ocurre con muchos niños que aprenden a tocar el piano, la primera formación musical de Charly García fue en la usualmente llamada música clásica²¹. Ejercicios de digitación, estudios de técnica pianística y la interpretación de los clásicos como Bach, Mozart y Chopin. Sus primeras nociones conceptuales de apreciación musical seguramente se iniciaron con las obras que debía tocar. Su bagaje musical se inaugura con esta tradición, de la mano de la profesora de conservatorio Julieta Sandoval, quien además le inculca la máxima que dicta que “se llega a la sublimación a través del sufrimiento”²², es decir que para alcanzar la grandeza de los grandes músicos se debe atravesar, como condición necesaria, un camino de dolor. En una brevísima síntesis, podemos decir que su educación básica en música se erigió sobre tres pilares: el técnico, el conceptual-teórico y el filosófico.

Años más tarde, como sabemos, García abandonó la música clásica y sus supuestas pretensiones de convertirse en un concertista. Pero esta concepción originaria acerca de la música –la música como idea y el sufrimiento como canal– quedarían asentadas en su yo-artístico y se evidenciarían a lo largo de su vida compositiva.

Lo extraordinario de Charly es la manera en que tiene naturalizada su formación como pianista clásico y sus conocimientos formales de la teoría musical, razón por la cual todo eso fluye (y confluye) en su música de un modo atípico²³.

Así describe García su primera educación musical:

“Yo no estudiaba composición ni nada que se le parezca. Lo único que estudié fue piano. Me pasaba el día tocando el piano. [...] me encantaba. Además no escuchaba música popular. Solo escuchaba lo que tocaba que era Bach, Mozart y Chopin. Sobre todo, este último, me encantaba. [...] Mi profesora se llamaba Julieta Sandoval. [...] yo era un súper buen alumno que la hacía quedar muy bien en el conservatorio. Pero viéndolo en retrospectiva, ella sólo me enseñó un pedazo de la música, llegó hasta Beethoven”²⁴.

²¹ Sobre el uso de la nomenclatura de “música clásica” ver nota al pie 1 de la introducción.

²² “Especial con Charly García” en *Qué fue de tu vida*, entrevista de Felipe Pigna para Canal 7. Disponible en YouTube en <https://youtu.be/uzz8CsMqNp8>. [3:05]

²³ DI PIETRO, Roque. *Esta noche toca Charly*. Buenos Aires: Gourmet Musical. 2017.

²⁴ CHIROM, Daniel. *Charly García*. Buenos Aires: El Juglar. 1983, p. 25.

No es azarosa la mención de Charly a estos compositores. En *Esta noche toca Charly*, el editor Roque di Pietro recolecta mucha documentación entre la que se pueden encontrar los programas de los conciertos de conservatorio en los que Charly, siendo un niño, interpretó obras de Bach, Mozart, Chopin y Beethoven. Como decíamos al principio, en la génesis de su entendimiento musical, García dio sus primeros pasos en el piano tocando obras de los grandes clásicos. Bach es uno de los emblemas de la técnica del teclado, con sus dos volúmenes del “Clave bien temperado”. Sin dudas Charly, como casi todos los pianistas, debe gran parte de su formación en el instrumento a este compositor, si bien en este capítulo nos centraremos sobre todo en Mozart, Beethoven y Chopin, que son además figuras emblemáticas que condensan los rasgos más distintivos del Clasicismo y el Romanticismo.

Estos compositores son emblemáticos de la tradición posrenacentista de la música que, según el investigador Cristopher Small²⁵, abarcó aproximadamente desde el año 1600 hasta 1910. Esto significa que, más allá de las diferencias estilísticas y de época, los tres compartieron algunos supuestos con respecto a esta arte.

El humanismo musical

El período posterior al Renacimiento que Small señala es uno de grandes cambios en las sociedades occidentales y supuso importantísimas transformaciones políticas, ideológicas, culturales y tecnológicas. Esto es casi una obviedad, pero vale la pena remarcarlo aquí ya que los contenidos de ese proceso histórico conforman el contexto en el que se enmarca la vida y obra de los artistas que nos interesan. Dice Small que “es posible considerar a nuestras artes como metáforas de las actitudes y supuestos de nuestra cultura”²⁶. Entonces, no es descabellado que prestemos atención a la historia para ver qué nos dice sobre la música.

La cosmovisión del pensamiento occidental, desde los primeros humanistas del Renacimiento hasta los inicios del siglo XX, pasando por el positivismo iluminista, tiene su correlato en las artes. Durante aquel período, el arte musical oficial fue la música académica, que, desde nuestra perspectiva, no es otra cosa que el humanismo oficial llevado a la música.

²⁵ SMALL, Cristopher. *Música, sociedad, educación*. Madrid. Alianza Editorial. 1989.

²⁶ SMALL, Cristopher. Op. Cit., p. 17

Al respecto dice Small: “El crecimiento del humanismo y del *individualismo*, el cuestionamiento del mundo teocéntrico y la desacralización de la naturaleza que dieron origen a la *visión científica del mundo*, la ‘invención’ del hombre en cuanto individuo privado [...] estos cambios se hicieron visibles en la pintura ya desde Giotto”²⁷. Si el centro del mundo ya no era Dios sino el hombre, el pintor no observa más desde el ojo divino sino desde la humanidad. Así nació la perspectiva, como disposición lógica de los elementos con respecto a un punto de fuga, concepción completamente distinta a la del arte pictórico medieval, donde “el tamaño significaba importancia”²⁸ y carecía de sentido consignar las proporciones reales de los objetos. Esta transformación conceptual de la mirada del artista se dio íntegramente en toda la vida cultural. Según Small, el análogo musical de la perspectiva en pintura es la armonía tonal: “Como la perspectiva, la armonía tonal es asunto lógico, y mediante sus sucesiones de tensión y relajación expresa la experiencia del individuo aislado”²⁹. La comprensión de estas sucesiones lógicas se da sin necesidad de que el oyente sepa ponerles nombres. Cualquier niño occidental al escuchar un acorde de sol séptima resolverse en un do mayor, entenderá que la canción terminó, sin necesidad de saber que se trata de un acorde dominante resolviendo en la tónica o sin siquiera conocer el nombre de las notas³⁰. Perspectiva y armonía tonal se naturalizaron en la percepción del individuo occidental y se mantienen como formas dominantes de ver y de entender la pintura y la música.

A su vez, la tipificación —en esta época— de una escritura musical supuso un antes y un después. Ante la inexistencia de medios de fijación, la modernidad buscó la manera de establecer un proceso por el cual una obra pudiera ser preservada. Para ello estandarizó los instrumentos oficiales, la estructura de la orquesta, la afinación, la notación (notas, figuras, tempos, matices, articulaciones, etc.) y la teoría musical. De esta manera se instituyó una nómina de sonidos y formas definidas de tratarlos.

Por su parte, el teclado cobró centralidad y llegó a su apogeo con la invención del piano, el gran instrumento hijo del determinismo positivista de la modernidad. Una máquina perfecta que acoge a todos los sonidos establecidos como válidos dispuestos

²⁷ SMALL, Christopher. Op. Cit., p. 22. El subrayado es mío

²⁸ MUMFORD, Lewis. “Preparación cultural” en *Técnica y civilización*. Madrid. Alianza Editorial. 1998. p. 57

²⁹ SMALL, Christopher. Op. Cit., p. 22.

³⁰ La armonía tonal se mantiene especialmente en la música popular y masiva, mientras que la música académica experimentó durante todo el siglo XX deconstruyéndola.

discretamente en un patrón de doce notas que va desde las frecuencias más graves a las más agudas. “La importancia del teclado, que somete texturas complejas *al control de un solo individuo*, merece ser considerada a la luz del individualismo posrenacentista; es el instrumento esencial de la música posrenacentista”³¹.

Lentamente la teoría musical fue robusteciéndose y ganando espacio, de tal forma que la práctica musical fue quedando como subsidiaria de ella. La escuela académica comenzó a formar a sus músicos de la teoría a la práctica, de la partitura a la música. El modelo cartesiano del “pienso, por lo tanto existo” se tradujo en “compongo, por lo tanto interpreto”. La música comenzó a ser entendida como nacida desde el pensamiento para ser traída luego (desde algún lugar lejano) a lo material. “Parece como si la obra misma solo existiera como una idea en la mente del compositor, del ejecutante [...] y del oyente [...]; es una abstracción que quizás nunca se pueda concretar perfectamente en sonidos reales”³².

La figura del compositor emerge como el principal responsable del sentido musical. Opera como “lazo” entre nosotros y la fuente elevada de ese sentido. Es quien trae hacia este mundo nuestro las ideas sonoras mediante la tinta y el papel. Un escalón más abajo se encuentra el intérprete, quien mediante su instrumento encarna los sonidos representados en el papel, intentando exponerlos de manera fiel a las intenciones del autor.

Hay que decir que esta premeditación supone la idea de una separación entre los que “hacen” la música y el público que la escucha. Esto es debido a que, como la obra ya está escrita, existe poco o ningún lugar para la improvisación, con lo cual, quienes la interpretan ya han aprendido a tocarla con anterioridad –como lo corporal sucede al hecho mental³³, no hay lugar para quienes estén fuera de la puesta en escena. El oyente termina siendo, entonces, el último eslabón de esta cadena, y su relación con la fuente primordial del sentido musical (la “idea” originaria) está mediada primero por el compositor y luego por el intérprete. Situación que anula la posibilidad de que el público intervenga de manera activa en el acontecer presente de la música, lo que reduce su participación a la escucha pasiva y al aplauso posterior:

³¹ SMALL, Cristopher. Op. Cit., p. 30. El subrayado es mío.

³² SMALL, Cristopher. Op. Cit., p. 37

³³ En los conciertos para piano, por ejemplo, existe una sección especial llamada *cadenza* o “cadencia” en donde el instrumento solista se luce sin acompañamiento de la orquesta. Originalmente no estaba escrita, por lo que se trataba del único momento en el que el intérprete podía improvisar. Tiempo después fue el propio Beethoven uno de los primeros en eliminar este único momento donde el solista podía intervenir en la producción de la obra al publicar sus conciertos con una cadencia escrita.

El oyente mismo no participa del proceso creativo [...] la obra se le ofrece completa y terminada, como el producto de un proceso de fabricación y la única opción que él tiene es de aceptarlo o rechazarlo; el estar separado tanto del compositor como del ejecutante hace que le sea imposible desempeñar ningún papel en el proceso de crear una obra de arte³⁴.

El público participa en esta concepción idealista de la música cuando valora a los intérpretes no sólo por su técnica, su virtuosismo o su capacidad para transmitir determinados sentimientos, sino también por el éxito o fracaso (calificación con altas dosis de subjetividad) en hacer sonar “lo que el compositor quería expresar”. Es decir, eso que estaba en su cabeza al momento de sentarse a escribir la partitura.

¿Dónde entra Charly García en todo esto? Hemos mencionado tres pilares sobre los que se sostiene su primera educación musical, y estos responden a preceptos de la tradición musical académica occidental: el pilar técnico, el conceptual-teórico y el filosófico. El primero se refiere a la técnica pianística como tal, muy visible en toda su carrera como ejecutante del piano acústico y su adecuación a otros teclados como sintetizadores o pianos eléctricos –aunque aquí, con respecto a los teclados digitales, interviene también una técnica más ligada al rock (de todas maneras, la manera de tocar que García aprendió de niño hace juego con el período progresivo-sinfónico, donde la técnica académica se valoraba mucho). El segundo pilar tiene que ver con la concepción de la obra de arte como una entidad separada de este mundo, traída hacia él por el compositor. Y el tercero, algo más complejo, se relaciona con cierta concepción filosófica que da un papel importante al sufrimiento del artista como fuente de sublimación. García se ha manifestado escéptico de esta idea, alegando que eran nociones extremistas que le quería inculcar su profesora “ultra católica”, pero más allá de este hecho (con poco interés más que el anecdótico), veremos cómo García (en toda su carrera, y muy especialmente a partir de los años noventa y su etapa “*Say No More*”) ha hecho de la soledad, el dolor y el sacrificio, grandes tópicos que pueblan no solo letras de canciones, sino la estética musical y visual entera de discos, recitales y performances. Enseguida desarrollaremos estas proposiciones.

³⁴ SMALL, Cristopher. Op. Cit., p. 38

La técnica al servicio del arte

Charly siempre se caracterizó por sus dotes como pianista. Es un gran improvisador y en sus mejores épocas ha hecho gala de interpretaciones virtuosas –o, al menos, consideradas así dentro del circuito del rock³⁵–, tanto en lo que respecta a la técnica para tocar a velocidad como para generar momentos de intensa carga emotiva. Roque di Pietro realizó una extensa investigación sobre las presentaciones en vivo de Charly García y, a propósito de estas cualidades del pianista, escribe el siguiente comentario sobre un recital de Sui Generis en el Teatro Astral, en 1973:

El dúo pide que bajen las luces para tocar “Cuando ya me empiece a quedar solo”, pero Charly opta por “Mariel y el capitán”, donde se puede escuchar, acaso en uno de sus registros no oficiales más tempranos, el hermoso desempeño de García en el piano cada vez que toca este tema en vivo, muy superior a lo que se oye en [el LP] *Vida*. Charly usa su sentido dramático (casi en una acepción cinematográfica del término) para acompañar y colorear esta canción; también usa con ironía y pericia su formación de conservatorio para entregar motivos pianísticos que hablan por sí solos y describen a la perfección el entorno musical de Mariel³⁶.

Esto se repite en otras ocasiones, por ejemplo:

“Monóculo fantástico” es una pieza de una delicadeza inusitada para un compositor cuya obra se encuentra catalogada como “rock en castellano”, con claras alusiones a la música académica, en este caso el *Gran Vals Brillante* de Chopin. Cuando en el programa chileno *De pé a pá* (1996) el conductor le pide que toque algún tema de su infancia de conservatorio, García elige esbozar el principio del *Vals Brillante*. El desarrollo de “Monóculo fantástico”, absolutamente hipnótico, supone la continuación por otros medios de la carrera académica de Charly, interrumpida en su adolescencia con el descubrimiento subversivo de los Beatles³⁷.

³⁵ Utilizamos el término “circuito”, como lo hace Rocha Alonso, que implica un ámbito con reglas internas que difieren de otros circuitos musicales (como lo puede ser el de la música clásica). ROCHA ALONSO, Amparo, “Proyecto burbujas: circuitos de música en Buenos Aires”, en *Revista Lis. Letra, Imagen. Sonido. Ciudad mediatizada*. Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Buenos Aires, 2016.

³⁶ DI PIETRO, Roque. *Esta noche toca Charly*. Buenos Aires. Gourmet Musical. 2017, p. 78.

³⁷ ZARIELLO, Martín. *No bombardeen Barrio Norte*. La Edad de Oro. Buenos Aires, 2016, p. 89

Esta técnica, como veremos más adelante, se relaciona con el papel que la corporalidad juega en la tradición académica, es decir, en la interpretación técnica como búsqueda de la perfección musical, como intento de alcanzar en la materialidad la pureza de la obra abstracta. Naturalmente, no es esto algo que busca conscientemente Charly al momento de sentarse al piano (de hecho, no faltan las situaciones en las que adrede arremete con desprolijidad e “impureza” interpretativas), pero es un supuesto que está presente en buena parte de su carrera, cuyos orígenes se remontan a los años en que aprendió los principios que sostienen el término de *bellas artes*.

En la música denominada clásica, el cuidado de la corporalidad (que no es otra cosa que el cultivo de la técnica) está unido intrínsecamente al objetivo de transmitir con éxito ese “más allá” ideal de la obra, y un buen ejemplo de esta concepción de la interpretación musical lo da el emblemático pianista Arthur Rubinstein en una entrevista en 1977:

Observé el hecho de que entraba en el escenario para un concierto [...]. El público llena la sala. [...] Y allí tengo a toda esa gente no enteramente musical, que no saben realmente de música, pero que aman la música y la disfrutan... ¡y esa es una posición muy difícil! Tengo que cautivar su atención *con mi emoción*, nada más. No puedo mirarlos, no puedo poner caras, no puedo decirles ‘¡ahora llega el gran momento, ahora escuchen, ahora llega algo grande, ajajá!’, no, nada de eso. Tengo que *tocar, mirando ahí*, justo enfrente de mí [señala el piano]... *Pero hay una cierta antena*; hay una cierta cosa secreta. Hay algo que sale, que emana de mí... ¡de mi emoción, no de mí, de mi emoción! del sentimiento [...]. Pues bien, este algo (déjeme llamarlo de momento ‘alma’ si le parece bien) proyecta algo que yo siento; y yo siento que es ella quien está haciéndolo... Y, de repente, ¡pone al público en mis manos! Hay un momento en que los siento a todos aquí mismo, y puedo hacer cualquier cosa. Puedo retenerlos con una pequeña notita en el aire, y ellos no respirarán porque esperan a ver qué es lo que pasa después. Eso es un gran momento, no siempre sucede. Pero cuando ocurre es un gran momento de nuestras vidas³⁸.

El público allí, el pianista aquí, con su piano. Éste último, tiene la difícil tarea de traer a la materialidad esa magia que seducirá a la audiencia. Sus únicos elementos son sus manos y su instrumento. Y un as bajo la manga: su “emoción”. Hasta en el momento más

³⁸ Entrevista “Rubinstein at 90” de 1977 realizada por Robert MacNeil en el programa *Great performances* [en línea]. Disponible en YouTube en: <https://www.youtube.com/watch?v=VFESLdERZwI> (12 :23). El subrayado es mío.

práctico y “terrenal” (por decirlo de alguna manera, a diferencia del momento “celestial” de la composición) de la música, que es su interpretación, los músicos clásicos recurren a una metáfora idealista para explicar lo que allí ocurre.

Es curioso que la palabra que utiliza Rubinstein para describir de dónde sale esa suerte de “inspiración” para cautivar a su público sea “una cierta *antena*”, la misma que usa García en una canción:

“Yo solo tengo *esta pobre antena* que me transmite lo que decir: esta canción, mi ilusión, mis penas y este souvenir”. *Chipi chipi* (Charly García, en *La hija de la lágrima*, 1994)

Una antena es un artefacto receptor que capta emisiones provenientes de otro lado. Es una metáfora excelente de lo que veníamos desarrollando acerca de la concepción idealista de la obra de arte, el segundo pilar en la formación musical de García.

El Prometeo de la música

El musicólogo Carl Dahlhaus, en su libro *La idea de la música absoluta*³⁹, da cuenta de cierta discusión histórica que se dio entre los analistas estéticos del Romanticismo en la que no consensuaban acerca del valor (ni de la definición estricta) del término “música absoluta”. No nos adentraremos en los detalles de tan intrincada (y, por otra parte, erudita) disputa conceptual, pero basta decir que, a grandes rasgos, las posiciones encontradas entre teóricos eran producto de las distintas concepciones que cada uno tenía del término. Dahlhaus observa que algunos consideraban que la música absoluta estaba relacionada con la música instrumental, y en este terreno se dividían entre quienes pensaban que la carencia de voces permitían tener un acceso directo y sin “obstáculos” a la esencia musical de la obra, contra los que decían que la música aislada de la palabra era un sonido hueco, sin profundidad. Luego, se llevó la discusión al terreno de la ópera, donde las aguas se dividieron nuevamente, y los que la consideraban como una “obra de arte total”, al decir de Richard Wagner (uno de los participantes del debate), señalaban que se trataba de una forma “superadora” de la sinfonía beethoveniana, que se encontraba en el límite artístico de lo que consideraban “música absoluta”, es decir instrumental: Beethoven habría terminado de explotar todo lo que la música absoluta podía dar, y por consiguiente, la manera de

³⁹ DAHLHAUS, Carl. *La idea de la música absoluta*. Barcelona. Idea Books. 1999

trascender ese tipo de obra era a través de la ópera, una empresa artística en la que la música, con todas sus cualidades, se convierte en una herramienta para alcanzar un fin más desarrollado que es el drama. Con la inclusión de la voz humana en su *Novena Sinfonía*, Beethoven da un primer paso en este sentido, que sería desarrollado en profundidad por músicos como Wagner.

Hay que recordar que la centralidad de la voz, como portadora de la palabra, guarda relación íntima con la manera en que anteriormente se consideraba la música: como una expresión de lo divino. Esto era así a tal punto que, por ejemplo en la Edad Media, la música en la Iglesia era tan sagrada que no podía llevar otra letra que no fuera la que textualmente se encontraba registrada en las escrituras. La voz, entonces, tenía un papel fundamental, que era el de anunciar la palabra de Dios, y la música debía atenerse a facilitar su comunicación. Incluso hasta bien entrado el siglo XIX perduraba una desconfianza hacia la “‘artificiosidad’ de la música instrumental como desvío de ‘lo natural’, o [hacia] ‘la falta de concepto’ como alejamiento de ‘la razón’”. Sin embargo, eventualmente hubo un giro en esta valoración y, si para los teorizadores de la estética del siglo XVIII “la música instrumental había sido un ‘ruido agradable’ *inferior* a la lengua, para la metafísica romántica del arte, se convirtió en un lenguaje *superior* a la lengua”⁴⁰.

Teóricos como Nietzsche comulgaron con esta última idea, y en contraposición a la postura de Wagner, el filósofo alemán objeta que “la música no es un medio para el drama, sino todo lo contrario: el drama es la expresión y alegoría de la música”⁴¹. Es decir, Nietzsche, con una concepción muy deudora de su maestro Arthur Schopenhauer, pone por encima de toda expresión artística a la música, como manifestación directa de la esencia de las cosas (en términos del *maestro* de Danzig, la voluntad, *die Wille*). Dahlhaus cita el siguiente fragmento de un provocador Nietzsche:

A estos verdaderos músicos les planteo la pregunta de si pueden imaginar un hombre capaz de escuchar el tercer acto de *Tristán e Isolda* sin todo el auxilio de la palabra y la imagen, de percibirlo puramente como si fuera una monstruosa pieza sinfónica, sin exhalar el último aliento bajo la convulsiva distensión de todas las alas del alma⁴².

⁴⁰ Íd. p. 12. El subrayado es del autor.

⁴¹ Íd. p. 33.

⁴² NIETZSCHE, Friedrich. *Über musik und Wort* (Sobre la música y la palabra), en *Sprache, Dichtung, Musik* (Lenguaje, poesía, música). Tübinga. Ed. De Jakob Knaus. 1973, p.26. En DAHLHAUS, Carl. Op. cit., p. 34.

El drama, aquí, tiene la única función de hacer digerible la enormidad de una obra sinfónica, es decir, es subsidiario de la música. Lo importante, según el filósofo alemán, no son las palabras, las imágenes y los conceptos sino la música a la que estos invisten.

Este debate, que por momentos se torna acalorado y hasta agresivo, es muy complejo y con tantas aristas como participantes. Cada exposición agrega sutilezas que parecen fundar edificaciones conceptuales nuevas y por momentos es difícil seguir con exactitud el hilo de la polémica, con lo cual sabemos que estamos realizando una simplificación importante. Pero no es preciso inmiscuirse en los pormenores de la discusión para entender que en esa época había acontecido un cambio bisagra en la manera de pensar y referirse a la música. Algo que tenía como condición necesaria el proceso que mencionamos anteriormente de desarrollo de la teoría musical, la estandarización de los instrumentos y la nomenclatura musical, entre otras novedades introducidas a la luz de la razón humanista: la concepción de la música como entidad aislada de su materialidad sonora. Incluso los que usaban peyorativamente el término “música absoluta” (como Wagner) entendían, por ejemplo, que la música está *separada* del drama, de los cuerpos en escena, de la palabra hablada/cantada. En pocas palabras: si unos pensaban que la música es secundaria a la acción dramática y otros, a la inversa, que las palabras y las imágenes escénicas están en posición subalterna a la música, entonces ambos se ubicaban en el terreno común de considerar a la música como un ente separado de la materialidad que se encuentra “en otro lado”.

En la mitología griega, Prometeo era un titán amigo de los mortales que, en su rivalidad con Zeus, decide robar del Olimpo el fuego para dárselo a la humanidad, que lo tenía vedado. De igual manera, vemos cómo según esta mirada clásica, el compositor actúa como un Prometeo de la música, que trae al mundo material, orgánico, es decir humano y mortal, algo que hurta de un lugar superior, el perfecto mundo de las ideas.

Las canciones vienen de un lugar que no conozco. No puedo recrear estos momentos matemática o intelectualmente. Creo que lo que tengo es una percepción, una sensibilidad o un canal abierto para que toda esa polenta, todas esas cosas que piensa la gente y esas cosas que a veces vienen

de un poco más arriba, puedan transmitirse y salir fluidamente. Cuando uno tiene ese parlante bueno, ese parlante que no distorsiona, la gente escucha⁴³.

Esta frase tan elocuente respecto de lo que veníamos hablando, se la dice Charly García a Juan Alberto Badía en 1982, durante una emisión especial a propósito del concierto en Ferro en diciembre de ese año. El músico argentino describe algo así como el proceso de inspiración, mediante el cual él extrae con su propia sensibilidad (“con su emoción, nada más”) la música que viene de un lugar desconocido, ajeno a este mundo, de un lugar adonde van todos los *pensamientos* de la gente, un lugar “de más arriba”. Si algo tienen en común este García del siglo XX y los intelectuales musicólogos decimonónicos es que, para ellos, la música no se crea aquí en nuestro mundo material.

El héroe romántico: Mozart, Beethoven y Chopin

Según Dahlhaus, “lo que hoy nos parece evidente, como si procediera de la naturaleza misma de las cosas –que la música es un fenómeno sonoro y no otra cosa, y que por lo tanto un texto forma parte de los elementos ‘extramusicales’”⁴⁴ es una tesis que no tiene mucho más de dos siglos de antigüedad. Pero en la época en la que era una novedad debió generar suspicacias y enfrentamientos ya que contradecía a toda una tradición anterior, en la que la música estaba definida –además de por la *armonía* y el *ritmo*– también por el *logos*. “[Se entiende por] *logos* al lenguaje como expresión de la razón humana. La música sin lenguaje se consideraba, pues, como una música reducida, disminuida en su esencia. Un modo deficitario [...] de lo que la música es realmente”⁴⁵.

Tal es así que casi podría decirse que la música instrumental, en las cortes del siglo XVIII (previo a la novedosa tesis de que “la música es un fenómeno sonoro y no otra cosa”), solo tenía relevancia en términos de su función social: debía agradar y entretener a los nobles únicamente. Nadie iba a escuchar esa música para “elevarse” espiritualmente ni ningún compositor iba a innovar demasiado en las composiciones que le encargaban sus

⁴³ ZARIELLO, Martín. Op. Cit., p. 3

⁴⁴ DAHLHAUS, Carl. Op. cit., p. 11. El subrayado es del autor.

⁴⁵ Id.

mecenas con esos propósitos. Y he allí el quid de lo que el sociólogo Norbert Elias calificó como “la tragedia de Wolfgang Amadeus Mozart”⁴⁶.

MOZART

Mozart fue un niño prodigio nacido en el seno de una familia burguesa que vivía en Salzburgo al servicio del príncipe-arzobispo gobernante del pequeño estado. Leopold Mozart, su padre, tenía un pequeño cargo como músico que le servía para mantener a su familia pero, consciente del talento de su hijo, intentó por todos los medios ubicarlo en una corte más importante. Para ello, quedó en deuda muchas veces con su señor, al pedirle en reiteradas oportunidades permisos para salir de gira por las cortes de Europa con el pequeño Wolfgang, para que el mundo conociera sus dotes. Su sueño era que algún hombre importante se deleitara con el niño y le ofreciera un puesto en Viena o París, o cualquier sitio de renombre. El sueño de la ascendencia social se reducía a esa posibilidad. Si bien las giras fueron un gran éxito en términos de reconocimiento y aceptación por parte del público, no lo fueron en tanto que nunca se concretó ningún tipo de ofrecimiento laboral. Una y otra vez Leopold Mozart tuvo que volver con su hijo a Salzburgo con sus pretensiones insatisfechas.

Cuando Wolfgang fue mayor mantuvo este objetivo inculcado por su padre y, a la vez que mantenía su puesto de organista en Salzburgo —obtenido por intercesión de Leopold al príncipe obispo—, repitió el pedido de licencias para mostrarse en distintas ciudades europeas. Esto le valió hacerse de una buena reputación como intérprete y como compositor, ya que se le encargaban obras que debía estrenar él mismo (interpretándolas en piano o dirigiendo la orquesta) en los teatros más importantes de la Europa del siglo XVIII. Sin embargo, nunca consiguió esa añorada colocación en París. Al llegar al límite de la paciencia y con varios conflictos de índole personal, familiar y laboral, Mozart decide abandonar Salzburgo y renuncia ante su patrón de una manera escandalosa para marcharse hacia Viena a vivir fuera de la tutela de un señor, como un “artista libre”, tal como lo define Elias en *Mozart: Sociología de un genio*.

⁴⁶ ELIAS, Norbert. *Mozart: Sociología de un genio*. Barcelona. Ediciones Península. 1991.

La situación en Salzburgo se había vuelto insoportable para él [...]. Su señor le prescribía cuándo y dónde tenía que dar un concierto y, a menudo, también qué tenía que componer. Esto era algo usual. Probablemente se trataba de una situación prevista en cualquier contrato de servicio de la época [...] pero eran unas obligaciones que Mozart ya no pudo soportar [...]. Lo decisivo es que en sus deseos y objetivos personales, en lo que consideraba importante e insignificante, anticipó la actitud y la sensibilidad de un tipo de artista posterior⁴⁷.

El problema de Mozart no era solo de índole artístico o laboral, sino que se trataba de un conflicto esencialmente social. El propio Elias señala más adelante que entre el príncipe-arzobispo de Salzburgo y Mozart se dio un enfrentamiento entre dos tipos de concepciones de la música en términos de la función social del músico⁴⁸. Al “arte de artesano”, propia del orden social dominante de la época, que es la “subordinación de la fantasía del productor artístico al canon de la estética de quien encarga la obra”⁴⁹, Elias opone el “arte de artista”, es decir, aquel donde el artista goza de una mayor autonomía con respecto a la estética imperante. Elias señala que esta segunda categoría cobró fuerza en los albores del romanticismo musical a principios del siglo XIX, pocos años después de la muerte de Mozart. Los músicos se profesionalizaron y el poder se equilibró entre los productores de arte y sus consumidores, debido al crecimiento del mercado musical. Al perderse la función coercitiva que detentaba la capa social superior (la aristocracia pre-revolución francesa) para imponer canon, los artistas tuvieron más libertades para salirse de la norma e innovar en los términos de su propia conciencia creadora⁵⁰.

La “tragedia de Mozart”, entonces, radica en el hecho de que él pretendió vivir de su arte teniendo una concepción que no cuadraba en la época. Para Mozart, tal como describía Dahlhaus más arriba, la música valía por sí misma, no necesitaba una función social determinada, es decir, no debía ser el telón de fondo de una reunión de té o mero entretenimiento de cortesanos negociando favores y alianzas, sino que era la protagonista de un hecho artístico, se la debía contemplar con exclusividad, y cualquier novedad que el artista quisiera presentar, debía ser atendida con interés.

⁴⁷ Íd., p. 53.

⁴⁸ Íd., p. 185

⁴⁹ Íd., p. 199

⁵⁰ Íd., p. 200

Es evidente que la mención del caso de Mozart entra un poco en conflicto con el título de esta sección que es *El héroe romántico*, al ser el compositor salzburgoés un emblema del clasicismo. Es cierto que Mozart, en términos estilísticos, jamás dejó de componer como el mejor músico clásico. Pero también es verdad que, si bien “su fantasía musical estaba influida e impregnada por la tradición musical aristocrático-cortesana”⁵¹ (con la cual no pudo romper nunca), él vivió su arte de una manera que se adelantó a su tiempo, lo que lo llevó, primero, a rebelarse, dentro de su ámbito, contra el orden social imperante, y después, a morir sumido en la tragedia de no poder realizarse como artista libre en un mundo donde tal cosa no existía.

No era la clase de persona que ante la falta de acogida de su obra que se dejaba notar en los últimos años de su vida [...], se consolara con el presentimiento de la repercusión que encontraría en generaciones futuras. Le importaba poco, comparativamente, la gloria póstuma y, en cambio, el reconocimiento contemporáneo lo era todo [...]. Al final, también fue abandonado por la mayoría de personas que había frecuentado anteriormente. No era únicamente culpa de ellos, la historia no es tan sencilla. Pero sin duda, estaba cada vez más solo. Es posible que al final simplemente se abandonara a su suerte y se dejara morir⁵².

Más allá de que aún no hay un completo consenso acerca de las causas reales de la enfermedad que lo llevaron a la muerte, es interesante observar que, en su depresión, Mozart se resguardaba cada vez más en su música. En ese sentido, vivía su música como un romántico, no en términos de una “misión superior”, como sí lo hará Beethoven, por ejemplo (vemos que Elias señala que no le importaba la trascendencia futura de su música, sino el éxito presente), pero sí en relación al hecho de que, para él, lo único que daba sentido a su vida era el componer.

Y también, naturalmente, le quedaba su música, especialmente la composición. Es posible que la música le ayudara a superar su desamparo ya desde muy temprano. Durante largos períodos, ciertamente, recibió a través de ella amor y admiración. Cuando la sensación de soledad por no ser querido se apoderaba de él en demasía, la música le ofrecía cobijo y consuelo⁵³.

⁵¹ Íd., p. 57

⁵² Íd. p. 19

⁵³ Íd., p. 108

Él lo llama [al escuchar y el crear música] su “única alegría y pasión” [...]. En este sentido, escribe poco antes de su muerte, en una situación desesperada, la siguiente frase: “sigo trabajando porque el componer me produce menos cansancio que el reposar”⁵⁴.

Es decir que, estrictamente hablando, Mozart no es un “héroe romántico”, pero tiene elementos que empatizan con esta idea. La importancia que tenía en su vida el expresarse a través de sus composiciones, por más que el contexto no lo acompañara, es una experiencia romántica.

La misma experiencia romántica la tiene Charly García cuando (salvando las diferencias, en términos históricos, de personalidad y, por supuesto, la magnitud de la presión y rigidez social) pretendió incorporar novedades a su música. A los Sui Generis se les llamó “blandos” cuando sacaron su primer LP *Vida* porque era un dúo acústico con una impronta calificada (por los “duros” del rock) como “adolescente” y que “gustaba a las madres”. A pesar de ello, Charly siguió componiendo el mismo tipo de canciones *folk* que caracterizó al grupo y siguió cosechando éxitos con el segundo LP *Confesiones de invierno*. Más tarde, la incorporación de elementos provenientes del rock progresivo también le trajo algunos encontronazos con su propia audiencia. Esto comenzó en la última etapa de Sui Generis pero igualmente Charly terminó por volcarse por completo a este estilo con La Máquina de Hacer Pájaros, como veremos en detalle en el tercer capítulo.

Algo similar ocurrió cuando Serú Girán presentó su primer LP en el estadio Obras en 1978. Fue una gran decepción, tanto para la crítica como para el público. Mucho se escribió sobre este traspie y hay bastante consenso en considerar que la mala (primera) respuesta al trabajo debut del grupo tiene que ver con una desincronización entre lo que el público esperaba y lo que la banda vino a proponer. Las bases del primer Serú se sentaron en Brasil en un período vacacional en el que los integrantes de la banda, de alguna manera, se aislaron del mundo y produjeron su música en un clima lúdico y de experimentación. Eso chocaba con la realidad que estaba viviendo el público de rock argentino en el año 1978, en

⁵⁴ *Id.*, p. 141

plena dictadura militar. La situación es descrita por Jorge Nasser, coautor de una entrevista en tono inquisidor⁵⁵ que se le realizó a García por esos años:

“Para nosotros [dice Nasser en 2017] Charly era un faro, la última esperanza, el único tipo que podía hacer algo. No sé, capaz que quedamos pegados con la parte del idioma raro –se refiere al tema “Serú Girán”–. Estábamos desesperados y por otro lado estábamos muy deslumbrados con lo que estaba pasando con Milton Nascimento, el *Club de la Esquina*, lo veíamos desde un contexto más latinoamericano, estaba Gismonti, vino Caetano, hubo una invasión brasilera muy fuerte. Y como Charly venía de Brasil, no sé, capaz que nosotros esperábamos la revolución... [...]. Acá estábamos todos enardecidos, la cosa ardía, me acuerdo que si te paraba un Falcon al lado te podían desaparecer, estaban matando a la gente”⁵⁶.

El choque de realidades generó una incomunicación entre el artista y la audiencia. Pero el músico romántico no reniega de su obra, pues es una expresión de su propio ser. En la entrevista confrontativa que mencionábamos, los periodistas Jorge Nasser y Rubén Gattero le reprochan a García que el grupo no representa la música “de acá”, que no hay identificación con el “folklore auténtico” de Yupanqui o de Leguizamón, a lo que él les responde simplemente con un “lo que pasa es que yo tengo que ser fiel a mí mismo y eso [que ustedes me reclaman] no me sale”⁵⁷.

BEETHOVEN Y CHOPIN

La figura del héroe romántico se funda también sobre el mito que se sostiene en esos episodios de la vida artística de un personaje en los que se lo presenta entregado a su obra, como una misión, un propósito superior incluso a la propia vida. Esta construcción romántica es realizada por análisis posteriores, en los que se exageran los rasgos heroicos del artista. La imagen de Mozart moribundo componiendo su propio réquiem fue frecuentada hasta sacralizarla por quienes estudiaron su vida con posterioridad, con toda seguridad en el temprano siglo XIX. Beethoven, el gran héroe alemán, es recordado con

⁵⁵ Incluida en el nº 6 de la revista *Periscopio* del año 1979, cuya tapa es histórica porque contiene el título de “García: ídolo o qué?”, que fuera parodiada en la tapa del disco *La grasa de las capitales*, de Serú Girán, editado ese mismo año.

⁵⁶ DI PIETRO, Roque. Op. cit. p. 218

⁵⁷ NASSER, Jorge / GATTERO, Rubén. “Reportaje a Charly”, *Periscopio* nº6 (Buenos Aires), Marzo de 1979 en DI PIETRO, Roque. Op. cit., p. 215

asiduidad componiendo sordo su novena sinfonía. Cualquier comentario acerca de Chopin, el poeta del piano, se hace teniendo en cuenta su lucha por sobrellevar su frágil salud, y la película de Hollywood *A song to remember* (traducida como “Canción inolvidable”, de 1945) inmortalizó este aspecto al mostrarlo escupiendo sangre tuberculosa sobre su teclado mientras tocaba –todo un cuadro, muy fuerte para la época, que el propio García ha rememorado más de una vez. Charly fue nutrido por estas imágenes y, con lógica romántica (quizás deudora de sus primeros años de formación musical), supo manipular el mito en torno a su figura, añadiendo tintes románticos de sacrificio a su figura de *rockstar* (acuñado también por él mismo). Veamos un poco mejor de qué se trata.

Yo no acertaba a decir a la gente: “hablad más fuerte, gritad, que estoy sordo”. ¡Ay! ¿Cómo podía yo confesar la debilidad de un sentido que en mí debía ser más refinado que en los demás [...]? Mi desventura me obliga a ser incomprendido. Para mí no pueden ya tener sentido la compañía de los seres humanos ni las conversaciones agradables ni las confidencias recíprocas [...] me veo obligado a vivir como un exiliado... apenas me aproximo a la gente me embarga una angustia terrible por miedo a que se note mi condición [...]. Estas experiencias me han llevado hasta el borde de la desesperación, y poco ha faltado para que pusiera fin a mi vida. Mi arte, y solamente ella, me ha retenido. Me parecía imposible dejar este mundo antes de haber realizado todo aquello para lo que me sentía destinado [...]. Oh, hombres, si un día leéis estas palabras mías, recordad que habéis sido injustos conmigo; y quien sea infeliz se consolará con el pensamiento de haber encontrado a otro ser infeliz que, a pesar de todos los obstáculos puestos por la naturaleza, ha hecho cuanto estaba en su poder para ser acogido en el seno de los artistas y los hombres dignos⁵⁸.

Este desgarrador testimonio es un fragmento de una carta escrita por Ludwig van Beethoven dirigida a sus hermanos, conocida como el *Testamento de Heiligenstadt*. Fue escrita en octubre de 1802, cuando el compositor se encontraba sumido en lo que hoy tal vez podríamos calificar como una profunda depresión a causa del avance de su sordera. Podemos observar que el autor de la carta consideró la idea de poner fin a su vida y que, a pesar de no haberlo hecho, igualmente se sentía próximo a su muerte –cabe señalar que *el genio de Bonn* moriría más de veinte años después, en 1827.

⁵⁸ BEETHOVEN, Ludwig van, “Testamento de Heiligenstadt”, en POGGI, Amedeo y VALLORA Edgar, *Beethoven: Repertorio completo*. Madrid. Ediciones Cátedra. 1995. p. 705-706.

Beethoven es retratado con frecuencia como un ermitaño, un hombre adusto y hasta hostil, de mal carácter y que detestaba relacionarse con gente. Esta descripción no debe estar muy alejada de lo que fue realmente, dada su situación. Es posible que el avance crónico de su hipoacusia fuera percibido por él como la peor de las calamidades, no solo en términos personales –de cómo afectaría eso a su escuchar y componer música, de por sí una situación naturalmente desesperante–, sino en términos sociales, es decir (lo vemos en la carta), cómo afectaría la enfermedad a su reputación y todo lo que eso implicaba en esa época. Significaba una mancha en su dignidad de músico, lo que le traería problemas hasta maritales (¿qué dama sepultaría su futuro al casarse con un músico sordo?). Esto lo llevó a huir del trato con otras personas y a encerrarse con su música, ese ente elevado con más importancia que la propia vida y la cual le proveyó la luz de la esperanza. Pudo así ver en ella una misión, que asumió con la certeza de que en el futuro las próximas generaciones sabrían reconocer su valía. La música reivindicaría su reputación manchada.

Este tipo de pensamiento, del cual careció Mozart, responde a la centralidad que fue ganando el individuo para la sociedad occidental. Beethoven gozó de la legitimidad para innovar y exceder los límites de la música cortesana, respondiendo los mandatos de su genialidad creadora más que al canon vigente. Pudo vivir como un “artista libre”, al decir de Elias, y tuvo las herramientas sociales que le permitieron considerar su obra como un ente trascendente a su época y a sí mismo. Ése era su refugio. Esa idea salvó su vida en el otoño de 1802.

¿Qué transformaciones de la forma del arte se deben a estos cambios en la situación social del artista? Fuerte individualización de la obra de arte, mayor libertad para la fantasía artística individual, mayor libertad para salir de la norma [...]. La transición del arte artesanal al artístico es por tanto característica de un rápido avance de la civilización: mayor independencia del creador artístico con respecto a las obligaciones autoimpuestas en los controles y la canalización de su fantasía artística⁵⁹.

[Mozart] era, en una palabra, un genio, una persona excepcionalmente creadora y dotada, que había nacido en una sociedad que todavía desconocía el concepto del genio romántico y cuyo

⁵⁹ ELIAS, Norbert. Op. cit., p. 200. El subrayado es del autor.

canon social todavía no le ofrecía al artista genial (altamente individualista) un lugar legítimo en su seno⁶⁰.

Este creciente individualismo hace del romántico un artista solitario. Frédéric Chopin también sufría en soledad, aunque no por elección. Hay dos grandes dramas que marcarían su vida y su obra: uno, como ya mencionamos, su frágil salud respiratoria –aquejado permanentemente y desde pequeño por afecciones que lo dejaban en cama, todo lo cual empeoró cuando contrajo una tuberculosis crónica que lo acompañó por años hasta su prematura muerte a la edad de treinta y nueve años– y el segundo, quizás el más intenso emocionalmente, su alejamiento de su adorada tierra natal, Polonia.

Luego de triunfar en su país como un niño prodigio, Chopin abandona con honores Varsovia para irse a estudiar al extranjero en 1830, a la corta edad de veinte años. Su destino final sería París, capital cultural del mundo decimonónico, donde también cosechó éxitos que lo llevaron a codearse con la aristocracia europea y con la elite artística de la época –fue gran amigo del pianista Franz Liszt y del pintor Eugène Delacroix y también conoció a Victor Hugo y a Balzac, entre muchos otros. Pero antes de esto, pocas semanas después de haber abandonado su país, Chopin se entera de que en Polonia ha estallado la revolución contra la dominación rusa. El pianista quiere regresar para prestar ayuda a su patria pero un amigo lo disuade al advertirle que su salud no podría soportar las fatigas que suponían el viaje de regreso y un eventual alistamiento en el ejército. Diez meses después, en septiembre de 1831, mientras el compositor se encuentra en Stuttgart, Alemania –de camino hacia París–, Chopin “habrá de vivir horas que se cuentan entre las más trágicas de su existencia”⁶¹, en palabras de Bronislas Sydow. Estos terribles momentos están descritos en el denominado *Diario de Stuttgart*, un texto escrito por el pianista polaco durante su estadía en esa ciudad, donde se encontraba solo, alejado de su familia y con la reciente noticia de que Varsovia había caído bajo el ejército ruso, que pudo sofocar la rebelión comenzada menos de un año antes. Allí Chopin, en su cama, se compara con un cadáver:

⁶⁰ Íd. p. 39

⁶¹ SYDOW, Bronislas Edouard. *Correspondencia de Federico Chopin*. Buenos Aires. Librería Hachette. 1958. p. 1071

¿En qué un cadáver ha de ser peor que yo? Un cadáver tampoco sabe nada ni de su padre, ni de su madre, ni de sus hermanas, ni de Tito⁶².

Tampoco un cadáver tiene amada⁶³. No puede hablar en su idioma a los que lo rodean. Un cadáver es tan pálido como yo. Es tan frío como lo soy actualmente frente a todo [...].

Bien se ve, entonces, que la muerte es el mejor acto del hombre. ¿Cuál será, pues, el peor? El nacimiento, ya que es lo contrario de la muerte. Tengo razón, pues, de lamentarme por haber venido al mundo. ¿Por qué se me permitió venir a este mundo, si no hago nada, si mi existencia no sirve de nada? Soy un inútil [...]. Padre, madre, niñas, todo lo que me es más querido, ¿dónde estáis? ¿Quizá muertos? ¡Oh! Espera, espera... ¿Serán acaso lágrimas? ¡Tanto tiempo hace que no han corrido! ¿Por qué? Hace tanto tiempo que sólo me oprimía una tristeza sin llantos [...]. Durante un momento mi corazón murió para mí ¿Por qué no para siempre? ¡Solo, estoy solo! [Tres líneas borradas] ¡Ah, mi miseria es indescriptible! [...] Mi padre, lleno de desesperación, no sabe lo que será de él, no hay nadie que levante a mi madre –y yo estoy aquí sin hacer nada– y yo, con las manos vacías, aquí suspiro; solo de cuando en cuando derramo mi desesperación en el piano. ¿De qué sirve todo eso?⁶⁴

Chopin, con apenas veintiún años, sufre heroicamente como el gran artista romántico que fue. Es sabido que ese “derrame de desesperación en el piano” en esas circunstancias motivó la composición del *Estudio Op. 10 n.º 12*, intitulado posteriormente (no por su autor), “Revolucionario”. Se trata de una pieza virtuosa y arrebatada, en la que se pueden adivinar el caos y la desesperación de la guerra. Constituye, además, una de las obras técnicamente más difíciles del repertorio clásico.

Esta pena de añorar la tierra madre lo acompañará hasta su muerte. El poeta del piano no podrá volver jamás a su país natal. Su nostalgia se tradujo en música innumerables veces. Algunas de sus obras más célebres son las denominadas *Polonesas*, en las que incorpora conceptos musicales de la música popular polaca. Uno de los aspectos más típicos de las composiciones de Chopin es el recurso del “tempo rubato” (tiempo robado, es decir cierta flexibilidad en el tiempo de ciertas figuras musicales), muy común en la música polaca y que marcará la música romántica.

⁶² Se trata de Tytus Woyciechowski, un activista polaco, íntimo amigo suyo de la juventud

⁶³ En referencia a Konstancja Gładkowska, una soprano quien fuera su amor de la juventud y con quien tuvo que terminar para irse al extranjero.

⁶⁴ CHOPIN, Frédéric. “Diario de Stuggart” en SYDOW, B. E. Op. Cit. p. 268

Es todo un símbolo el hecho de que Frédéric Chopin haya compuesto casi exclusivamente para el piano, y, con asiduidad, obras cortas e intimistas. Se sabe que les rehuía a los grandes conciertos (solo dio unos pocos durante toda su vida) y prefería las salas pequeñas, con audiencias reducidas y donde pudiera apreciarse el sonido tenue y sutil que sabía sacarles a las teclas. Sus profesores y colegas no pocas veces le reprocharon que “desperdiciara” su talento en escribir únicamente para piano. En esa época los grandes compositores se ponían a prueba escribiendo grandes sinfonías y óperas. Chopin no hizo nada de eso y solo tiene en su repertorio algunas obras con orquesta (los dos conciertos para piano, por ejemplo, o el *Andante spianato* y *Gran Polonesa brillante* para piano y orquesta) o con algún otro instrumento (por ejemplo, la *Sonata Op. 65* para piano y violonchelo), pero nunca renunciando al protagonismo del poderoso teclado.

Esta predilección por el piano nos habla de una permanente búsqueda de introspección personal: es el individualismo romántico que se traduce en obras que parecen hablarnos en la intimidad. El pianista español Joaquín Achúcaro señaló con justicia: “Bach habla al universo, Beethoven, a la humanidad, y Chopin a cada uno de nosotros”. Por su parte, en la nota preliminar a la *Correspondencia de Federico Chopin*, el revisor del libro, Michel Raux-Deledicque dice lo siguiente:

Es evidente que el lector superficial, ávido de revelaciones sensacionales, no encontrará en su correspondencia [de Chopin] rastros de las confidencias sentimentales que sus Nocturnos y sus Valses podrían hacerle esperar. Salvo unos vehementes apóstrofes escapados de su pluma, cuando una nueva desdicha de Polonia desencadenaba sus iras patrióticas, es difícil percibir en sus escritos algo de las tremendas pasiones interiores que consumían su alma. Por lo general, con sus aristocráticas relaciones, el tono de sus cartas era el de un joven mundano, y frecuentemente trataban de frivolidades poco acorde con el carácter de sus obras. Es que los secretos de su corazón los guardaba exclusivamente para su música, única verdadera confidente suya⁶⁵.

Vemos que este individualismo tiene sus consecuencias poco felices también. El héroe romántico, como Beethoven, como Chopin, sufre enormemente. Y sufre, por su condición única que lo “*obliga a ser incomprendido*”, en soledad.

⁶⁵ RAUX-DELEDICQUE, Michel. “Nota preliminar” en SYDOW, B. E. Op. Cit. p. 9.

-¿Cuál es el truco entonces?- pregunté [a Charly] un día tratando de entender el funcionamiento de la cosa

-El truco es nunca decir quién es uno⁶⁶.

O, en otras palabras, “*Say No More*”, frase tomada de la película *Help!* de los Beatles y a partir de la cual Charly ideó un concepto artístico que trascendió su música y vino directamente a crear el mito de sí mismo, de su personaje, un *rockstar* con elementos de héroe romántico:

Resguardarse, protegerse o separarse del resto de las personas puede ser parte de lo que Charly indicaba en este diálogo con Marchi [...]. La construcción del ‘ídolo de rock’ [...] siempre aparece como el yo-personaje y no como una manifestación del yo verdadero. ‘Nunca decir quién es uno’ protege y resguarda al verdadero yo detrás del personaje [...]’⁶⁷. Monteleone argumenta que Charly mismo construyó esa figura [de personaje heroico] en el límite entre lo real y lo imaginario: sus composiciones, asegura, “siempre oscilaron entre el individualismo anárquico y el enfrentamiento con lo institucional. Por una parte, ofreció un ademán de la manía y la extravagancia que en su deriva podían rematar en la locura o el suicidio”. Sin embargo, el héroe vence a la muerte a través de su música: “Vivo a través de una ilusión [...], vivo a través de una canción” (“Casa vacía” [del disco *Say No More*], 1996)⁶⁸.

Mara Favoretto considera que todo este andamiaje simbólico es producto de un proceso de construcción de la figura de un *héroe alegórico*, es decir, un ídolo que surge como resultado de un tipo de experiencia simbólica compuesta por elementos como un logo, una misión, un enemigo y una filosofía. En el caso de García, esta construcción es ambigua y por momentos contradictoria. Pero a grandes rasgos podemos acordar con algunas de las conclusiones de Favoretto a este respecto. El logo de “*Say No More*” ya es un símbolo de culto que popularmente es muy reconocible. En términos de “misión”, Favoretto dice que “la misión de este héroe es sin duda vencer a la muerte a través de la permanencia eterna de su música”⁶⁹. A su vez, la autora reconoce como antagonista principal de García a la prensa y los medios de comunicación. Por último, señala que los

⁶⁶ MARCHI, Sergio. *No digas nada. Una vida de Charly García*. Buenos Aires. Sudamericana. 2013. p. 225

⁶⁷ FAVORETTO, Mara. *Charly en el país de las alegrías*. Buenos Aires. Gourmet Musical. 2013. p.133

⁶⁸ Íd. p. 147

⁶⁹ Íd

principios de este héroe se enumeran en frases de canciones, en ocasiones seleccionadas especialmente para ilustrar momentos (como en el arte de tapa de *Demasiado Ego* [1999] o en los intermedios instrumentales bajo el título de “Veinte trajes de lágrimas” en cada uno de los discos en vivo que conforman el set *60x60*, en los que la actriz Graciela Borges recita versos de temas de García)⁷⁰. Podemos deducir que se trata de principios relacionados con la ética del rock en los que abundan nociones acerca del amor, la muerte, la sociedad, la política y el dinero. Esta descripción apresurada y escueta representa un reduccionismo, pero creemos que, de momento, podemos aceptar estas definiciones para comenzar a comprender a grandes rasgos qué estamos diciendo cuando hablamos de la construcción del héroe mítico en García. Más adelante, todos estos contenidos serán desarrollados y el lector podrá observar que en absoluto se trata de algo sencillo o fácilmente categorizable.

“Contrariamente a lo que ocurre con los héroes alegóricos tradicionales”, dice Favoretto, “Charly es plenamente consciente de su cualidad ‘mítica’ porque él mismo se encargó de construirla, alimentarla y explotarla”⁷¹. El problema es que este héroe mítico creado por Charly, aunque sea parte de “una parodia [...], de un gran juego”⁷², no escapa a su fundamento romántico, que es aislar al héroe (aun así sea para elevarlo por encima del resto de los mortales, *alla* Beethoven) y condenarlo al sufrimiento solitario: como dice Favoretto “‘Nunca decir quién es uno’ protege y resguarda al verdadero yo detrás del personaje”.

Por momentos, su misión parece un delirio megalómano [...], otras veces marca el distanciamiento, su pertenencia a un lugar de otra dimensión donde nadie más lo acompaña, un sitio solitario y doloroso⁷³.

García se separa del mundo, ya sea por ponerse sobre él cantando “No voy en tren, voy en avión, no necesito a nadie alrededor” (“No voy en tren”, en *Parte de la Religión*, 1987) o por ubicarse en un lugar alejado, triste y solitario que dice “Víctima de soledad, víctima de un mal extraño...” (“Víctima”, en *La hija de la lágrima*, 1994), y su único resguardo es su misión en este mundo, su propio arte, “es difícil pero podrías entender que

⁷⁰ Íd.

⁷¹ Íd. p. 143

⁷² Íd. p. 144

⁷³ Íd. p. 149

vine aquí en una misión...” (“Estaba en llamas cuando me acosté”, en *Say No More*, 1996). “Mi arte, y solamente ella, me ha retenido”, como dijo Beethoven en Heiligenstadt.

Y esto no tiene solo que ver con letra de canciones. Se trata de una edificación artística que toma forma en distintos registros. Dice García, respondiendo a una pregunta de Jorge Dorio:

Charly García: –Yo creo que la música tiene una letra. Hay que saber verla dónde está.

Jorge Dorio: –¿Te pasa con otros músicos? ¿Con músicos clásicos, por ejemplo?

CG: –Totalmente

JD: –¿Con quién?

CG: –Qué se yo... yo escucho Chopin y veo la tuberculosis ¿no? [gestualiza con la mano y la boca] un vómito de sangre y esas cosas...

Martín Caparrós: –¿Incluso en cosas tan heroicas como *La Polonesa*?

CG: –¡Totalmente! ¡Tatatata...! [Veo la tuberculosis pero] muchas otras cosas también⁷⁴.

Toda la estética “*Say No More*”, constituida a partir de 1996 –y quizás su período más deliberadamente romántico–, se basa en lo que el propio músico llama el *Constant Concept* –como veremos en detalle más adelante–, el “concepto constante”, que entiende que el arte, en todas sus facetas, es expresión del héroe sufriente, cuya vida es caos total. Tanto a nivel musical como en lo visual y lo sonoro, hay una superposición desprolija de elementos que expresan distintos mensajes, a veces hasta contradictorios. En los discos de la era “*Say No More*”, hay miles de voces dando vueltas, cantando letras distintas, superpuestas con recitaciones, audios de películas, sobre un colchón abultado de sintetizadores grabados y sobregrabados⁷⁵, donde también circulan guitarras y baterías mezclando ritmos y melodías, para dar como resultado masas sonoras que por momentos son muy difíciles de descifrar. Basta con escuchar “Estaba en llamas cuando me acosté”, que abre *Say No More* (1996), o “Kill My Mother”, de *El aguante* (1998).

Lo mismo ocurre con el arte gráfico de los discos, donde el desorden domina la vista y el artista está representado como un ser solitario en las penumbras. Así se deja entrever en

⁷⁴ Entrevista en *El monitor argentino*, realizada por Martín Caparrós y Jorge Dorio. Disponible en YouTube bajo el título 1988/1989 - Entrevista a Charly García en "Monitor Argentino". En <https://www.youtube.com/watch?v=9JVoyi2Lidk&t=422s> (Min. 5:18)

⁷⁵ Deudor del “Wall Of Sound” de Phil Spector, quien fundó este método de grabación inspirándose, en parte, en las grandes orquestaciones de compositores como Wagner.

Say No More (1996), cuya estética oscura muestra en la tapa a un Charly García contorsionado por sus males bajo un frío halo de luz, formando con su propio cuerpo el logo de lo que sería su emblema y *álter ego* en los años subsiguientes⁷⁶. También en el álbum grabado en vivo, *Demasiado ego* (1999) –donde incluye como introducción *Sarabande* de Händel (que interpretó al piano en 1958, poco antes de cumplir siete años, en una muestra del conservatorio Thibaud-Piazzini⁷⁷) y el tema “It’s only love” (de *Help!*, 1965) de los Beatles como cierre, anudando las dos puntas de su vida musical– puede apreciarse esta estética de héroe mártir. La caja acrílica del CD está ilustrada con la figura de García crucificado (sacrificado, como todo héroe, en la cruz, como Cristo, Salvador del hombre; su misión está por encima de su propia vida), con inscripciones en aerosol (típico de la estética “*Say No More*”) que rezan “¿Cuántas veces tendré que morir para ser siempre yo?” –de “El show de los muertos”, en *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones* (1974) de Sui Generis.

Pero, además, esta construcción alegórica exacerbada del héroe mítico, cobra dimensiones espeluznantemente reales cuando la idea del sacrificio se convierte en performance. La silueta de Charly García cayendo desde el noveno piso del Hotel Aconcagua de Mendoza el 3 de marzo del 2000 es la imagen que terminó de sellar la autoproclamada pertenencia del músico a un mundo distinto del de los mortales. Este episodio juega un papel fundamental en la construcción del mito García: “Me tiré del noveno piso para demostrar que no somos todos iguales”, dijo más de una vez. “¡Yo no soy igual que vos! ¡Yo no soy igual que vos! ¡Mirame las manos, yo soy Charly García! ¡Yo no soy igual que vos, boludo!” gritaba horas antes de la hazaña al policía que lo había detenido y le espetaba con desdén “somos todos iguales ante la ley”⁷⁸. Así nacieron “Me tiré por vos” y “Noveno B”, dos temas incluidos en *Sinfonías para adolescentes*, álbum del mismo año que grabó con Nito Mestre para el regreso de Sui Generis. Un Sui Generis totalmente cooptado por la estética “*Say No More*”.

⁷⁶ Esto puede darnos la pauta de que cada vez que aparece el logotipo de *Say No More*, en realidad estamos viendo el retorcido cuerpo de García que se ovilla en su propio dolor.

⁷⁷ Originalmente, esta zarabanda fue escrita como tercer movimiento de la Suite en Re menor para clavecín HWV 437 de Georg Friedrich Händel, la cual tiene una versión orquestal que se popularizó por ser parte de la banda sonora del film *Barry Lyndon* de Stanley Kubrick (1975). No sabemos a ciencia cierta cómo sonó esta obra cuando la interpretó el niño García, pero la versión de *Demasiado ego* es una breve adaptación a sintetizadores de la versión orquestal.

⁷⁸ RAMOS, Sebastián. *La historia de “Me tiré por vos” o de cuando Charly se arrojó de un noveno piso*. La Nación, 5 de febrero de 2018.

La noticia apareció en un periódico sensacionalista. Decía simplemente que se había producido un incendio. Después de llegar los bomberos, la policía, la prensa, rescatar al hombre, apagar el fuego, le hicieron la pregunta obvia (¡obvia!):

– ¿Cómo se inició el incendio?

– No sé. No sé. Estaba en llamas cuando me acosté.

“Estaba en llamas cuando me acosté” [Say no more, 1996]

Quizás es su manera de escaparle a ese lugar de dolor y soledad. Así como Mozart antes de morir se refugió en su *Réquiem* y en su *Flauta mágica* ante el dolor de estar solo en el mundo, así como Beethoven abrazó la misión artística “a la cual [s]e sentía destinado” para salvar su vida y como Chopin volcó sus miserias en el piano, así Charly García abrazó su papel de héroe para escapar a la incompreensión y a su propio dolor, y exacerbó paródicamente ese personaje para reírse y jugar con esa, su cruz, como los grandes artistas saben hacerlo. Aunque ni él mismo sepa bien cómo terminó en este lío.

1.2 Los Beatles

¡Dios mío! ¡Esto es música clásica pero con otros instrumentos!

Charly García, en referencia a los Beatles⁷⁹

Un día me fui con los hippies

Andrés Neuman, escritor: “No fueron mis padres. No fueron los sesenta. No fueron los bailes. Ni siquiera los medios [...]. Sencillamente fue mi amigo Juan, con un casete de *Help!* lleno de errores de traducción [...]. Unos días más tarde, ya había secuestrado todos sus casetes. No volví a ser el mismo [...].

Santi Balmes, músico: “Me marcó un programa televisivo que emitieron donde les vi las caras por primera vez, así como ese desparrame de energía juvenil. Entendí entonces toda la

⁷⁹ “Especial con Charly García” en *Qué fue de tu vida*, entrevista de Felipe Pigna para Canal 7. Disponible en YouTube en <https://youtu.be/uzz8CsMqNp8>.

dimensión del asunto Beatles. Mi disco preferido es *Sgt. Peppers*. Directamente me voló la cabeza [...].

Javier Cercas, escritor: [la primera vez que mi hermana puso el] elepé de *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band* [en mi casa] fue estremecedor; el resultado es que me sé el disco de memoria. Tanto me ha influido el grupo inglés que ubico su presencia melódica y simbólica entre los tres momentos más importantes de mi vida [...].

Didi Gutman, cantante: “Tendría unos ocho años; fui a una feria con mi hermano y mi padre, y compramos dos o tres LPs de los Beatles. Fue tremendo, nos volvimos locos. Creo que a la mayoría de los niños les gustan los Beatles, una de las influencias más decisivas para que me convirtiera en músico” [...] ⁸⁰.

Estas son solo algunas de las veinticinco anécdotas publicadas por el diario español El País en las que distintos artistas y profesionales explicaban sus reacciones la primera vez que escuchaban a los Beatles. Es notable el impacto que causó sobre estas personas la escucha de un novedoso sonido que, según describen, cambió sus vidas para siempre. Algo así deben haber sido las vivencias generalizadas que encendieron la mecha de la *Beatlemania* a principio de los sesenta en Inglaterra y Estados Unidos, primero, y en todo el mundo poco después. Algo así es lo que debe haber experimentado Charly García la primera vez que escuchó a los Beatles por la radio.

No me arrepiento de haber tenido 12 años cuando salió “I Wanna Hold Your Hand” porque me acuerdo de la histeria, la locura que provocaba en mí. Me acuerdo que parecían cosas de otro planeta. El pelo largo, los trajes, las chicas que los seguían... y eso fue lo que provocó en mi casa un gran drama (...). Es como esa frase de Woody Allen, que dice que la civilización terminó el día que los Beatles sacaron “I Wanna Hold Your Hand” ⁸¹.

La historia se contó muchas veces y es el abecé de cualquier biografía que se haga sobre el rockero argentino. Charly García, como mencionamos al comienzo del capítulo, estudió con profesora del conservatorio hasta 1964 aproximadamente (a finales de ese año cumplió 13), época que coincide con el boom de los Beatles en todo el mundo. Es entonces

⁸⁰ “25 personajes evocan a los Beatles (I)” en *El País* (España), 30 de septiembre de 2013. Disponible en Internet en: https://elpais.com/cultura/2013/09/26/actualidad/1380203538_181665.html

⁸¹ Entrevista en *Soy lo que soy*, conducido por Sandra Mihanovich para TN. Tranquilo Producciones, 2013. Disponible en YouTube en: [https://www.youtube.com/watch?v=QomOx05tN3M&t= \(min 8:06\)](https://www.youtube.com/watch?v=QomOx05tN3M&t= (min 8:06))

cuando los *fab four* despiertan en él algo que parecía estar hibernando. Abandona el piano y se compra una guitarra. Toda una metáfora: abandona la máquina perfecta, la expresión física en madera y marfil de la modernidad musical, abandona las partituras, para abrazar la rebeldía de la guitarra, el pelo largo y la ropa de colores⁸².

Traer a colación a los Beatles en la formación musical de García requiere de algunas aclaraciones. La presencia del grupo en la vida musical del compositor tiene varias aristas y es preciso explicar nuestra mirada. Desde nuestra concepción, los Beatles constituyen el elemento fuerte de la vertiente “popular” en la música de García, pero de ninguna manera diremos que son su única influencia en este campo. La importancia de la banda británica es tanto musical como conceptual y estética, y sienta las bases sobre las cuales se erigirá la obra del argentino, pero esto no quita que él mismo haya tenido influencias de muchos otros conjuntos y artistas populares, tan disímiles entre sí como lo son los Rolling Stones, Bob Dylan, The Byrds, Elton John, Prince, o incluso el tango de Astor Piazzolla por solo mencionar unos pocos. Si hay algo que en su vida Charly García ha hecho tan bien y tan nutridamente como componer es escuchar música.

A su vez, el desarrollo de la música de los Beatles tampoco está exento de una fuerte impronta clásica tal la descrita en el capítulo anterior, sobre todo teniendo en cuenta que en cada álbum se puede reconocer fácilmente la mano del productor George Martin, el “quinto Beatle”, formado en la tradición académica musical y durante años miembro del departamento de música clásica de la BBC, previo a unirse a EMI como productor musical.

De hecho, Norberto Cambiasso inicia el recorrido de su libro por la historia social y cultural del rock progresivo (no por casualidad, a veces utilizado equivocadamente como sinónimo del término “rock sinfónico”) con la edición de *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*. Este LP sería el puntapié –si no inicial, el más relevante– de la experimentación sonora en el estudio de grabación, con altas pretensiones de “superación” de la tradicional canción popular de tres minutos.⁸³

A pesar de esta impronta académica, los Beatles son grandes exponentes del rock y de la música “popular” (*pop*) en general. En todo caso, la principal lección que le dieron a

⁸²Naturalmente, García nunca abandona el piano ni mucho menos. Es la manera en la que él siempre cuenta esta etapa de su vida, de un cambio de instrumento por otro. Lo que verdaderamente cambia es el culto devoto a cierta idea de la música, en este caso la academicista.

⁸³CAMBIASSO, Norberto. *Vendiendo Inglaterra por una libra: Una historia social del rock progresivo británico. Tomo 1: Transiciones de la psicodelia al prog*. Buenos Aires: Gourmet Musical. 2015.

García en su temprana adolescencia fue que era posible aplicar sus conocimientos de conservatorio para hacer pop, rock o lo que fuere: básicamente podría componer su propia música, puerta que en el mundo académico estaba prácticamente cerrada.

Charly García: [...] Cuando llegué a cierta edad me di cuenta de que eso [las prerrogativas inflexibles de la música académica que su profesora le quería inculcar] no era tan cierto... y elegí a los Beatles.

Felipe Pigna: Claro, como religión.

CG: Sí, como una religión... pero una religión donde se podía componer. Porque en la música clásica los grandes compositores ya murieron. Es un poco la regla, ¿no? Entonces, ser intérprete y nada más me empezó a aburrir. Y cuando vi a los Beatles, que hacían sus propias canciones, estaban vestidos como estaban vestidos, el pelo largo, que se llenaban de plata y miles de chicas aullaban por ellos dije “bueno, mejor esto”⁸⁴.

C.G.: Bueno, en este caso fue mi madre la que decidió [el a qué se iba a dedicar su hijo]... la Carmen. Que tenía que ser concertista y qué se yo, y todo eso. Y en un momento, lo que me parecía tan lindo... dije “esto es una cárcel”. Y ahí ya me gustaban los Beatles [...]. En la música clásica está prohibido componer. O sea... tenés que ser un genio ¿pero entendés? Tenés que meterte en el museo. ¡Porque en la música clásica están todos muertos! Como... es Beethoven, no sos vos. Entonces... los Beatles me dieron la posibilidad de hacer una música tan buena como esa –porque antes yo despreciaba la música popular porque la encontraba desafinada, chabacana y qué se yo...⁸⁵.

En definitiva, los Beatles actuaron como bisagra en la vida musical de García. Desterraron sus prejuicios que él tenía sobre la música no académica y le ofrecieron la posibilidad de construir su propio camino en el terreno del rock. Allí, el músico porteño encontró no solo la posibilidad de componer, sino que descubrió una nueva riqueza artística en las performances en vivo y en la imagen en general que estaba vetada en las salas de concierto.

⁸⁴ “Especial con Charly García” en *Qué fue de tu vida*, entrevista de Felipe Pigna para Canal 7. (min 3:52)

⁸⁵ “Entrevista a Charly García por Bruno de Olazabal (parte 1)”, 2003, disponible en YouTube en: <https://www.youtube.com/watch?v=V8IUyFimjMU&t=> (min 6:38)

¿Dónde está el sol? ¿Dónde está Dios?

En sus inicios, los Beatles sacudieron al mundo tocando *rock and roll*. El sociólogo Henry Sullivan, en su libro *Los Beatles y Lacan*, describe la situación social en Inglaterra y Estados Unidos previa a la explosión del grupo, y señala el año 1954 como año clave en el mundo anglosajón. Es el año en el que sale al mercado la canción “Rock Around The Clock”, de Bill Haley and his Comets, y con ella el *rock and roll* saltó a la masividad.

Sullivan describe el espíritu social que se vivía previo a ese año como un momento de profundo desencanto con los valores de la edad moderna. Después de las dos guerras mundiales, en las cuales el ser humano sobrepasó los límites imaginables del horror, generaciones enteras vieron desacreditados los mandatos con los que habían sido educados. Los adultos de la época intentaron transmitir a sus hijos los mismos ideales que les habían inculcado sus propios padres, pero, según Sullivan, se trataban de ideales vacíos, puesto que ellos mismos ya no los profesaban, aunque era imposible que se lo admitieran a sí mismos. Así, el mensaje que llegó a los jóvenes estaba tergiversado, y finalmente la percepción general que tuvieron del mundo adulto fue el de la hipocresía.

El mayor bien para [los adultos] no era, de hecho, un ideal humanista o humanitario, sino el fetichismo por las mercancías: la adquisición de artículos materiales como lavarropas, televisores, cajas de ahorro, un segundo automóvil... un consumismo conspicuo en general. Así los jóvenes actuaron de acuerdo con lo que los padres decían, pero no con lo que hacían. Aceptaron la carta con el texto paterno, sólo para encontrar que allí faltaba su espíritu o que lo contradecía un consumismo sin sentido, para el cual tenían más valor las posesiones materiales que las relaciones humanas⁸⁶.

De esta manera, en la juventud de la época se reflejaron las más hondas preocupaciones de la sociedad: un desapego por una forma de ver y actuar en el mundo, que poco a poco iba quedando obsoleta.

En Estados Unidos peligraban incluso el tradicional patriotismo y los ideales del “sueño americano”. Cuenta Sullivan que, según un artículo del *New Yorker* escrito por

⁸⁶ SULLIVAN, Henry. W. *Los Beatles y Lacan. Un réquiem para la Edad Moderna*. Buenos Aires. Galerna. 2014. p. 53

Eugene Kinkead, las fuerzas armadas estadounidense jamás habían tenido problemas relacionados con prisioneros de guerra norteamericanos en manos enemigas sino hasta la Guerra de Corea, finalizada en 1953, en la cual “aproximadamente uno de cada tres prisioneros estadounidense en Corea fue culpable de algún tipo de colaboración con el enemigo”, implicando “serias ofensas como escribir propaganda contra su país o brindar informes sobre camaradas”, sumado a innumerables testimonios de comportamiento brutal entre compañeros prisioneros e “incluso asesinatos de estadounidenses en manos de otros estadounidenses”⁸⁷. Esto, según el autor, fue explicado débilmente en el momento como producto de un supuesto “lavado de cerebro”, pero él lo asocia más bien a “un tibio compromiso ideológico con el ideal patriótico anticomunista”⁸⁸. Este ideal superficial iba de la mano del *macartismo* de la época, término acuñado por la promoción, por parte del senador Joseph McCarthy, de la idea de que existía una “filtración roja” que amenazaba el estilo de vida americano. Todo terminó decantando en una cacería de brujas, con acusaciones falsas regidas por una presunción de culpabilidad, y no hizo sino demostrar que de lo que en verdad se trataba era de un intento de encontrar un culpable al descontento social que existía.

Además del desencanto político, el malestar también iba ligado a una suerte de “crisis de virilidad” del hombre blanco estadounidense, debido al “descrédito del Nombre del Padre”, según la perspectiva lacaniana de Sullivan. No es nuestra intención adentrarnos en tecnicismos del psicoanálisis, pero basta tomar nota —en virtud de comprender esta interpretación del humor social anglosajón de principios de la década del cincuenta— de la mención que hace el sociólogo británico a la película *Rebelde sin causa*, de 1955, como una manifestación fílmica de la situación de la época. En ella, el desarrollo del personaje de Frank Stark⁸⁹ es elocuente: un padre insulso y con poco carácter, recordado por las escenas en que lleva un delantal de cocina (un auténtico símbolo femenino en la machista primera mitad del siglo XX) representa esta crisis de virilidad de su generación, que produce enojo y rencor en su hijo, un joven frustrado por la inconsistencia de los mensajes que recibe de los adultos: ¿debo comportarme, ser prolijo y respetable, trabajar para hacer grande a mi país y honrar a Dios y a mi familia?, ¿Haciendo eso llegaré a ser libre o acaso terminaré

⁸⁷ VAN DOREN, Charles y McHENRY, Robert. *Webster's guide to American history*. Springfield, G & C. Merriam, 1971, p.358. En SULLIVAN, H. W., Op. Cit. p. 47.

⁸⁸ SULLIVAN, H. W., Op. Cit. p. 47.

⁸⁹ El padre del personaje interpretado por James Dean.

siendo un ermitaño que mira TV y cuya única preocupación en la vida es qué comprarse a continuación, y que vive con temor al comunismo y a los negros?

En este contexto, la figura del hombre negro emerge como amenaza a la virilidad blanca. Tradicionalmente, el hombre negro estuvo ligado a ser el desposeído, no podía afirmar su masculinidad mediante el dinero o el estatus social. “Sin embargo, le dejaban el activo Imaginario de su cuerpo”⁹⁰. Además de poder demostrar su virilidad física en los deportes como boxeo o atletismo, “los negros desinhibidos podían mover sus cuerpos con un pavoneo sexual que las personas ‘decentes’ nunca habían advertido”⁹¹.

Había en Estados Unidos, por decirlo así, una carga masiva de energía psíquica, unida a un miedo político y racial, que solo encontraba objetos inadecuados en lo imaginario. ¿Adónde podía ir? ¿Quién iba a difundirla? ¿Cómo haría la sexualidad conflictiva, propia de la histeria, para fusionarse con los objetos Imaginarios de su miedo y su enojo?⁹²

La virilidad amenazada, la desilusión y el descontento social habían quedado sobre los hombros de la juventud, que buscaba infructuosamente un camino para desahogarse. El exceso de energía psíquica necesitaba descargarse. Y de entre la gran nube de energía estática emocional se liberó un rayo que se llamó *rock and roll*.

Cómo me gustaría ser negro

El rock representó para todos esos jóvenes la subversión frente a una desacreditada ley moral y una desinhibición sexual que, si bien alcanzaría su apogeo en la década siguiente, no tenía precedentes. Era una música estridente que se desplegaba con violencia, como una liberación del malestar y la angustia contenidos.

Es realmente interesante observar cómo los males existenciales de la juventud blanca se sublimaron a través de la música negra. Acerca de cierta controversia en torno a la importancia que tuvieron las cuestiones de raza y sexualidad en los orígenes del rock, Sullivan menciona las tres hipótesis más difundidas.

A la primera la llama la “estándar”, que es la que proviene de la propia industria musical, y que sostiene que el rock tuvo una gran repercusión popular al alentar “una

⁹⁰ SULLIVAN, H. W., Op. Cit. p. 57.

⁹¹ Id.

⁹² Id.

sexualidad sin inhibiciones” y al ser una “auténtica fusión de las culturas musicales negra y blanca” de Estados Unidos, –*rhythm & blues* y el canto góspel, por el lado de las fuentes negras, y estilos country como el *hillbilly boogie* o el *western swing*, por el de las blancas⁹³.

La segunda teoría, planteada por Bernard Gendron, señala que la verdadera fuente de la sexualidad como tema es la expresión musical negra y que, aunque siempre fue muy criticada, dejó huella en toda la música popular estadounidense –con lo cual, su presencia en el incipiente rock, no es novedad. Esta idea del rock como el portador de la “verdadera sexualidad” en la música popular conllevaría un mito vinculado a aquel de que también trajo la “verdadera negritud”, cuando, en realidad, el rock no es sino una caricatura de la actitud negra en el *rythm & blues*:

Por su modo de representación, anuncia que quiere ser visto como un ejemplo de ese género. Así, “Whole lotta shakin’” [de Jerry Lee Lewis] no solo se encuentra enraizado en la música negra (el blues), sino que además se presenta como chico-blanco-cantando-y-tocando-salvajemente-como-un-negro⁹⁴.

Y la tercera hipótesis, a la que llama “la intransigente”, fue la acuñada por Lawrence Redd, para quien el rock es fiel e idéntico a su raíz en el *rythm & blues*. Con lo cual, es música esencialmente negra, sin fusión con ninguna música blanca americana⁹⁵:

Redd indica que los orígenes del *rythm & blues* datan del período posterior a la Guerra Civil Estadounidense, cuando los ex esclavos cantaban canciones de trabajo en las que combinaban elementos de la balada inglesa con el patrón de llamada y respuesta, de origen africano, y con el ritmo de sus propios *ring shouts* [un práctica ritual religiosa]. Cuando estos blues se mezclaron con el jazz, nació el *rythm & blues*⁹⁶.

⁹³ GENDRON, Bernard. *Working Papers*, N°7, Milwaukee, Center of Twentieth Century Studies, 1985. En SULLIVAN, H. W., Op. Cit. p. 59.

⁹⁴ SULLIVAN, H. W., Op. Cit. p. 59.

⁹⁵ SULLIVAN, H. W., Op. Cit. p. 60.

⁹⁶ Id. Nótese la incongruencia de Redd al mencionar la balada inglesa en los orígenes del R&B. Entendemos que el origen “esencialmente negro” que señala, se relaciona con esta mencionada mezcla entre blues y jazz, dos géneros de raíz negra.

Este tipo de música de raíz negra, junto con el jazz, el blues y el góspel, formaban parte de lo que la industria norteamericana llamó hasta 1948 “race music”. Una vez que se abandonó esa calificación (por quejas de la comunidad negra), se optó por la etiqueta de “rythm and blues”, la cual acercó la música al público blanco. Finalmente, serían los intérpretes blancos quienes darían el golpe fundamental para el desarrollo y expansión del rock.⁹⁷

En definitiva, sin importar cuál de estas hipótesis tomemos como verdadera a la hora de definir los orígenes del rock, es innegable la influencia negra en el fenómeno que revolucionó la música popular de los cincuenta. Esa propia negritud es lo que trajo aparejada muy fuertemente la expresión corporal como parte del lenguaje performativo e interpretativo del rock. Ya sea enfervorizada o con marcadas connotaciones sexuales, la puesta en escena siempre completa el sentido de las canciones. Música y expresión física forman parte de un todo.

Al respecto, es elocuente la observación que Christopher Small, preocupado por desmentir prejuicios que circulan en torno al estudio de las músicas no europeas, hace sobre la música africana:

En tanto que, como hemos visto, el interés principal de la música europea se centra en las relaciones de altura, y más especialmente en la armonía, el de la música africana está puesto en el ritmo. Algunos comentaristas occidentales se han apresurado a insinuar que esto es, en sí mismo, la prueba de su carácter primitivo, ya que, *de todos los elementos de la música, el ritmo es el más corpóreo, el más próximo al cuerpo, y es verdad que la mayor parte de los negros están generalmente menos alienados de su ser físico que la mayoría de los europeos*; pero calificar de primitiva a esta característica dice tanto de los que aplican este rótulo como de quienes son así rotulados⁹⁸.

El fastidio, la incompreensión y el enojo de la generación nacida alrededor de 1940⁹⁹ se descargaron, no por casualidad, a través de una música con fuerte impronta corporal. Y el sujeto que sintetizaba todos los componentes para hacer frente a esta problemática, a la

⁹⁷ SULLIVAN, H. W., Op. Cit. p. 61.

⁹⁸ SMALL, Christopher. *Música, sociedad, educación*. Madrid. Alianza Editorial. 1989., p. 58. El subrayado es mío.

⁹⁹ SULLIVAN, H. W. Op. Cit., p. 41.

medida de la industria musical de la época, era el joven varón¹⁰⁰ blanco, cristalizado en personajes masivos como Bill Halley, Carl Perkins o Elvis Presley. El epicentro de esta tormenta fueron los Estados Unidos, donde el desencanto social y la frustración juvenil funcionaron como caldo de cultivo de un fenómeno que excedió los límites de lo puramente musical. Pero, por supuesto, todo este movimiento no quedó encuadrado dentro de la frontera de la patria del águila calva y, a fuerza del éxito comercial, cruzó el océano y sacudió el espíritu de los adolescentes británicos –en una probable posición de privilegio con respecto a sus pares del resto de Europa, por una cuestión de idioma.

“Al único blanco que escuché es a Elvis Presley, en sus inicios, y él hacía música negra. No lo culpo por querer formar parte de esa música. *Yo también quería ser así*. Copié a toda esa gente [los cantantes negros] y otros Beatles lo hicieron y también lo hicieron otros [hombres blancos] hasta que desarrollamos un estilo propio. *La música negra inició todo este cambio de estilo, de actitud*, [que] se inició con el rock & roll, y *el rock & roll es negro*. Lo aprecio y nunca voy a dejar de reconocerlo”¹⁰¹.

Estas son palabras de John Lennon en una entrevista realizada a fines de los años setenta. No es menor la mención a Elvis Presley ya que, si bien –como mencionamos– fue Bill Halley and his Comets quienes hicieron rodar el primer montoncito de nieve con “Rock around the clock” en 1954, fue “El Rey” quien consiguió que la bola alcanzara proporciones inusitadas, al cumplir el sueño de la industria de sintetizar el espíritu negro en un cuerpo blanco y, con ello, catapultar la difusión del rock a todo el planeta.

“¿Te acuerdas de Elvis cuando movió la pelvis? El mundo hizo ¡plop!, y nadie entonces podía entender qué era esa furia”. (“Mientras miro las nuevas olas”, Serú Girán, en *Bicicleta*, 1980).

¹⁰⁰ No hay que perder de vista que, sobre todo en esta época, los gestos del *rock and roll* se alimentaban mucho de valores machistas como la fuerza, la agresividad y la activa voracidad sexual, todos elementos que, entre otras cosas, buscaban rescatar a la virilidad en peligro. Quizás aquí se encuentre la raíz de cierto machismo arraigado en el universo rockero, que no pocas veces se evidenció en escándalos sexuales en los que se vieron envueltos muchos músicos de rock, desde aquella década del cincuenta hasta nuestros días.

¹⁰¹ REDD, Lawrence. “Rock! It’s still rythm and blues, en *The Black Perspective in Music*, vol. III, nº1. 1985. En SULLIVAN, H. W. Op. Cit., p. 61. El subrayado es mío.

En la Argentina de mitad y fines de los sesenta también echó raíces este fervor negro en pieles blancas. Sandro entró en la música porque quería ser el nuevo Elvis Presley. El baterista Javier Martínez exageraba lo ronco de su voz porque quería cantar como Ray Charles. El primer proyecto que lideró el guitarrista Norberto Napolitano se llamó Pappo's Blues. Y, naturalmente, Charly García, que admiraba a todos estos músicos, también quería entrar en el baile. Ya hablaremos de esto, pero antes debemos preguntarnos ¿qué conlleva la importancia del cuerpo, de tradición negra, en la manera de hacer música? ¿Qué cosas aporta al joven Charly García que, a esta altura, se encontraba con un pie afuera de la música de concierto?

Correte, Beethoven: la *Patética* no sabe bailar

Una de las conclusiones a las que llega Henry Sullivan en el desarrollo de su tesis es que los Beatles tuvieron un papel central en un cambio de época que supone (en palabras del propio Sullivan) el pasaje de la “Edad Moderna” a la “Edad Posmoderna” durante la década de los sesenta. Una primera transición a nivel musical se daría, según este autor, en la década del cincuenta con el surgimiento del *rock and roll*. Pero son los Beatles los que dan el golpe de gracia con su obra, en la que combinan elementos de la ya desprestigiada música académica (que, en sus corrientes modernistas del siglo XX, se fue aislando cada vez más del gran público) con elementos de aquella música popular que los había maravillado en sus años de adolescencia. El espacio musical en el que los Beatles trabajaron era el de la canción pop que, como dice Diego Fischerman, comenzó “a ser la *lingua franca* a comienzos de la década de 1960” y había surgido a partir del *rock and roll* “pero, también, de la canción popular *à la* Stephen Foster, de las comedias musicales norteamericanas y de las operetas inglesas, del vodevil, de las músicas rurales estadounidenses, a veces del jazz y en ocasiones del blues”¹⁰².

Más allá de si vemos méritos o no en la argumentación del autor británico para llegar a estas conclusiones –bastante ambiciosas, por cierto, pero no carentes de un interés atendible–, podemos advertir que uno de los cambios que proponen los Beatles en este teórico pasaje de una edad a otra, es el de búsquedas alternativas al paradigma de la razón iluminista, muy presente en la cosmovisión clásica de la música –aunque sin abjurar del

¹⁰² FISCHERMAN, Diego. *Efecto Beethoven*. Buenos Aires. Paidós. 2013. p. 109.

todo de estos principios idealistas. Uno de los elementos centrales para esa disrupción fue la incorporación del ritmo y la actitud negros del *rock and roll* para hacer su música.

Esto fue lo que fascinó a Charly García en su mocedad. Durante toda su carrera, el grupo británico tuvo la suficiente impronta clásica para atraer al argentino que, en palabras suyas, “despreciaba la música popular por desafinada”, pero también la suficiente fuerza roquera para arrancarlo de la música académica y llevarlo hacia el campo de la música popular.

La exacerbación negra de la corporalidad propia del rock está presente en García desde sus comienzos. Cuenta León Gieco a Sergio Marchi:

Lo escuché tocar e inmediatamente pensé que ese tipo era un genio. Y eran chicos todavía. En un rock, Charly comenzó a tocar con las manos y con las patas: con el talón tocaba las partes agudas del piano. El director del teatro me vino a buscar a la butaca y me quería matar. “Sacame a este hijo de puta de acá, porque yo suspendo todo”, me encaró muy enfurecido. “Lo voy a matar, me está arruinando el piano” [...]. “Disculpame, flaco, yo soy músico, no policía”¹⁰³.

Aquí vemos muy presentes tanto la energía negra como su gestualidad lúdica. Son elementos que, desde lo corporal, llaman la atención de la audiencia, la interpelan y la invitan a participar de la acción. La actitud en la interpretación en vivo tiene mucho que ver con un gesto típico de las expresiones populares. La centralidad de una música de este tipo pasa por vivir en comunidad el momento artístico. A diferencia de la tradición académica, donde lo importante no son los artistas ni el público, sino las obras, y por lo tanto hay que preservarlas por escrito, el folklore popular se transmite de generación en generación a través de la manifestación colectiva de sus creaciones. La importancia no está solo en las obras en sí, como un producto cerrado que se recibe pasivamente en el concierto en vivo, sino que es importante la capacidad del artista en transmitir algo que excede al contenido mismo de las canciones, con su canto, sus ademanes, su actitud, en definitiva, su cuerpo. Y, por supuesto, el público también tiene un papel activo: propone elementos nuevos y responde a la performance del artista sobre el escenario, completando el sentido de una instancia comunicativa que excede con creces la significación que puede llegar a tener la

¹⁰³MARCHI, Sergio. *No digas nada. Una vida de Charly García*. Buenos Aires: Sudamericana. 2013. p. 60

canción abstracta y autosuficiente. Por más que se llamen igual, tengan la misma letra y los mismos acordes, la canción en vivo no es la misma que la canción del disco. Justamente eso, que sería blasfemo en la música académica, es la norma y prácticamente una obviedad en la música popular.

Esto tiene que ver con lo que Jesús Martín Barbero llama ese “otro modo de leer” que detentan las clases populares. En su modelo de investigación, Martín Barbero desplaza el foco de los medios masivos a las mediaciones sociales y, a su vez, desde el punto de vista *culto* (que desprecia la cultura de masas como decadencia de “La Cultura”) hacia el punto de vista popular (que, por definición, descubre el carácter de clase de la cultura masiva, es decir, aquello que ésta tiene por función negar). El autor dice, entonces, que teniendo en cuenta estos dos desplazamientos, podemos entender que existe “otro modo de leer” los productos de una cultura, en contraposición a la lectura letrada¹⁰⁴.

Si las clases *cultas* leen novelas y disfrutan de los conciertos clásicos en la soledad de su habitación o de su butaca, las clases populares tienen una experiencia colectiva para estos consumos culturales.

[Pensando en, por ejemplo], los labriegos anarquistas que en la Andalucía de mediados del XIX compraban el periódico aun sin saber leer para que alguien se lo leyera a su familia, la lectura en las clases populares ha sido siempre predominantemente colectiva, esto es en voz alta y en la que la lectura tiene el ritmo que le marca el grupo. En la que lo leído funciona no como punto de llegada y de cierre del sentido sino al contrario como punto de partida, de reconocimiento y puesta en marcha de la memoria colectiva que acaba reescribiendo el texto¹⁰⁵.

Esta experiencia comunitaria en la que un sujeto lee y quienes lo escuchan participan de esa lectura está, pues, teñida de una *lectura expresiva*, es decir aquella “que implica a los lectores en cuanto sujetos que no tienen vergüenza de expresar las emociones que suscita la lectura, su exaltación o su aburrimiento”¹⁰⁶. Uno lee y los demás escuchan, pero la escucha es sonora, “como la de los públicos populares en el teatro y aún hoy en los cines de barrio, con sus aplausos y sus silbidos, sus sollozos y sus carcajadas que tanto disgustan

¹⁰⁴ MARTÍN BARBERO, Jesús; “Memoria narrativa e industria cultural” en *Comunicación y cultura* nº 10, México, agosto 1983.

¹⁰⁵ *Id.*, p. 65.

¹⁰⁶ *Id.*, p. 66.

al público culto y educado tan cuidadoso de controlar-ocultar sus emociones”¹⁰⁷. Esto, como veremos enseguida, vale también para la experiencia colectiva del recital de rock, un producto que, como parte de la cultura de masas, lleva inscritas las marcas que denuncian su origen popular.

Los Beatles son muy recordados por sus innovaciones dentro del estudio de grabación y por estar a la vanguardia de la búsqueda sonora y conceptual. La última gira que realizaron fue en el año 1966, luego del cual (sin contar la breve excepción del *Rooftop Concert* o “Concierto en la azotea” de 1969) no volverían a tocar para un público. Es decir que, a partir de ese año en adelante, podría decirse que los Beatles se convirtieron en una banda de estudio. Esto es cierto, pero no menos cierto es que antes de eso, los Beatles se destacaron como una gran banda en vivo. De hecho, hasta 1963, el año de edición de *Please, Please Me*, su primer LP, el grupo venía de una experiencia de al menos cinco años de tocar periódicamente en vivo, con épocas de una intensidad extrema. Destacamos sobre todo la experiencia de la banda en Hamburgo, como ejemplo modelo de lo que podían hacer los Beatles cuando actuaban en directo.

Así en Buenos Aires como en Hamburgo

La cima del estrellato que alcanzaron los Beatles a nivel mundial fue solo el último escalón de una larga escalada que duró años. Primero lograron posicionarse dentro de las bandas de *rock and roll* más conocidas en el ámbito local de su Liverpool natal. Los grupos que conseguían cierto prestigio allí tenían la posibilidad de probarse en el extranjero en Hamburgo, una ciudad portuaria de Alemania que guardaba algunas similitudes con la mencionada ciudad inglesa.

Hamburgo es el Liverpool de Alemania, un gran puerto en el norte del país. Los habitantes son rudos y curtidos [...]. Hamburgo, no obstante, es dos veces más grande que Liverpool y mucho más perverso. Su delincuencia y su vida sexual son famosas en toda Europa [...]. Cuando los Beatles llegaron [...] el perverso Hamburgo era más perverso que nunca¹⁰⁸.

¹⁰⁷Id., p. 66.

¹⁰⁸DAVIES, Hunter. *The Beatles. Edición ilustrada y actualizada de la biografía actualizada más vendida*. Barcelona: Ediciones B, 2005. p. 121

Así empieza a describir Hunter Davies, biógrafo de los Beatles, la ciudad a la que llegaron estos jóvenes británicos en sus primeras presentaciones internacionales¹⁰⁹. El contexto donde los Beatles aún novatos tuvieron que ganarse un lugar era hostil, pero en el final no solo lograron ser respetados sino también ser queridos y aclamados por buena parte de ese público bellaco.

“Al principio tuvimos una acogida bastante fría [dice John Lennon]. Entonces, el mánager nos dijo que debíamos ‘*dar espectáculo*’, como el otro grupo, calle abajo [...]. El primer espectáculo que di fue saltar de un lado a otro del escenario durante un tema como Gene Vincent. Cada canción duraba veinte minutos, para darle más marcha. A partir de ese momento, todos *dimos espectáculo*¹¹⁰.”

Esta noción de “dar espectáculo” da cuenta no solo de que la presentación debía ser más que un buen número musical —los hombres portuarios alemanes no iban a “escuchar música”, iban a ver un show—, sino además de que la banda tuvo que adaptarse al lugar donde se encontraba y a su público. Probablemente, en tal situación de forasteros, debieron echar mano a actitudes que en otro contexto (en su propio país, por ejemplo) no estaban permitidas. Quizás fuera esta situación la que descubrió en ellos una manera de comportarse sobre el escenario que mantendrían y profundizarían con los años, incluso en sus etapas solistas¹¹¹. Probablemente lo hicieran imitando, en un principio a sus ídolos negros del *rock and roll*. Justamente fueron los músicos negros los que se destacaron inicialmente por esta manera de presentarse ante sus oyentes. Chuck Berry¹¹² se caracterizaba por su histrionismo al tocar la guitarra, flexionando las rodillas y bamboleándose de un lado al otro sobre el escenario. Una de las gracias de Little Richard eran sus gritos agudos mientras cantaba, además de su extravagancia al tocar el piano, al que, en los momentos más salvajes, aporreaba con el talón. Este ejemplo negro que

¹⁰⁹ Íd.

¹¹⁰ Íd., p. 122. El subrayado es mío.

¹¹¹ Esto es especialmente significativo si consideramos la personalidad disruptiva de John Lennon, a la cual daría rienda suelta luego de la separación de la banda.

¹¹² No es menor la mención a Chuck Berry ya que, tanto los Beatles como Charly García, tienen versiones de su canción *Roll Over Beethoven*, en homenaje a uno de los pioneros del género. El argentino la traduce como *Correte Beethoven* y es una versión con la característica desprolijidad del estilo *Say No More* pero con mucha energía rockera.

encontró su versión blanca en Elvis o en Jerry Lee, era el mismo que los cuatro británicos, sabiéndolo o no, estaban haciendo cuerpo.

Los Beatles marcaban ruidosamente el ritmo con los pies y daban saltos en el aire. Hacían gestos y payasadas que eran festejados por la audiencia. Paul McCartney y George Harrison sabían algunas palabras en alemán, pero Lennon y Stuart Sutcliffe (por entonces, bajista de la banda, que dimitiría poco tiempo después antes de fallecer a los veintiún años) no sabían ni tenían interés en aprender el idioma, por lo cual no era raro que gritaran cosas en inglés (muchas veces insultos) a los presentes, que aplaudían con fuerza. Con el tiempo, los Beatles fueron conociendo a su público de la misma manera en la que ellos se hacían conocidos en la ciudad germana¹¹³.

En 1983, Daniel Chirom, el primer biógrafo de Charly García, intentaba explicar cómo y por qué Sui Generis fue el catalizador del incipiente rock nacional a la masividad. Y señala, entre otras cosas, algunas conductas que recuerdan a las que mencionábamos recién.

Hay otra actitud que es importante remarcar para comprender las razones del “éxito” de Charly García: sus bufonadas cargadas de nihilismo. Para Charly, como para la mayoría de los de su generación, no hay otra actitud posible que no tomarse la vida al pie de la letra. Ante una sociedad en la que muchos de los valores morales ya están caducos y, sin embargo, se siguen promocionando como si tuvieran vigencia (¡en Argentina aún no hay ley de divorcio!)¹¹⁴, una de las pocas posibilidades que existe, además de luchar, es parodiarlo todo. Esto no es nuevo, *Ionesco y Lennon lo hicieron* en diferentes épocas [...]. Cuando Charly se sube al escenario y salta, baila y dice bromas, está diciendo: “[...] lo importante es que vivan sus vidas como las sienten y no como las dictan los dogmas de cualquier color o especie”¹¹⁵.

Sin duda García tomó de los cuatro de Liverpool algo más que la pura inspiración musical. Si el éxito se obtiene en la medida en que el artista puede comunicarse de manera

¹¹³ Íd.

¹¹⁴ El texto está escrito en el año 1983. Del anacronismo de los valores que se pregonan en una sociedad que ya no cree en ellos ya hablamos con anterioridad. La similitud entre lo que señala esta observación de Chirom sobre la Argentina de los setenta y ochenta con las de Sullivan acerca de los Estados Unidos de los cuarenta y cincuenta es notable.

¹¹⁵ CHIROM, Daniel. *Charly García*. Buenos Aires: El Juglar. 1983. p. 13. El subrayado es mío.

fluida con el público, los Beatles lograron esa hazaña en una barbárica Hamburgo tanto como García lo hizo en una Buenos Aires aún no tan habituada a las guitarras eléctricas y en cuya juventud estaba germinando (o, más bien, floreciendo) un espíritu crítico con afán de empoderamiento.

Pero esto también nos habla de un público que no es pasivo y que incide en la presentación en vivo. Parte de la calidad del músico sobre el escenario se medirá en términos de qué tan bien podrá generar un ida y vuelta con su audiencia, con lo cual se descarta la figura del artista que trae el producto musical terminado para ofrecérselo a un público que lo toma sin modificaciones. Como decía Martín Barbero, la lectura que hace el público “popular” del producto artístico es colectiva y expresiva, con lo cual lo resignifica. Y, si el músico es inteligente, puede colaborar para que eso ocurra.

Un ejemplo notable de esta comunicación con el público en Charly García se da en el *track 7* del LP *Adiós Sui Generis, Vol. I*, episodio del recital que quedó bautizado en el disco como “Zapando con la gente”. En ese momento del concierto, la banda se presta a tocar “Fabricante de mentiras”. Después de la primera estrofa se escucha que el público quiere acompañar con palmas, pero lo hace de forma muy acelerada que confunde a los músicos. Nito Mestre aclara “es un poco más lento, les voy a decir”, y García, en un intento por ordenar un poco la situación, canta el ritmo (“un, dos, tres, va”) para entrar en la segunda estrofa. Como la confusión persiste y las palmas a destiempo hacen que la guitarra y las voces pierdan la sincronía, nuevamente, García toma el micrófono y dice a sus compañeros “bueno, hagamos una cosa, sigamos el ritmo de ellos, loco”, y volviéndose a la gente dice “hagan un ritmo... plá, plá, plá, plá...”. Luego de un primer dificultoso intento por palmear conjugadamente (que generó bromas desde arriba del escenario: “bueno, loco, no lo doblen...”, “¡Sin síncopa muchachos!”) y con un poco de ayuda del líder de la banda que iba marcando los tiempos con un canto improvisado, el público pudo coordinar un ritmo sobre el cual los músicos comenzaron a *zapar*. Nada quedó de “Fabricante de mentiras”, y todo se volvió una canción muy movida alimentada por la ansiedad del público y el afán de Charly García por lograr una comunión entre todos los que se encontraban dentro del Luna Park esa noche de septiembre de 1975.

Esto es algo que uno nunca encontrará en los palcos o plateas de un teatro de ópera, ya que, como señala Christopher Small, “la vivencia que el oyente tiene de la música es esencialmente privada; la estructura y la disposición de los asientos en una sala de

conciertos no facilita la interacción entre los asistentes en mayor medida de lo que puede facilitarla un aula convencional de clase”¹¹⁶. La luz emana de la orquesta o solista hacia el público de la misma manera que lo hace desde un maestro hacia los alumnos en un aula. La música ocurre en abstracto, sin cuerpos que intervengan. “Es una celebración de la autonomía y del carácter esencialmente solitario del individuo en la sociedad europea postrenacentista (...)”¹¹⁷. Esta comparación con lo que ocurre en el mundo “culto” es necesaria ya que, desde la perspectiva gramsciana, la cuestión de lo popular debe abordarse en contraposición a la cultura oficial.

Como dice Martín Barbero:

Digamos de una vez que esta expresividad [la de los habitantes de la cultura oral, en contraste con el público culto y educado] revela, manifiesta, aun a pesar de todos los peligros de la identificación denunciados por Bretch, la marca más fuertemente diferenciadora de la estética popular frente a la culta, frente a su *seriedad* y su *negación al goce* en el que todas las estéticas aristocráticas han visto siempre algo sospechoso¹¹⁸.

Esta sospecha recayó sobre el propio Charly García y quizás a manos de los propios críticos de rock que lo calificaban de “cirquero” por bailar o saltar en sus presentaciones. Él se defendía diciendo: “No voy a reprimir lo que siento para gustarle a unos cuantos tipos (...). Hay una energía que tiene que ver con los intestinos y con los pies, y no solamente con la cabeza. Yo creo que siempre voy a tocar así y que cada vez me voy a largar más para afuera”¹¹⁹. La periodista Patricia Perea, años antes de ser rebautizada por el músico como “Peperina”, lo entrevistó en Córdoba en 1977, donde volvió sobre el tema:

“Soy serio en cuanto a que soy un tipo responsable (...). Pero soy súper loco también, soy muy loco (...). De repente soy un poco cirquero, pero eso tampoco lo veo mal, a veces me copo y puedo subirme hasta la última torre de sonido. De alguna manera es algo positivo porque estoy liberando mi cuerpo, no solamente liberando mi mente. Es muy piola que la gente sepa que

¹¹⁶SMALL, Christopher. Op. Cit., p. 38.

¹¹⁷Id.

¹¹⁸MARTÍN BARBERO, Jesús Martín. Op. Cit., p. 66. El subrayado es del autor.

¹¹⁹DI PIETRO, Roque. Esta noche toca Charly. Buenos Aires: Gourmet Musical. 2017. p. 142.

también tiene un cuerpo y el cuerpo está para usarlo y reventarlo y todo eso (...). Lo de reventar el cuerpo ponelo de alguna manera que no parezca lo que todos sabemos que es (risas)¹²⁰.

En resumen, el rock es un fenómeno masivo cuyas prácticas y concepciones, como plantea Martín Barbero, tienen un fuerte apoyo en sus orígenes populares, como la cuestión de clase y de raza. Los Beatles se maravillaron con Elvis y querían ser como él: un blanco con el espíritu de un negro. Si bien el *rock and roll* que triunfó en los cincuenta de la mano de “Rock Around The Clock”, como primer gran éxito en Estados Unidos, fue un fenómeno de clases media y alta, su origen negro aportó elementos que eran minoritarios o inexistentes en la idiosincrasia musical oficial del país –por lo menos, a niveles masivos– y que luego se exportó a Europa, con una acogida especialmente fructífera en Inglaterra. Cuando la banda de Liverpool se presentó en Alemania aprendió a buscar la mejor manera de acercarse a su público, de generar una conexión que hiciera que la gente que frecuentaba los clubes nocturnos de Hamburgo volviera la noche siguiente a verlos. De esta manera, descubrieron el poder de su cuerpo en acción: debían agitarlo, exagerar sus gestos, extenuarlo, usarlo para hacer gracias, bullicio, provocaciones. En una palabra debían explotar su propia corporalidad para resignificar lo que estaban tocando, para que se entendiera su música y fuera accesible no solo al entendimiento sino al entusiasmo de una muchedumbre violenta que no hablaba su mismo idioma.

Esto es parte de lo que los Beatles le legaron a Charly García al arrancarlo del piano clásico. Para él, fue esta dosis justa de “buena música” –en términos académicos– en un paquete de “música popular” lo que lo enlazó al rock y lo que, de alguna manera, también determinó su estilo y su búsqueda artística.

¹²⁰Id., p. 149

2. **Química del agua:** Análisis del espacio musical de Charly García a partir de un juego de opuestos.

-Nunca terminé el secundario, me falta una materia: Química.

-Mirá vos, ¿nunca rendiste?

-¡Nunca la entendí!

Charly García¹²¹

Introducción

Hemos comentado la incidencia que han tenido los compositores académicos y los Beatles en la obra de Charly García. Durante este desarrollo hemos presentado la cosmovisión musical de cada una de estas influencias para encontrar elementos análogos en las composiciones del argentino. Así, de manera más o menos directa, hemos abordado una serie de temas que encararemos de manera más explícita a continuación.

Respondiendo a una cuestión práctica para el estudio, hemos decidido plantear una serie de polos opuestos desde donde observar el fenómeno artístico-musical Charly García. Estos polos son extremos teóricos y no deben ser leídos con literalidad. Son características que pueden encontrarse entremezcladas en un mismo tipo de música y su planteamiento como “dos caras de una moneda” es meramente analítica.

En primer lugar, esbozamos el polo que divide una concepción ideal o “mental” de la música en contraposición a una que exacerba el aspecto corporal. En rigor, son dos dimensiones que están presentes en cualquier obra musical, pero desde el análisis observaremos cómo hay ciertas tradiciones y artistas que dieron mayor importancia a uno u otro aspecto. A su vez, estudiaremos de qué manera cada noción atraviesa la obra artística de García.

En segundo lugar, abordaremos más detalladamente un polo que está íntimamente vinculado con las dos vertientes que analizamos en el capítulo anterior: el binomio Música Clásica¹²²/Académica – Música popular. Estas denominaciones suponen un reduccionismo en cada lado, ya que no hay homogeneidad en las distintas músicas que son rotuladas con cada uno de esos títulos. Los utilizaremos en la acepción de uso común del término solo

¹²¹ “Especial con Charly García” en *Qué fue de tu vida*, entrevista de Felipe Pigna para Canal 7. Disponible en YouTube en <https://youtu.be/uzz8CsMqNp8> [Min. 11:11]

¹²² Sobre el uso de la nomenclatura de “música clásica” ver nota al pie 1 de la introducción.

para distinguir dos concepciones musicales que se diferencian principalmente desde el aspecto social de clase. El foco puesto aquí, donde necesariamente hay una tensión, evidencia cómo lo político está indisociablemente unido a las distintas maneras de comprender el arte.

Por último, y muy estrechamente vinculado a los dos anteriores, nos referiremos al polo Partitura/grabación – Presentación en vivo. Establecemos una diferenciación entre lo que históricamente, en la música occidental, se ha dado por establecer como “obra original” y su presentación material en vivo. La obra original se plantea como grado cero de una obra de arte, que en música fue primero la partitura y luego, con los avances tecnológicos, la grabación en estudio. Esto se contrapone a la interpretación que se realiza en directo frente a un público. Los basamentos conceptuales para realizar una y otra son diferentes y, también, ha variado en cada circuito musical y en la historia de los artistas mismos la preponderancia que se da a cada una de ellas.

2.1 Mente/Idea - Cuerpo

Escribir sobre música es como bailar sobre arquitectura

*Thelonious Monk*¹²³

Vivir o pensar

Hablar de música no es lo mismo que hacerla, y para tener acceso a la música debemos ineludiblemente escucharla. Los elementos que conforman la estructura del discurso musical no son plausibles de una descripción verbal positiva que nos haga adentrarnos acabadamente en su musicalidad sin necesidad de su manifestación explícita. Podemos describir una pintura o una película de múltiples maneras y, si bien eso no significa que este discurso reemplace perfectamente al cuadro en sí mismo, hay ciertas líneas que podrán transmitirse con mejor éxito del dispositivo visual al verbal. Esto es muy distinto en música, cuyo material significativo por excelencia es algo que no se puede ver: el sonido.

¹²³ En FISCHERMAN, Diego. Efecto Beethoven. Buenos Aires. Paidós. 2013. p. 29

De esta manera tenemos dos dimensiones en la experiencia musical, una que es la de la vivencia de la música y otra que es la de reflexionar acerca de ella y analizarla.

La dimensión de vivir la música es el momento más misterioso que tiene esta arte, es el instante no verbal en el que se establece una comunión entre los que participan de la experiencia musical. Aquí *los conceptos son estériles*¹²⁴ y comprendemos con *la seguridad inmediata de la intuición*¹²⁵. “Entiendo sin saber” dice García en “Alto en la torre” [EP *Alto en la torre*, Sui Generis, 1975]. Es un acto sensual en el que intervienen no sólo los oídos sino el cuerpo todo, los ritmos y las vibraciones se sienten en el pecho y las armonías y melodías erizan los pelos y hacen ondear los miembros. Y es un hecho de inmanencia cuyo sentido termina en el momento mismo de su acontecer. El director de orquesta argentino Daniel Barenboim, en un intento de responder a la pregunta ‘¿qué es la música?’, dice que “La música nos hace sentir y realmente vivir la muerte porque cada nota que se toca, si no se le da más energía después de haberla tocado, muere. El sentimiento de la muerte está en todo, hasta en los vales de Strauss más alegres”¹²⁶.

Pero a la vez existe otra dimensión que hace a la experiencia musical, que abarca el momento de pensar la música y hablar sobre ella. Aquí es donde entra todo lo que se ha dicho de la música y sus distintas manifestaciones. Los géneros, los estilos, los artistas, los movimientos, la estética, la política, las críticas, las prácticas, los valores y todo lo que pueda decirse sobre ella que no es ella misma pero que está sujeto al sonido que ella emana. En el intento de poner en palabras el sentido que la música expresa por sí misma se generan distintas maneras de entenderla, de valorarla y por ende, de producirla e interpretarla.

Estas dos dimensiones no se presentan necesariamente como momentos separados en la experiencia. Ocurren como un todo que se retroalimenta: es difícil disfrutar de una música estando completamente enajenados de todo lo que racionalmente entendemos de ella, así como también es imposible emitir un juicio fundado acerca de una obra sin haberla escuchado a consciencia. Pero es necesario distinguir estos dos aspectos en el análisis, ya que conllevan principios diferentes en la manera en que nos relacionamos con la música.

¹²⁴ SCHOPENHAUER, Arthur. “La música en la jerarquía de las artes” en *Pensamiento, Palabras, Música*. Madrid, Biblioteca Edad, 1998. p. 161

¹²⁵ NIETZSCHE, *El nacimiento de la tragedia*. Losada. Buenos Aires: 2014. p.31

¹²⁶ Entrevista en el programa *Luis Novaresio Entrevista*. 11 de julio de 2018. Disponible en YouTube en: <https://www.youtube.com/watch?v=qlEau3DzrJI> minuto 2:12

De esta distinción se plantea una disyuntiva teórica que históricamente se ha cristalizado en las distintas respuestas a una misma pregunta tácita: ¿cuál es el origen del sentido musical? No estamos hablando en un sentido netamente ontológico sino en términos de si su significado puede preverse de antemano o solo existe en el momento de su ejecución.

Índice y símbolo

Desde la vertiente veroniana como reformulación de la semiótica de Peirce hay un interés central en las distintas dimensiones de sentido en la semiosis social. Éstas pueden definirse en tres, siguiendo la segunda tricotomía planteada por Charles Peirce, y son (en el orden “cronológico” de Verón) la indicial, la icónica y la simbólica. Estas dimensiones están separadas analíticamente porque cada una responde a una lógica y “no hay pasaje posible entre una y otra”¹²⁷, pero desde la constitución del sujeto con la adquisición del lenguaje funcionan de manera simultánea en el tejido semiótico social. El primer agente significante es el propio cuerpo¹²⁸, y su modo de funcionamiento es mediante el índice, es decir aquel signo que mantiene “un lazo existencial con su objeto”¹²⁹. Aquí la regla fundamental es la metonímica de contigüidad, el contacto físico, la comunicación inmediata a través del cuerpo. Lo indicial es lo más primario y arcaico, su activación convoca las experiencias primeras tanto filo como ontogenéticas¹³⁰.

A medida que el sujeto se va socializando, va incorporándose la capacidad de aumentar la distancia entre el signo y su objeto, desde lo icónico, en donde lo que significa se encuentra separado físicamente de su objeto pero hay una relación de similitud, hasta las formas más complejas de sentido simbólico como el lenguaje.

Roland Barthes menciona que la literatura es el resultado de un afán obcecado de la lengua por representar lo real¹³¹. Pero, si bien el hombre no se resigna a encontrar un paralelismo entre lo real –tal como lo llama él– y el lenguaje, es evidente que dicha tarea es

¹²⁷ VERÓN, Eliseo; “El cuerpo reencontrado”, en *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Gedisa. Barcelona, 1987.

¹²⁸ Ídem.

¹²⁹ PEIRCE, Charles Sanders. “Cartas a Victoria Lady Welby” en *Obra Lógico-Semiótica*. Madrid. Taurus Ediciones. 1987. p. 60

¹³⁰ ROCHA ALONSO, Amparo; “De lo indicial, lo icónico y lo simbólico en las manifestaciones del sentido” en *Revista Intersecciones en Comunicación*. FACSO, UNICEN. Año 4, Nº 4 diciembre 2010. p. 99-126.

¹³¹ BARTHES, Roland. “Lección inaugural”, en *El placer del texto y lección inaugural*. Terán, Oscar (trad.) Buenos Aires. Siglo Veintiuno editores. 2014.

un artificio imposible¹³²; podemos decir que esto se debe a que la lengua pertenece al ámbito de lo simbólico, lo cual separa, por definición, a lo real de su representación, arbitraria y convencionalizada. Esto es distinto en el caso de la música cuya necesaria materialidad corpórea, el sonido, es un índice, por lo que puede hablarse efectivamente de un lazo existencial entre el signo y su objeto, conforme a la teoría semiótica de Charles S. Peirce. Es decir, no hay una separación tajante entre objeto y signo, sino que estos se confunden permanentemente, y esto es “lo propio de la regla de contigüidad [...] precisamente, *dar status de significante a [todo o] una parte del significado.*”¹³³

Pero ocurre que esta indicialidad opera en conjunto con principios simbólicos e icónicos. La música no podría ser una forma de filosofía, al decir de Schopenhauer¹³⁴, si no tuviera un sentido separado de su materialidad, es decir si no conllevara operadores simbólicos. Eliseo Verón dice, a propósito del tejido intercorporal multidimensional, “Si hablamos de un *tejido multidimensional*, es para subrayar que la materia significativa de que se trata *no es en absoluto lineal*. [Sin embargo] el trabajo de ‘socialización’ de la materia significativa de los cuerpos producirá una *linealización* [...], que consiste en transformar la red metonímica intercorporal en un conjunto ordenado de secuencias fijas de *actividades* socialmente aceptables. Esto supone operadores lingüísticos en funcionamiento.”¹³⁵ Incluso en la música instrumental, por más “indicial” que sea, siempre habrá un operador lingüístico (simbólico) que *linealice* un sentido. No da lo mismo escuchar un Estudio de Chopin que una obra del quinteto de Piazzolla, y sabemos que, a pesar de las obvias diferencias estilísticas, el primero es simbólicamente mucho más cercano a una sonata de Mozart, y a su vez se encuentra mucho más alejado, con respecto al segundo, de un tango de Bajofondo.

¹³² Con respecto al uso del término *lo real*, Barthes aclara: “Que lo real no sea representable –sino solamente demostrable– puede ser dicho de diversas maneras: ya sea que con Lacan se lo defina como lo *imposible*, lo que no puede alcanzarse y escapa al discurso, o bien que, en términos topológicos, se verifique que no se puede hacer coincidir un orden pluridimensional (lo real) con un orden unidimensional (el lenguaje)”. BARTHES, Roland. Op. Cit. p. 101.

¹³³ VERÓN, E. Op. Cit. p. 145. El subrayado es del autor.

¹³⁴ “La música es un ejercicio inconsciente de metafísica en el que la mente no sabe que está filosofando” SCHOPENHAUER, Arthur. “La música en la jerarquía de las artes” en *Pensamiento, Palabras, Música*. Madrid, Biblioteca Edad, 1998. p.169. Parafrasea a Gottfried Leibniz, que dice que “la música es un ejercicio inconsciente de aritmética en el que la mente no sabe que está contando”.

¹³⁵ VERÓN, Eliseo. op. cit.; p. 144. El subrayado es del autor.

El cuerpo y la mente en la música

Hemos dicho que en la experiencia musical hay dos facetas, la de vivir la música, más ligada a lo corporal, y la de hablar o reflexionar acerca de ella, vinculada a lo verbal y lo simbólico. Es evidente que las músicas son muy diversas y podemos suponer que existen algunas que se prestan más o menos a la reflexión, pero, en sintonía con la tesis de Amparo Rocha¹³⁶, todas ellas requieren de los tres órdenes del sentido: lo indicial, lo icónico y lo simbólico –aunque en este apartado nos centremos exclusivamente en el primero y el tercero.

Diremos que según las tradiciones musicales, hubo unos músicos que valoraron y trabajaron determinados aspectos de la música y algunos que lo hicieron con otros. Según nuestro parecer, un posible eje para analizar estas diferencias puede ser la tendencia a hacer hincapié (voluntariamente o no) en uno u otro de los aspectos que hemos señalado: el simbólico o el indicial. Pero para no anular el análisis de las distintas dimensiones semióticas de sentido en cada caso, no hablaremos de “música indicial” ni de “música simbólica” sino que diremos que existen músicas más “corporales”, es decir, más ligadas a poner en valor al agente corporal, y músicas más “mentales o idealistas”, que, por el contrario, enfatizan su vínculo con lo simbólico y, en muchas ocasiones, explican su fundamento y origen en razones abstractas separadas de la materialidad sonora.

Es necesario aclarar este punto: en modo alguno decimos que hay músicas que se piensan y otras que no, ni tampoco que hay músicas que se sienten y otras que son puro producto del cálculo racional. Sino que, desde el punto de vista analítico, existen ciertos tipos de música que a lo largo de la historia se asociaron a la expresividad corporal y otras a la racionalidad y a un carácter ideal de la música. Y estas asociaciones no son meras consideraciones de sujetos específicos sino que se sostienen en las prácticas y movimientos históricos que generaron ciertas músicas, en las valoraciones y críticas plasmadas en innumerables textos, y también, por supuesto, en el decir y hacer de los músicos que formaron parte de la historia. Particularmente nos interesa este “hacer” como evidencia material de una concepción musical hecha cuerpo, tal como entiende la sociosemiótica la producción y circulación de discursos.

¹³⁶ ROCHA ALONSO, A. Op. Cit. 2010.

En este punto, habríamos de especificar de manera más desarrollada qué entendemos por “corporal” y “mental/ideal” cuando usamos estas categorías en referencia a la música.

Hablaremos de música corporal para referirnos a distintos tipos de músicas con una tradición de transmisión oral, muchas veces con dosis de improvisación, tanto en lo que refiere a la producción como a la interpretación de las obras. Esta forma de hacer música generalmente se da en grupos, es decir que la obra es una composición colectiva; eso solo puede ocurrir “haciendo” música, construyendo la obra mientras suena. Lo corporal está más asociado al baile y a la participación del cuerpo en la experiencia musical de todos los presentes, tanto de quienes tocan instrumentos como de los que no, por eso son elementos centrales la cuestión rítmica, el pulso, los tiempos.

Podemos hallar las más puras expresiones corporales de la producción musical en las formas primigenias del tratamiento de los sonidos –en consonancia con el orden “cronológico” de la producción de sentido que señala Eliseo Verón. Las músicas más antiguas (que comúnmente surgían en rituales religiosos) muchas veces se basan en una repetición de ciertos patrones rítmicos sobre los cuales se cantará o se bailará. Puede existir una sistematización normativa de las formas a seguir, o un conjunto de reglas estipuladas sobre qué está permitido y qué no (a riesgo de incurrir en prácticas sacrílegas) –con lo cual observamos que incluso aquí negar la existencia de una instancia simbólica es un sinsentido–, pero lo importante es que la experiencia es marcadamente física y orgánica, y tiende con frecuencia a la entrega total del sí. La conciencia y cualquier tipo de “racionalidad” ligada a la producción e interpretación musical quedan entre paréntesis. Asimismo, las músicas tribales en general dan cuenta de una funcionalidad práctica, con lo cual históricamente se generaron durante ciertas circunstancias, respondiendo a una necesidad corporal ante un hecho que clamaba algún tipo de expresión. Por ejemplo, en la música tradicional africana que sirvió de antecesora de muchos géneros populares de hoy, existían cantos que acompañaban los trabajos y ritos religiosos relacionados con nacimientos, matrimonios, funerales, etc¹³⁷. También podemos mencionar las llamadas canciones de trabajo, y los hollers (‘gritos de campo’), que eran cantos improvisados –y, por cierto, de difícil transcripción a pentagrama– generalmente asociados a los que entonaban usualmente los esclavos negros en Estados Unidos. Más allá del simbolismo que

¹³⁷ SMALL, Christopher. *Música, sociedad, educación*. Madrid. Alianza Editorial. 1989.

evidentemente no pueden dejar de tener, elegimos estos ejemplos para ilustrar la centralidad del cuerpo en estas tonadas, desde su génesis, vida y muerte. Además, cuentan con un fuerte componente indicial ya que son canciones que con frecuencia surgían desde las secuencias rítmicas demandadas por el trabajo manual, se transmitían oralmente y, en ocasiones, no subsistían mucho más allá del momento mismo en el que se originaban.

Este es un aspecto importante en la historia de lo que hoy consideramos música, pero también existe su faceta “mental/idealista”. Hemos dicho que las músicas asociadas a esta categoría encuentran su fundamento y origen en razones abstractas separadas de la materialidad sonora. Con esto estamos aludiendo a la esfera estrictamente musical, es decir al fundamento y origen del contenido sonoro que se escucha, y no a todo el universo simbólico que emana de su existencia como discursos (identidades, movimientos sociales, ideologías, etc.), el cual analíticamente hablando no es un aspecto exclusivo de la faceta “mental/idealista”. Es en este sentido que nos referiremos como parte de esta cosmovisión a las músicas de tradición escrita, es decir que son premeditadas y preconcebidas antes de existir como tales. La escritura permitió desarrollos largos y complejos de las estructuras musicales, razón por la cual muchos de los que están formados en esta tradición reivindican la complejidad como valor musical¹³⁸. Esta cosmovisión tiene un importante impulso en la Europa de finales de la Edad Media y llega a su máxima expresión durante el Clasicismo y el Romanticismo de los siglos XVIII y XIX, como hemos visto en el capítulo anterior, donde se impuso el modelo compositivo que nosotros vinculamos con la figura de Prometeo, el héroe que roba el fuego a los dioses. Desde esta perspectiva, el compositor es un héroe que “hurta” la música que ya existe en el mundo divino de las ideas y la transcribe para que pueda ser ejecutada en este mundo material nuestro.

Charly García: –Hay una cosa que es un error, y es que... yo veo muchos músicos que dicen “porque mi música”... ¿Cómo “mi” música? ¿La inventaste vos? Es La Música.

Alejandro Fantino: –No, pero es *tu* música.

CG: –No, no. Yo interpreto cosas y las pongo en el aire [...].

AF: –Bueno, está bueno que vos me digas que no es tuya la música: vos la tirás al aire...

¹³⁸ FISCHERMAN, D. Op. Cit. p. 27

CG: –¡No! ¡La música ya está!¹³⁹

La escucha idealista

Ya hemos descrito la iniciación en música académica de Charly García y su debilidad por los Beatles, quienes lo iniciaron en el rock haciendo “música clásica de Marte”¹⁴⁰, tal como él la describió a Marchi. Es decir, lo primero que le llamó la atención del grupo inglés era el concepto clásico encarnado en un sonido totalmente distinto. Cuenta el argentino que cuando escuchó “There’s a Place” [de *Please, Please me*, 1963] quedó maravillado por el juego de cuartas y quintas en las voces, algo que él no estaba habituado a oír en las canciones populares que pasaban por la radio.

Esa [“There’s A Place”] fue la canción que me afirmó que eso no era música común. Porque tiene, en un momento, un intervalo (un intervalo es la distancia que hay entre dos notas) que es completamente inusual en la música. Hasta en la música clásica. Tiene más que ver con la música moderna¹⁴¹.

Hermosa canción basada en cuartas y quintas, que es una estructura que yo uso mucho. En vez del acorde (un acorde do, mi, sol, por ejemplo), le sacás la tercera y queda do y sol. Entonces el acorde no es ni mayor ni menor... Bueno y esa canción tenía eso. Como “Love me do”¹⁴².

Tiene una nota: [canta armonizando con un piano] “and it’s my mind” que no es frecuente, la modulación. [Cuando escuché] esa nota dije: “¿Cómo...? ¿Qué?”¹⁴³.

Es interesante notar aquí que, ya en ese entonces (a los once o doce años), García tenía un criterio muy académico en la apreciación de la música. No le llamó la atención una letra, un pulso de tambor o un *riff* de guitarra. Lo que fascinó sus sentidos fue una armonía vocal. En

¹³⁹ Entrevista en el programa *Animales sueltos*, 15-VIII-2013 disponible en YouTube bajo el título de “Charly García en Animales sueltos - Entrevista de Alejandro Fantino” en <https://www.youtube.com/watch?v=yVIDtW9ZmIE> [Min. 15:49]

¹⁴⁰ MARCHI, Sergio. *No digas nada. Una vida de Charly García*. Buenos Aires. Sudamericana. 2013. p. 54

¹⁴¹ Entrevista a Charly García por Bruno de Olazabal (parte 1), 2003, disponible en YouTube en: <https://www.youtube.com/watch?v=V8IUyFimjMU&t=> (Min. 7:25)

¹⁴² Entrevista a Charly García por Beto Casella en *Mundo Casella* (parte 1), 2012, disponible en YouTube en: <https://www.youtube.com/watch?v=LEvOPiRFdbw> (Min. 5:42)

¹⁴³ Entrevista a Charly García por Rodolfo Barili en *Telefé Noticias*, 2018, disponible en YouTube en: <https://www.youtube.com/watch?v=W6lPeOGZppQ> (Min. 4:28)

esto, por supuesto, incide cierta capacidad ligada a su oído absoluto, pero el hecho no se reduce a comprender cuáles son las notas que suenan. Lo importante es que, comprendiendo qué era lo que sucedía musicalmente cuando Lennon y McCartney cantaban “There’s a place / where I can go / when I feel low, / when I feel blue”, pudo relacionarlo con la música que él escuchaba y tocaba, y de esa manera valorizarlo positivamente. Le gustó el concepto de esa música. Seguramente se emocionó y la sintió en su pecho, pero apreció sobre todo la *idea* de la canción, la noción armónica que se ponía en juego.

Ya desde su temprana incursión en el rock vemos que la mente musical de García se mueve en la concepción *idealista* de la música. Pero si el ejemplo que mencionábamos se relaciona con la apreciación musical, tal vez lo interesante sería ver de qué manera se evidencia esta cosmovisión en su propia manera de componer. En su libro *Esta noche toca Charly*, Roque Di Pietro señala que mediáticamente se legitimó el “genio” de García por su oído absoluto y por su temprana formación en conservatorio (el Thibaud–Piazzini), debido al capital simbólico que ofrece el solo hecho de haber estudiado en una de estas instituciones. Pero analizando los programas de las presentaciones del músico cuando era niño, nos damos cuenta (y esto, en el libro, lo señala un especialista) de que no se trataba de un repertorio especialmente prodigioso. En sus últimos años, cuando tenía entre doce y catorce años, interpretaba algunos Valses y Mazurkas de Chopin, el Preludio y Fuga n°1 en Do mayor de Bach, y algunas obras cortas de compositores como Haydn, Schubert o Ginastera. No se trata de obras, naturalmente, de principiante, pero existiendo miles de jóvenes intérpretes en todo el mundo que a la misma edad o más jóvenes son capaces de tocar obras con niveles de dificultad mucho mayores, el repertorio del joven García no constituía exactamente el de un precoz pianista fuera de serie.

Lo que sí podemos comprobar –y aquí quizás esté lo más importante que recogió Charly en su temprana relación con el repertorio y la formación académicos– es de qué manera incorporó todo un background de música erudita que luego volcó de diversos modos en su obra como compositor popular y en su approach con el instrumento: de ahí su digitación en el piano, desarrollada según las técnicas académicas (hay claras pruebas de esto en los directos de Sui Generis, en diversos fragmentos del álbum *Música del alma* [1980], en “A los jóvenes de ayer” [de *Bicicleta*, 1980], en los momentos piano bar de los shows de *Yendo de la cama al living*

[1982], o *Clics modernos* [1983]), la manera de armonizar o sus composiciones atravesadas por el perfume de lo clásico. Se podría afirmar que sin esos nueve años en el Thibaud–Piazzini, “Desarma y sangra” [de *Bicicleta*, 1980] no sería exactamente igual a como la conocemos, “20 trajes verdes” [de *Peperina*, 1981] no reescribiría a Erik Satie con tanta gracia y naturalidad y un tema como “Waiting” (*La hija de la lágrima*, 1994) no tendría esa armonía tan deudora del *Sueño de amor* de Liszt insertada con notable precisión en un contexto supuestamente de caos y decadencia, por citar apenas tres ejemplos de estéticas diferentes¹⁴⁴.

Justamente lo importante no es el mero hecho de haber “asistido al conservatorio” ni la casualidad genética de tener oído absoluto lo que hace al genio de García, sino la manera en que interiorizó toda la música que escuchó y aprendió allí. La concepción idealista forma parte de ese acervo académico que capitalizó para su propia obra.

Prometeo y el Demiurgo

¿Cómo se evidencia esto en la obra? En el capítulo “El agua del pez” hemos hablado mucho sobre la figura del compositor humanista, como una persona solitaria que espera la iluminación de la musa inspiradora, “una cierta antena, una cosa secreta”, como decía Rubinstein. Ciertamente, García se ha descrito muchas veces componiendo y la imagen que suele evocar se parece mucho a la siguiente: se encuentra él sentado en una habitación en solitario, tiene a su alcance un piano o una guitarra y su trabajo consiste en un intento por comprender el sentido de una música que le nace de su mente y él traduce en sus dedos. Desde esta perspectiva, la música, las melodías, los ritmos, se presentan como mariposas que vuelan puras y discretas en un plano abstracto, esperando a ser cazadas por la red del compositor. Y esto, en efecto, funciona así muchas veces.

Como decía Picasso [...], el artista no busca, encuentra. Es más así. Asocia. [...] Me internaron diciéndome “no se puede vivir de asociaciones libres” y yo decía “¡pero si es de lo que viví toda mi vida!”, un pedacito acá, otro pedacito allá. Componer es asociar una cosita con otra¹⁴⁵.

¹⁴⁴ DI PIETRO, Roque. Esta noche toca Charly. Buenos Aires: Gourmet Musical. 2017. p.36

¹⁴⁵ Entrevista en *Soy lo que soy*, conducido por Sandra Mihanovich para TN. Tranquilo Producciones, 2013. Disponible en YouTube en: <https://www.youtube.com/watch?v=QomOx05tN3M&t=> (min 17:10)

Esta frase es quizás de las más elocuentes y precisas que usó Charly García para describir su manera de componer. Reparemos en cómo plantea el manejo de las melodías: como un paquete abstracto cerrado de sentido. Durante toda su carrera, podemos advertir que el músico manipula sus melodías como herramientas con un fin práctico, a la manera en que un tornillo que fijaba un soporte, ahora puede ajustarse en una madera para perseguir otro fin. El artista Prometeo, luego de admirar en sus manos el trofeo divino, se convierte en Demiurgo, el artesano que manipula las ideas para darles forma material. El Demiurgo es un genio que no crea, sino que organiza las músicas obtenidas (imperecederas y perfectas, como las ideas platónicas), asocia las unas con las otras y genera un orden nuevo a partir del botín arrebatado a los dioses. A esto se refiere el músico cuando le dice a Alejandro Fantino “La música no es mía, ¡ya está!”.

Este proceso creativo es accesible para nosotros cuando García incurre en la utilización de fragmentos de obras suyas ya publicadas (o que serían publicadas con posterioridad) para efectuar ese juego de asociación libre. Cualquier oyente de García medianamente avezado sabe del recurso de la auto-cita que utiliza con tanta frecuencia. Esto, más que una observación curiosa es el ejemplo más acabado de cómo el compositor argentino piensa y estructura su música en sintonía con una cosmovisión idealista.

Quizás el ejemplo temprano más célebre de este *modus operandi* sea la cita al solo de “Tango en segunda”, grabado por Sui Generis en 1974, en el interludio de “La grasa de las capitales”, del álbum homónimo de Serú Girán editado en 1979. Este tema tiene dos reapariciones menos conocidas y son en “En las calles de Costa Rica”¹⁴⁶, última pista del disco *Películas* de La Máquina de Hacer Pájaros (alrededor del segundo 0:50, aunque en este caso es solo la armonía, sin los dibujos cromáticos tan característicos de la melodía) y en el *track* “La ciudad se está apagando” de la banda sonora de la película *Lo que vendrá* de 1988, compuesta por García.

En esa misma línea, la canción “Superhéroes” del disco *Yendo de la cama al living*, de 1982, comienza con un piano a muy bajo volumen que reproduce unas notas que volverán a repetirse en distintas partes de la canción a modo de acompañamiento contrapuntístico. Pero esa melodía no es original de ese disco, sino que ve la luz por primera vez en 1977, bajo la forma de la “Obertura 777”, primer *track* del disco *Películas*

¹⁴⁶ Aunque este tema, en el disco, se encuentra acreditado solamente a Gustavo Bazterrica.

de La Máquina de hacer Pájaros. Algo similar ocurre en la canción “Influencia” de 2002 (cover de “Influenza” de Todd Rundgren, original en inglés publicado en 1982), cuyo interludio después del primer estribillo (en el que Charly tararea “tututú, tutu-tutu...”) es una auto-cita a un tema publicado en *Pubis Angelical* bajo el título “Transatlántico art-decó” exactamente veinte años antes. A su vez, parte de ese motivo es repetido hasta desaparecer en *fade-out* en la coda de “Kill my mother”, la extensa segunda pista del disco *El aguante* (1998).

Estos son solo algunos ejemplos de un recurso que García utiliza con asiduidad durante toda su obra. Según Roque di Pietro, el primer antecedente lo podemos encontrar ya en el segundo disco de Sui Generis:

Finalmente, en “Confesiones de invierno” se puede empezar a escuchar aquello que en la obra de García se conoce como autocitas, es decir, fragmentos de melodías (o letras en otros casos) que volverán a aparecer en otras composiciones. Por ejemplo: hacia el 1:50 de “Rasguña las piedras” (tras un fantástico *feedback* que recuerda al comienzo de “I Feel Fine” de los Beatles) luego de que Nito diga “Y si estoy cansado de gritarte” se escucha un arreglo que repite más acelerado el motivo inicial del tema “Confesiones de invierno”, una suerte de *fingerpicking* dylaneano, interpretado por Charly en ambos casos¹⁴⁷.

¿Qué significa esto? Este recurso entiende las melodías como unidades ideales discretas. Cada melodía es un ente abstracto, que existe en el mundo de las ideas más allá de su existir físico al momento de ser tocada en un instrumento. “La música [...] es también enteramente independiente del mundo fenoménico al que ignora sin más y, en cierta medida, también podría subsistir aun cuando el mundo no existiera en absoluto”¹⁴⁸ dice Schopenhauer en absoluta concordancia con la manera postrenacentista (y, más bien romántica) de entender la música. La partitura y la interpretación son dos maneras de (re)presentar en el mundo sensible la idea musical, perfecta e imperecedera. De esta manera, las melodías conforman un todo autosuficiente.

Este recurso de autocitarse responde a una concepción mental/ideal de la música, por lo cual es muy común en los músicos de formación clásica, como el propio García y, por

¹⁴⁷ DI PIETRO, Roque. Op. Cit., p. 85

¹⁴⁸ SCHOPENHAUER, Arthur. “La música en la jerarquía de las artes” en *Pensamiento, Palabras, Música*. Madrid, Biblioteca Edad, 1998. p. 168

supuesto, en los propios compositores de la tradición postrenacentista. A continuación veremos algunos ejemplos clásicos para ilustrar lo usual que es esta práctica en este ámbito.

En el primer movimiento de su *Concierto para piano y orquesta en do menor op. 37*, Ludwig van Beethoven expone un pequeño motivo, que en el video de YouTube donde está interpretada por el pianista Alfred Brendel y dirigida por Claudio Abbado¹⁴⁹ se puede escuchar a partir del minuto 8:14. Esa pequeña melodía ocupa unos pequeños compases del movimiento, pero evidentemente algo de ella le gustó al compositor alemán, ya que también la incluye en su *Triple concierto para piano, violín y violonchelo op. 56*. En la presentación dirigida por Boian Videnoff e interpretada por Lily Maisky, Sascha Maisky y Mischa Maisky¹⁵⁰ (en respectivos instrumentos), se puede oír la reiteración del mismo tema en el minuto 9:43. Nuevamente, unos pocos compases de transición en los que, primero el chelo y después el violín, reproducen una melodía que fuera compuesta años antes por el mismo compositor para otra obra.

A su vez, por dar un ejemplo chopiniano, mencionaremos que en el *Concierto para piano y orquesta en fa menor op. 21*, se pueden escuchar en distintos momentos, pasajes y adornos que también aparecen en el *Nocturno en do sostenido menor*, uno de los más conocidos del pianista polaco, publicado póstumamente y sin número de opus.

Vayamos a un músico con el cual Charly García busca compararse con frecuencia: Wolfgang Amadeus Mozart. En 1788, tres años antes de que el genio austríaco presentara su ópera *La flauta mágica*, Muzio Clementi publicó dos sonatas, que en su catálogo corresponden al op. 24. La sonata nº2 de ese opus comienza con un tema que a cualquiera que esté familiarizado con la mencionada ópera le será familiar. Se trata de la misma melodía que Mozart utilizará (arreglado como una fuga orquestal) para la obertura de su célebre *singspiel* en dos actos. Se dice que este compositor era una fuente inagotable de melodías, pero aquí vemos cómo también tenía la habilidad de “asociar una cosita con otra” (al decir de García) con maestría. En efecto, Mozart toma prestada una melodía para convertirla en una pieza orquestal y transformarla íntegramente en otra cosa. Sí, es la misma melodía, pero en absoluto se trata de una obra parecida, mucho menos de una “reversión” a la manera de un *cover* contemporáneo.

¹⁴⁹ Con el título de “Beethoven - Piano Concerto No. 3 (Brendel, Abbado)” en <https://www.youtube.com/watch?v=-Tm0Phjiouk>

¹⁵⁰ Con el título de “Beethoven: Triple Concerto / Maisky - Videnoff - Mannheimer Philharmoniker” en <https://www.youtube.com/watch?v=liNrhw5dMwo>

Esto es un hábito muy común en los músicos clásicos que no debe entenderse como meros “plagios”. Muchas veces las melodías propias o de otros son excusas para generar nuevas obras, tal como ocurre con las variaciones, que es una forma de composición basada en explotar un tema musical exponiéndolo y desarrollándolo en diversas direcciones. Lo interesante de esto es que una misma melodía puede jugar papeles diferentes según el contexto en el que se la sitúe, y esta posibilidad no existiría si se entendiera a la música como un mero hecho físico que empieza y termina con su ejecución. Es necesario concebir a la música como un ente separado del mundo y que se basta a sí mismo. Una misma melodía sigue existiendo aunque no se la toque, por lo cual se puede (por ejemplo, mediante el papel) extraerla de su lugar de origen y reubicarla en otro lado, creando una obra nueva a la manera del Demiurgo.

El Demiurgo entre la multitud

“Esto se lo dije un día a Fito. Stravinsky decía: ‘los buenos compositores no piden prestado, roban’”¹⁵¹ declara García en una entrevista. Es una frase que repite a menudo, quizás para dar cuenta de este recurso asociativo. “Los genios le roban a todo el mundo, agarran cualquier cosa que les guste, la decodifican y la incorporan a su código”¹⁵². En el año 2000, el músico tiene una discusión con Jorge Lanata, anfitrión del programa de televisión *Día D*, del que participaba como invitado. Ante cierto comentario del conductor, Charly le pregunta: “¿A vos te parece que yo soy un artista?”, a lo que Lanata responde: “No lo sé. Yo creo que hiciste grandes cosas y que después te empezaste a copiar a vos [mismo] y creo que te das cuenta”. Finalmente el artista cuestionado termina por espetar un impropio a su interlocutor –que con el correr de los años se volvió célebre.¹⁵³

“Robarles” a otros compositores y “copiarse a sí mismo” son las dos caras de lo que venimos diciendo pero bajo un tamiz peyorativo. Por supuesto, García, a diferencia de Lanata, usa el término “robar” en broma y sin malicia. Pero es cierto que una lectura apresurada de este recurso puede fácilmente confundirlo con un acto de copia desleal. En

¹⁵¹ Entrevista a Charly García por Beto Casella en *Mundo Casella* (parte 1), 2012, disponible en YouTube en: <https://www.youtube.com/watch?v=LEv0PIRFdbw> (min 6:55)

¹⁵² MARCHI, S. Op. Cit. p. 504

¹⁵³ Conversación disponible en YouTube con el título “Charly Garcia y lanata, momento tenso. Despues de estar preso en rosario DiaD - Año 2000” [sic] en: https://www.youtube.com/watch?v=eg_EPoL6ZWl (min 1:10)

efecto, García incurre muchas veces en alusiones a melodías propias y ajenas –más veces propias que ajenas, y, aunque Lanata diga “*después* te empezaste a copiar”, es más bien un *modus operandi* que atraviesa toda la obra de García, desde *Sui Generis* hasta *Random*–, sin embargo, hay que entenderlo desde este punto de vista: el artista está trabajando en una obra y, por algún motivo, una melodía que él conoce parece estar hecha para aparecer allí y termina por encastrar perfectamente en ese nuevo contexto musical. Sea cual fuere la razón, el compositor decide rescatar parte de una obra anterior, y su arte se evidencia en la nueva disposición de elementos y en la relación del trozo reciclado con los demás objetos musicales. Tal como lo hace Johan Sebastian Bach en su Oratorio de Navidad BWV 248, compuesto para la temporada navideña de 1734, en el cual incorpora música de cuatro cantatas suyas escritas con anterioridad. Es decir, gran parte de esta obra está basada en ideas no originales sino compuestas y presentadas por él mismo en años anteriores. Esto es comúnmente conocido como “parodia musical”¹⁵⁴, que no necesariamente tiene un fin satírico, sino que simplemente es una reelaboración a partir de una composición preexistente. Podríamos decir que “se copió a sí mismo y se dio cuenta”: por supuesto, porque es un recurso absolutamente válido en música clásica. Algo similar hace Charly en su Maxi-Simple *Terapia Intensiva* de 1984, un disco casi íntegramente instrumental en el que introduce melodías pasadas –como “Canción de Alicia en el país”, de 1980– en un ambiente totalmente distinto al original, y también melodías que serán incluidas en canciones de discos posteriores –como en “Conejo tecno”, que cuenta con un pequeño motivo que se oirá en el final de “Rap de las hormigas”, del disco *Parte de la religión* de 1987, o en “Desfile, águila y león”, donde se incluye un fragmento de lo que después se conocerá como “Anhedonia” en el disco *Cómo conseguir chicas* de 1989. También retomará, en 1986 durante las presentaciones de *Tango* con Pedro Aznar, la característica melodía de “Agua y piano” para hacer “Ella se perdió”, obra inédita en la que agrega letra cantada y fragmentos nuevos a un tema grabado dos años antes.

Así puede ir desde citas textuales a otros músicos –como por ejemplo la melodía del verso “last night I said these words to my girl” (*Please, Please Me*, de los Beatles, 1963) en los acordes finales de “Plateado sobre plateado (huellas en el mar)” (de *Clics Modernos*, 1983), el “why don’t we sing this song all together” (de “Sing This All Together”, Rolling

¹⁵⁴ D’URBANO, Jorge. *Diccionario musical para el aficionado*. Buenos Aires. Editorial ANESA. 1976. Según Gerard Genette, se trata de una cita o intertexto. GENETTE, GÉRARD. *Palimpsestos*. Madrid. Taurus. 1989

Stones, 1967) en “El amor espera” (de *Influencia*, 2002) o la introducción de “I Am The Walrus” (de los Beatles, 1967) en “Monoblock” (*Sinfonías para adolescentes* de Sui Generis, 2000)– a rememoraciones de tempranas composiciones propias –según García, varias de sus obras están basadas en canciones o pequeños temas que escribió cuando era niño o adolescente, como “Seminare”¹⁵⁵ (Serú Girán, 1978) o el solo de “Perro andaluz” (Serú Girán, 1979), entre otras.

Para componer, hay que empezar por la infancia: recordar una gran canción y tratar de hacer una igual. Parte de la melodía de “Desarma y sangra” [*Bicicleta*, 1980] la hice a los doce años. Todo está atrás, cuando eras chico¹⁵⁶.

Yo creo que uno florece como artista a esa edad [quince años] y después recuerda. Muchas canciones que fueron éxitos, como “Seminare” de Serú Girán, “Plateado sobre plateado”, muchas... son pedazos de melodías que yo ya tenía hechas¹⁵⁷.

Todo este método de autocita que venimos mencionando es con respecto a la composición, el “momento” previo a la interpretación, donde claramente García tiene un método bien clásico y de corte iluminista: el compositor encerrado escribiendo en solitario, con la ayuda de su instrumento (o no), armando una obra que luego se bajará al papel o a la grabación a modo de registro. Esto está vinculado al carácter individualista que siempre mantuvo con respecto a la creación musical, que se fue profundizando sobre todo a partir de su carrera solista, como veremos en el próximo capítulo. Pero también sabemos que García rompió con esta metodología prometeica e incurrió en una faceta más corporal de la música.

El cuerpo en la experiencia colectiva

¹⁵⁵ Al respecto, es muy interesante la revisión que hace Roque Di Pietro en *Esta noche toca Charly* (2017) sobre la historia de “Seminare”, en la que incluso rescata una temprana grabación del tema “Marina”, del primer Sui Generis, germen del clásico de Serú Girán. Disponible en YouTube bajo el título “Reliquia de Sui Generis antes de la fama: “Marina” (breve fragmento)” en https://www.youtube.com/watch?v=W_55IqLiCk

¹⁵⁶ ABOITIZ, Maitena. “Los 20 mandamientos de Charly” en *Antología del rock argentino*. Buenos Aires. Ediciones B: 2011.

¹⁵⁷ Entrevista a Charly García por Beto Casella en *Mundo Casella* (parte 1), 2012, disponible en YouTube en: <https://www.youtube.com/watch?v=LEvOPIRFdbw> (min 13:30)

Si bien hemos dicho que esta mirada idealista se corresponde más con la visión académica, es alguien de ese ámbito quien nos explica la importancia de la dimensión corporal, el “momento” presente de la experiencia musical. Variando las obras que utiliza de ejemplos según la ocasión, el célebre director de orquesta Daniel Barenboim pronuncia con frecuencia en sus entrevistas una sentencia como la siguiente: “(...) la música no se puede explicar en palabras, porque si se pudiera explicar con palabras lo que significa la Sinfonía Heroica [de Ludwig van Beethoven] no habría necesidad de tocarla. Pero el hecho de que no se pueda explicar con palabras, no quiere decir que no tenga contenido”¹⁵⁸, más bien todo lo contrario, añadiremos. Las distintas expresiones musicales tienen distintas dimensiones significantes y la más primigenia de ellas está indisolublemente unida al cuerpo signifiante, al decir de Amparo Rocha Alonso, en la dimensión semiótica indicial¹⁵⁹.

Para ilustrar un poco mejor esto daremos un ejemplo de un caso contrario a la composición prometeica. Ricardo Mollo, guitarrista y voz cantante de la banda Divididos, cuenta cómo se dio la inclusión en su repertorio del tema “El arriero”, un clásico del folklóre argentino:

Llega solo. Lo bueno de esas cosas es que en el momento de la decisión de algunas cosas... se metió solo. El caso de “El arriero”... nadie lo pensó. ¿Entendés? No fue un “vamos a hacer una versión de un tema de Atahualpa Yupanqui”, no. Estábamos tocando un blues. Como si fuera Led Zeppelin haciendo blues. Y la densidad y todo eso... y en un momento había que ponerle un sonido [se señala la boca], y se me ocurrió cantar “El Arriero”. Pero no es que se me ocurrió y dije “bueno, ahora voy a...”. ¡Puf! Salió así. Y ahí quedó. Ya está, bueno, es eso. Estábamos como esperando eso que faltaba y cayó¹⁶⁰.

Traemos este ejemplo ya que, si bien no se trata de una composición original de la banda, sí nos habla de cierta manera de hacer música. Es un ejemplo de cómo se produce una

¹⁵⁸ QUIÑONES, Alfonso. “Daniel Barenboim: ‘La música nunca es violencia’”. *DiarioLibre.com* [En línea] 9 de agosto de 2010 [ref. de 6 de diciembre de 2014]. Disponible en Internet en: http://www.diariolibre.com/noticias/2010/08/09/i256325_daniel-barenboim-msica-nunca-violencia.html

¹⁵⁹ ROCHA ALONSO, Amparo. (2004); “La Música/las músicas. Cuerpo y discurso musical: un enfoque peirceano del fenómeno de la música”. <http://semiotica2a.sociales.uba.ar/publicaciones/pubrocha/>

¹⁶⁰ *Encuentro en el estudio*. Canal Encuentro. Buenos Aires. Disponible en YouTube bajo el título de “Encuentro en el Estudio con Divididos - Programa Completo” en <https://www.youtube.com/watch?v=S98j65WtjXQ&t> [Min. 33:15]

canción en el mismo acto de tocarla. Mollo lo dice, “nadie lo pensó”, en “la decisión de algunas cosas” el momento juega un rol importante. La música solo existe en el momento en que se encarna en sonidos reales de gargantas e instrumentos. Divididos puede tratarse de un caso modelo de esta metodología de composición –muy del rock, por otra parte– ya que prácticamente todas las canciones originales de la banda tienen firma compartida: la mayoría por el tándem Mollo/Arnedo¹⁶¹, pero muchas otras incluyen también al baterista (en especial a Federico Gil Solá o a Jorge Araujo) dentro de la coautoría, lo cual nos habla de que probablemente con frecuencia las canciones son resultado de momentos de *jam sessions* o *zapadas*.

El propio García no pocas veces ha incurrido en un modo de composición más espontáneo y colectivo. Es decir, un método no idealista (prometeico), sino más corporal. Hay ejemplos de esto durante su etapa en Serú Girán, especialmente junto a David Lebón. La composición de “Noche de perros” fue producto de una colaboración mutua en la que uno agregaba algo a la propuesta musical del otro mientras iban pasándose la guitarra entre sí.

Durante su etapa solista estas situaciones se dieron con menor frecuencia, salvo en sus trabajos junto a Pedro Aznar, en los discos con el nombre *Tango*, que era una suerte de dúo que formaba con el prestigioso bajista. El primero de estos discos fue en 1986, y más tarde, fruto de colaboraciones con Enrique Pinti, por un lado, y Gustavo Cerati, por otro, se idearon los proyectos *Tango 2* y *Tango 3*, respectivamente. El disco producido en conjunto con el humorista, terminó viendo la luz bajo el nombre de *Radio Pinti* (1991), y el segundo, con Cerati, no prosperó, pero dejó en el camino la canción “No te mueras en mi casa”, editado en *Filosofía barata y zapatos de goma* (1990), que lleva la firma de los tres músicos (García/Aznar/Cerati). Finalmente, en 1991, la dupla García–Aznar lanzó el último disco en colaboración, *Tango 4*. En todos estos discos la participación conjunta en la composición es muy importante y tiene mucho que ver con la faceta corporal de la música en la que se forma una unidad comunicativa entre los participantes. Todos viven la música al mismo tiempo y realizan algún aporte personal en el momento en el que se crea la obra, y ésta surge frente a todos sorpresiva y sorprendentemente.

¹⁶¹ Por los músicos Ricardo Mollo y Diego Arnedo.

Para mí [el año 1991] empezó una noche en lo de Pedro, grabando “Mala señal”. Él tocando el piano y yo cantando y componiendo la letra al mismo tiempo que él hacía la melodía: *creación espontánea*. Después de eso, muchas otras canciones, con muchos proyectos y cosas que venían todas juntas. Lo recuerdo así, muy ligado a *Tango 4*¹⁶².

Creación espontánea: la música en su versión más inmanente. Algo similar ocurriría con otra de las pocas personas con las que compartió autoría de temas durante su etapa solista: Fabiana Cantilo. A finales de los ochenta, la cantante colaboró con García en la composición de dos canciones. Así describió ella misma el método que utilizaron:

Hicimos dos canciones fabulosas: “A punto de caer” [incluida en *Cómo conseguir chicas* (1988)] y “Siempre puedes olvidar” [incluida en *Filosofía barata y zapatos de goma* (1990)] [...]. Para mí es un honor: paso a la historia por haber compuesto con Charly García. Es una maravilla lo que pasa con Charly: tiene tanta información musical, empieza a zapar, y yo voy con la voz a donde él va. Tenemos una comunión armónica, y él se sorprendía de lo que yo podía hacer cantando. Hace mucho no lo hacemos. Hubo una época en que nos juntábamos en la casa a la madrugada, él tocaba y yo cantaba, y lo grabábamos. Terminábamos peleándonos [...], no sé bien qué pasaba. Siempre terminaba medio mal: las dos veces que terminamos bien, compusimos un tema. En esos estados de madrugada, a uno le pasa cualquier cosa¹⁶³.

Además de estos casos, en los que la obra fue una creación de a dos o más, podemos mencionar la confección de “Yendo de la cama al living” para terminar de entender la incidencia de la dimensión corporal en la composición de García, en contraposición al concepto idealista. Tal como veremos con más profundidad en el próximo capítulo, Charly fue articulando el tema a partir de la base rítmica marcada por la TR-808. Las vibraciones del ritmo fueron dando forma, primero a la línea de bajo, y luego al resto de los instrumentos. Esto conlleva una creación en tiempo real, con los instrumentos sonando; esto también es, como lo llamó el propio músico, “creación espontánea”.

Entonces, si planteamos la pregunta *¿cuál es el origen del sentido musical?* nos encontraremos con estas dos respuestas contrapuestas: 1) la mente del compositor –o, mejor dicho, la capacidad del compositor para captar y traer algo que proviene de “otro lado”; 2)

¹⁶² MARCHI. S. Op. Cit. p. 269-270. El subrayado es mío.

¹⁶³ MARCHI. S. Op. Cit. p. 388-389. El subrayado es mío.

la interpretación del músico. La diferencia es que en una concepción, el artista conecta con un éter abstracto para extraer de allí una entidad musical ya existente en la dimensión ideal, y en la otra, es la propia vida material lo que crea a la música aquí y ahora. Y García, a la vez que nos dice “¡la música ya está, ya existe!”, “yo solo tengo esta pobre antena que me transmite lo que decir”, también es capaz de polemizar con la máxima de Schopenhauer (que la música “podría subsistir aun cuando el mundo no existiera en absoluto”) y decirnos: “Olvidémonos de la física y reconozcamos que vemos las vías del tren a lo lejos, tocarse. Vamos a decir –Claudia, Ernesto, o como te llames– que la música no existiría sin alguien que la escuche, sin espacio y sin aire. En el universo no hay música, no hay sonido, y me temo que no hay nada”¹⁶⁴.

2.2 Música clásica – Música popular

Para el próximo número me gustaría pedirles ayuda: La gente en las butacas más baratas aplaudan. Y el resto de ustedes pueden hacer sonar sus joyas.

John Lennon¹⁶⁵

Dos mundos en tensión

La distinción de los polos opuestos Mental–Corporal que venimos trabajando tiene cierto correlato en la contraposición comúnmente aceptada entre las denominadas “música académica” o “clásica” y “música popular”. La distinción es menos clara de lo que suele considerarse y permanentemente en la historia, músicas asociadas a uno de estos tipos han entrado en relación directa con las del otro. Existen músicos formados en la tradición académica que incursionaron deliberadamente en los géneros populares. Sin ir demasiado lejos, podemos mencionar a George Gershwin o a Astor Piazzolla, que reinventaron los géneros populares por excelencia de sus respectivos países y épocas –uno el jazz y el otro el tango– y lograron que esos géneros convivieran en los teatros de concierto con obras

¹⁶⁴ GARCÍA, Charly. *Líneas Paralelas*. Buenos Aires, Planeta: 2013. Sin nº de página. Cabe notar que en esta observación de García se adivina también el rol del oyente, como un tercero que, desde la perspectiva peirceana, constituye el interpretante de esa obra ideal materializada por el intérprete.

¹⁶⁵ En un recital en el Royal Variety de Londres en 1963. Disponible en YouTube bajo el título de “John Lennon: “...just rattle your jewelry” + Twist and shout” en: <https://www.youtube.com/watch?v=rvBCmY7wAAU> [Min. 0:55]

clásicas. Músicas originadas en los barrios bajos, hechas para cantar y bailar, se convirtieron en piezas de apreciación, música de sala, donde existe una división entre quienes tocan y los que se sientan a escuchar. Sin embargo, las diferencias no son salvadas completamente. Existe cierta delimitación aceptada que las separa e impide confundir a un músico popular con un compositor clásico, y pocos discreparían que un tango es un tango y una sinfonía es una sinfonía, dos cosas completamente distintas entre sí, no solo en términos de sonoridad sino de todos los elementos extramusicales que rodean a ese sonido.

La disociación de ambas categorías –música clásica versus música popular– se mantiene no tanto en términos de forma y contenido musical sino en términos sociales. Más específicamente, en términos sociales de clase. Quizás lo más complejo de definir aquí sea el término “popular” en tanto que, como explica Stuart Hall, no es plausible de una definición cerrada en sí misma¹⁶⁶. No es suficiente una definición descriptiva en términos de un gran inventario que incluya todas las prácticas, objetos y tradiciones del “pueblo”, ya que la esencia de la definición no es el contenido de ese registro taxonómico, sino justamente la categoría de “pueblo”: “la verdadera distinción analítica no surge de la lista misma sino de la oposición clave: *del pueblo / no del pueblo*”¹⁶⁷. Si no se tiene en cuenta esa oposición, podría llegar a pensarse en un tipo de “cultura” autónoma, separada de e independiente de otra cultura “no popular”, lo cual supone una miopía teórica. Tampoco es suficiente con definir a “lo popular” como lo que es consumido de forma masiva (una definición “de mercado”), como si aquellos productos que la industria cultural suministra fueran simplemente incorporados y asimilados pasivamente por quienes los disfrutaban. Esto llevaría a negar cualquier concepción activa de las clases populares al suponer que existe un movimiento lineal de arriba hacia abajo y no terminaría de explicar cómo los fenómenos masivos son permanentemente transformados en la práctica. Los errores conceptuales van, entonces, de entender a la cultura popular como “autonomía pura” o “encapsulamiento total”¹⁶⁸. Para salvar el análisis de estos dos peligros, entenderemos la cultura popular, como Hall, desde la perspectiva gramsciana, es decir, que no podremos pensar a “lo popular” por fuera de la “tensión continua (relación, influencia y antagonismo) con la

¹⁶⁶ HALL, Stuart. “Notas sobre la deconstrucción de lo popular”, en SAMUELS, R (ed.), *Historia popular y teoría socialista*. Barcelona. Crítica, 1984.

¹⁶⁷ HALL, Stuart. Op. Cit., p. 102.

¹⁶⁸ HALL, Stuart. Op. Cit., p. 99-103

cultura dominante”¹⁶⁹. Es decir que en la cultura popular existe una lógica dialéctica, un permanente doble movimiento de contención y resistencia frente a la cultura oficial dominante, en el cual se suceden momentos de avances y retrocesos estratégicos en la lucha cultural¹⁷⁰. De esta manera, al decir de Gramsci, persiste en el ámbito de la cultura un conflicto entre la concepción “del mundo y de la vida” de, por un lado, las clases populares (“subalternas”) y, por otro, del de “las clases cultas y la oficialidad”¹⁷¹. Enseguida veremos cómo la cuestión del idealismo versus la corporalidad en la música encuentra en la oposición académico–popular un suelo fértil.

De la contraposición cultura oficial versus cultura popular se deduce que existe un correlato en la esfera musical, principalmente en la relación entre lo que se considera “música popular” contrapuesto a la música formalizada dentro de la esfera oficial, que, históricamente, no fue otra que la música académica de tradición escrita, comúnmente llamada “música clásica”. Aquí, esa “tensión continua” tiene mucho que ver con la dualidad mental–corporal que veníamos analizando. Para comprender un poco mejor esta relación dialéctica, es conveniente que abramos un pequeño paréntesis histórico que explicará cómo fue la convivencia entre dos cosmovisiones cuyos principales rasgos sobreviven hasta el día de hoy y se hacen carne en la obra de músicos contemporáneos como Charly García, quien, nacido en el seno de una familia de clase media o media–alta con aspiraciones de pequeñoburguesía pudo recibir la formación musical oficial, al tiempo que consumía productos de la cultura de masas, donde, según Barbero, persisten elementos de la cultura popular tradicional¹⁷².

Las festividades

Ya en la Edad Media y el Renacimiento había una diferenciación entre la música sacra y la música profana. La primera era la música para alabar a Dios, elevada y superior, vinculada a la oficialidad eclesiástica y estatal; la segunda, en cambio, era la música mundana del pueblo, relacionada al realismo grotesco de la época que Bajtin analiza y al que se refiere de la siguiente manera: “El *principio material y corporal* es percibido como

¹⁶⁹ HALL, Stuart. Op. Cit., p. 103.

¹⁷⁰ HALL, Stuart. Op. Cit., p. 101.

¹⁷¹ GRAMSCI, Antonio. “Observaciones sobre el folklore” en *Antología*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2014. p. 488

¹⁷² MARTÍN BARBERO, Jesús; “Memoria narrativa e industria cultural” en *Comunicación y cultura* nº 10, México, agosto 1983.

universal y popular, y como tal, se opone a toda *separación de las raíces materiales y corporales del mundo*, a todo *aislamiento y confinamiento en sí mismo*, a todo carácter ideal abstracto o *intenso de expresión separado e independiente de la tierra y el cuerpo*”¹⁷³. La concepción material y unificada del mundo tenía su mayor expresión en el carnaval, cuyos orígenes se remontaban a las festividades agrícolas paganas de la Antigüedad. Bajo la forma de “la segunda vida del pueblo”, el carnaval medieval hacía realidad ese mundo utópico de la universalidad, la abundancia y la igualdad. Existía una liberación transitoria de las pasiones en la que las jerarquías desaparecían, así como también las reglas y los tabúes¹⁷⁴. Como describe Joan Manuel Serrat en una de sus canciones: “Que el cielo no vea / en la noche de San Juan / cómo comparten su pan, / su tortilla y su gabán, / gentes de cien mil raleas”, “Hoy el noble y el villano, / el prohombre y el gusano, / bailan y se dan la mano / sin importarles la facha” y “Con la resaca a cuestras / vuelve el pobre a su pobreza, / vuelve el rico a su riqueza / y el señor cura a sus misas” (“Fiesta”, Joan Manuel Serrat, en *Mi niñez*, 1970).

Durante los tiempos de la Reforma, esta concepción del mundo entró en conflicto con la de los cleros católico y protestante que veían en estas festividades vestigios de paganismo (es decir, “supersticiones”, en su sentido original, que entraban en contradicción con sus doctrinas teológicas) y ocasión para dar rienda suelta a un desenfreno pecaminoso¹⁷⁵. Dadas estas objeciones, los puristas religiosos buscaron la manera de detener la prosecución de estas fiestas mediante prohibiciones y condenas, pero también a través de la adecuación del contenido religioso a las formas populares, por ejemplo convirtiendo la fiesta pagana del solsticio de verano en la conmemoración del nacimiento de San Juan Bautista (que menciona Serrat), o la del solsticio de invierno en la fiesta de la Navidad¹⁷⁶. Burke describe con minuciosidad “el combate entre el Carnaval y la Cuaresma” —como el famoso cuadro de Brueghel— durante un lapso de trescientos años, que va desde principios del siglo XVI hasta el siglo XIX, evidenciando la tensión de la que hablaba Hall entre la fiesta popular y la fiesta oficial. La extensión en el tiempo de este conflicto

¹⁷³ BAJTIN, Mijail. “Introducción. Panteamiento del problema” en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid. Alianza Editorial, 1987. p. 24. El subrayado es del autor.

¹⁷⁴ BAJTIN, Mijail. Op. Cit.

¹⁷⁵ BURKE, Peter. “El triunfo de la cuaresma” en *La cultura popular en la Europa Moderna*. Madrid. Alianza Editorial, 1987.

¹⁷⁶ BURKE, Peter. Op. Cit. p. 325

demuestra la fuerza de la resistencia popular a los cambios dirigidos desde lo alto de la autoridad institucional –ya que, por ejemplo, el carnaval como festividad, nunca dejó de existir–, así como también, los cambios en contenido y forma de las fiestas evidencian la existencia de momentos de “contención” en los que la norma oficial se pudo imponer.

Es interesante observar la convivencia de dos tipos de festividad totalmente contrapuestos, cuyas características persisten hoy en el plano artístico y son especialmente manifiestas en las distintas formas de la experiencia musical como celebración colectiva. Me refiero a –y esto es parte de nuestra hipótesis– la oposición entre el recital (de rock, en nuestro caso) y el concierto clásico como correlato de la dialéctica entre la cosmovisión del carnaval y la de las festividades oficiales.

Ya hemos descrito a grandes rasgos las características del carnaval renacentista, como subversión del orden establecido, de las normas y de las desigualdades sociales. Atendamos, ahora, cómo Bajtin describe la fiesta oficial:

En cambio, las fiestas oficiales de la Edad Media (tanto las de la Iglesia como las del Estado feudal) no sacaban al pueblo del orden existente, ni eran capaces de crear esta segunda vida. Al contrario, contribuían a consagrar, sancionar y fortificar el régimen vigente [...]. La fiesta oficial, incluso a pesar suyo a veces, tendía a consagrar la estabilidad, la inmutabilidad y la perennidad de las reglas que regían el mundo: jerarquías, valores, normas y tabúes religiosos, políticos y morales corrientes. La fiesta era el triunfo de la verdad prefabricada, victoriosa, dominante, que asumía la apariencia de una verdad eterna, inmutable y perentoria¹⁷⁷.

La fiesta oficial, por definición, propende a la perpetuación del orden social vigente, es decir, como evento propio de la clase dominante, es necesariamente conservador y renuente a cualquier modificación en el régimen social establecido. Debe instaurar un escenario de suspensión temporal, en el que el mundo queda estático en su forma actual, es una celebración del sistema social y político presente.

Por supuesto, estas definiciones no son trasladables linealmente a las experiencias colectivas festivas de la música actual. Ni un recital de rock significa una revolución social ni un concierto clásico es una especie de ceremonia derechista. Pero sí en cada uno se mantienen ciertos valores y prácticas heredados de una distinción simbólica y cultural de

¹⁷⁷ BAJTIN, Mijail. Op. Cit., p. 15.

clases que viene de antaño. Estas cosmovisiones nos son pertinentes en la medida en que todavía funcionan en nuestra sociedad, aun cuando en la práctica entran en contradicción con el sistema en el que se enmarcan. Como dicen Alabarces et ál.:

La cultura rock se sigue pensando a sí misma como resistente, como impugnadora, como el único reducto donde desplegar formas, contenidos y hasta corporalidades alternativas. Para ello, los actores resaltan varios signos: entre ellos, la continuidad del recital como ritual celebratorio de esa diferencia, que se traduce en la instalación del espacio del concierto como zona liberada de toda prohibición¹⁷⁸.

Alabarces señala que, a pesar de que el rock es un producto más de la industria cultural, y por ende una mercancía tan auténtica como el cantante melódico más “comercial”, se sigue construyendo a sí mismo como parte de un movimiento disruptivo. No importa aquí tanto el grado de veracidad del hecho de si el rock es “resistente” o no, sino que eso funciona como imaginario en la experiencia musical de quienes asisten al recital. Esta vivencia de resistencia es propia del circuito del rock, que se diferencia de otros circuitos:

La noción de circuito nos es útil en relación con la música y otras prácticas artísticas para dar cuenta de cómo se producen, circulan, son consumidos, comentados, ponderados y analizados determinados discursos. Lo que los agrupa no es tanto un conjunto de rasgos estilísticos o genéricos comunes sino su participación en una red interdiscursiva que implica determinados espacios, conductas, modalidades de factura y de recepción, valoraciones y una sensibilidad compartidos¹⁷⁹.

El sujeto del público de rock experimenta en su cuerpo festivo el reino utópico de la igualdad y la universalidad, y, sobre todo en determinados contextos, puede incluso investir de sentido político su presencia allí, viviendo su experiencia artística como un acto de resistencia. “Hay espacios sociales para la liberación esporádica o para estar fuera de la ley

¹⁷⁸ ALABARCES, Pablo; SALERNO, Daniel; SILBA, Malvina; SPATARO, Carolina. “Música popular y resistencia: los significados del rock y la cumbia” en *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*. Buenos Aires. Paidós, 2008. p. 44.

¹⁷⁹ ROCHA ALONSO, Op. Cit. 2016 p. 40

dentro de ella”¹⁸⁰. A la inversa, la experiencia musical que persiste en los teatros de ópera entra en sintonía, al menos desde el ideal de su público, con la fiesta oficial descrita por Bajtin. La concepción idealista de la elevación espiritual y del *Arte por el Arte* separado del mundo, propia de la música clásica, conlleva la premisa de que lo político no debe inmiscuirse. La música es tan pura y perfecta (como las ideas platónicas) que no debe mancharse con nada de este mundo material imperfecto –y si hay algo sucio e indeseable en este mundo es “la política”. Siguiendo la línea gramsciana, entendemos que la negación de lo político es el gesto político por antonomasia de la ideología dominante. Al negar lo político se consagra “la inmutabilidad y la perennidad de las reglas”, ya que se niega el contexto en el que acontece la celebración musical. La *Sinfonía n°40* de Wolfgang Amadeus Mozart es idealmente perfecta y su sentido empieza y termina en sí misma, es autosuficiente, con lo cual da lo mismo que se interprete en Viena durante las fiestas por el centésimo aniversario del nacimiento del compositor o en el medio de Auschwitz en 1942. Es decir, que la pureza ontológica de las artes viene acompañada de una ideología despolitizante y, por ende, conservadora.

La insularidad del Teatro Colón y la resistencia del recital del rock

En *El fanático de la ópera*, un estudio sobre el público de la ópera, Claudio Benzecry comenta que parte de lo que los fanáticos consideran (hacia 2005 aproximadamente) la “decadencia” del Teatro Colón de Buenos Aires tiene que ver con que se “cayó la barrera” que separaba al teatro del afuera, es decir, que los problemas políticos (de la crisis del 2001 en adelante) tuvieron repercusión en lo que pasaba adentro del teatro¹⁸¹. En el libro se mencionan, por ejemplo, las protestas de los músicos, que tocaban el himno nacional antes de las presentaciones y en mangas de camisa (ante la indignación del público más intransigente), organizaban paros y hasta se suspendieron funciones. Ocurre que hay en el público del Colón una idea consecuente con lo dicho anteriormente que entiende al teatro como “una isla”, es decir, una especie de burbuja esterilizada y disgregada del mundo social en la que las personas se elevan temporalmente, suspendiendo la vida por unas horas frente al hecho artístico que los conecta con el mundo perpetuo de las ideas. Entonces la emergencia de señales del mundo exterior (relacionadas con manifestaciones de índole

¹⁸⁰ ROCHA ALONSO, Op. Cit. 2010 p. 102. El subrayado es de la autora.

¹⁸¹ BENZECRY, Claudio. *El fanático de la ópera*. Siglo Veintiuno Editores. Buenos Aires. 2012.

gremial por parte de los miembros de la orquesta) es vista como una intromisión, a través de la cual los músicos dejan de aparecerse al público como “artistas”, es decir seres excelsos cuyo único fin es cultivar su arte, y pasan a ser “trabajadores” o meros “empleados públicos”, terrenales y mediocres burócratas que trabajan para ganarse un sueldo.

La *insularidad* histórica del Colón, en comparación con otras instituciones culturales, se advierte muy claramente cuando se observa en qué ínfima medida cambió el teatro durante los años del gobierno militar, entre 1976 y 1983. Si bien contamos con una cantidad sustancial de trabajo historiográfico y análisis intelectuales que han mostrado que el gobierno militar persiguió, cerró y censuró la mayor parte de las actividades culturales y con ello alteró la dinámica de campos muy diversos [...], con referencia al Teatro Colón en este período particular, no hay nada destacable. Ese dato es significativo porque contradice lo que cualquiera habría esperado en aquel momento, y atestigua la *fortaleza de la frontera que separa a este teatro de ópera con el afuera*¹⁸².

Podría pensarse que, además, el Teatro Colón no fue importunado durante la última dictadura ya que entre sus *habitués* se hallaban miembros de la cúpula militar. Esto es verdad, pero no es menos cierto que si bien había dirigentes castrenses aficionados al folklore, por ejemplo, este género fue uno de los más perseguidos y de los que mayor número de músicos exiliados tuvieron durante esos años. Esto hace suponer que la idea de la música clásica como espacio despolitizado y “puramente artístico” funcionaba perfectamente en el imaginario marcial.

Para ilustrar esto, mencionaremos un caso estudiado por Esteban Buch en su libro *Música, dictadura, resistencia: la presentación de la Orquesta de París*, dirigida por Daniel Barenboim. En dicho libro, Buch relata y analiza las vicisitudes que se desarrollaron antes, durante y después del concierto que brindó esta orquesta en el Colón en 1980, y luego lo conecta con otro evento musical que ocurrió durante la misma semana y del cual el propio autor formó parte: el recital de Serú Girán en el gimnasio de Bomberos Voluntarios de la ciudad de Bariloche, Río Negro¹⁸³.

¹⁸² BENZECRY, Claudio. Op. Cit. p. 222. El subrayado es mío.

¹⁸³ BUCH, Esteban. *Música, dictadura, resistencia. La Orquesta de París en Buenos Aires*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires. 2016.

La visita de la Orquesta de París estuvo envuelta en una polémica diplomática que tenía que ver con ciertas tensiones entre los gobiernos de Argentina y Francia debido a las denuncias de violaciones a los derechos humanos en nuestro país, que tocaban a Francia directamente en casos como el de las monjas Alice Domon y Léonie Duquet, secuestradas por Alfredo Astiz junto a varias otras personas vinculadas a las Madres de Plaza de Mayo. Las contradicciones en la política francesa, que vendía armamentos a la Argentina y criticaba la oposición de Jimmy Carter a la dictadura local pero a la vez denunciaba la desaparición de sus compatriotas religiosas, generaban incertidumbre en el gobierno de facto. A esto se sumó un documento emitido por la Asociación Internacional de Defensa de los Artistas Víctimas de la Represión en el Mundo (AIDA), en el que decía que “los músicos de la Orquesta de París no pueden ignorar que van allá a sentarse en las sillas vacías de los músicos argentinos desaparecidos, y que se les hará tocar música para cubrir el silencio de la muerte”¹⁸⁴, lo cual generó un gran revuelo, no solo en las autoridades argentinas sino al interior de la orquesta, que se vio en la difícil situación de decidir si presentarse o no a tocar en el Colón. Finalmente, los músicos reunidos, sin la presencia del director, acordaron mediante un comunicado que asistirían al gran teatro pero que no concurrirían como conjunto a actos oficiales, e incluso algunos respondieron públicamente a la AIDA diciendo que su presencia en Buenos Aires no pretendía servir de “aval moral” a los militares pero que quedarse en Francia “contribuiría a hundirlos [a las víctimas] en su soledad”¹⁸⁵. Estas manifestaciones abiertamente críticas incomodaron a la administración dictatorial, que en complicidad con varios medios de comunicación comenzó a hacer circular de nuevo la idea de una supuesta “campana anti-Argentina” proveniente del exterior, tal como se hiciera durante la Copa Mundial de Fútbol de 1978.

Todas estas cuestiones rodean al hecho propiamente artístico y Buch, teniéndolas en cuenta, se pregunta en el capítulo “Dos horas” (es decir, el período de tiempo durante el cual transcurre el concierto) si pudo haber existido en aquel 16 de julio de 1980, entre las paredes de la sala principal del Teatro Colón, un sentido político que se entremezclara con el musical. No parece descabellada la suposición cuando, además de todo el trasfondo político y social, vemos que la obra que se interpretó es la *Quinta Sinfonía* de Mahler, cuyo primer movimiento es una marcha fúnebre. Si bien, cuenta Buch, esta primera página de la

¹⁸⁴ BUCH, E. Op. Cit., p. 32

¹⁸⁵ BUCH, E. Op. Cit., p. 35.

composición fue escrita a principios de siglo XX, Theodor W. Adorno la relacionó con los campos de concentración nazis de la Segunda Guerra Mundial, describiéndola como “un grito de horror ante algo peor que la muerte”; lo cual lo lleva al autor argentino a cuestionarse si, de alguna manera, el “silencio de la muerte” en la Argentina de 1980 no fue cubierto por la música sino señalado a través de esta dramática obra. Al final del concierto el auditorio ovacionó a la orquesta como pocas veces se vio en el Colón. ¿Era esto una manifestación política del público?

Luego de analizar la repercusión que el concierto tuvo en los medios y de entrevistar a personas que estuvieron vinculadas al hecho (periodistas, asistentes de la función, etc.), Buch concluyó que, nuevamente, la vivencia que se tuvo adentro del Teatro Colón fue la de un extraordinario evento puramente artístico. La isla seguía siéndolo. Luego de las tensiones e incidentes incómodos, la valoración de Daniel Barenboim sobre todo el asunto fue: “El gran vencedor es la música”¹⁸⁶. Jeannette Arata de Erize, la presidenta del Mozarteum Argentino, por su parte, declaró al respecto: “Yo nunca he intervenido en política [...]. El público argentino, lo que quiere es música [...]. Para mí fue una noche triunfal, al igual que para el pueblo argentino. Ver la sala colmada, los músicos interpretando con entusiasmo y el maestro Barenboim con los ojos llenos de lágrimas, francamente creo que esto es lo más importante”¹⁸⁷. La cercanía del Mozarteum a la cúpula militar (sin ir más lejos, dentro de su comisión directiva se encontraba el ministro José Alfredo Martínez de Hoz), evidencia el interés por quitar cualquier significación política a un evento que desde su planificación fue muy incómodo para el gobierno. Había razones para que se mantuviera más vigente que nunca la noción del arte separado de lo político que predomina en sentido común del público de música clásica. Pero más allá de esa cuestión, las consideraciones “apolíticas” emanan de estos actores con tanta naturalidad debido a que este ideal artístico forma parte de una ética que funciona en el circuito clásico: *la música (el arte) por encima de todas las cosas*¹⁸⁸. Su “triunfo” consiste en vencer a los que quieren mezclarla con cosas que no están a su altura, como la política. El discurso musical no tiene

¹⁸⁶ BUCH, E. Op. Cit., p. 138.

¹⁸⁷ BUCH, E. Op. Cit., p. 150.

¹⁸⁸ Después de todo, es posible que nos permitamos dudar acerca de las intenciones y el interés político que persigue, como parte de una elite cultural afín al gobierno de facto, Jeannette Arata de Erize con sus declaraciones sospechosamente despolitizantes. En cambio, no vemos razones para juzgar las declaraciones de Barenboim como deliberadamente complacientes con el régimen dictatorial, teniendo en cuenta su preocupación y actividad por la defensa de los derechos humanos en las décadas siguientes.

un sentido más que “artístico” y está dirigido al “espíritu” que se eleva mediante él. Y por supuesto aquí no existe como posibilidad un cuerpo interviniente más que como anécdota – las lágrimas de Barenboim, por ejemplo.

Al respecto de la “resistencia” en el rock, que, como decíamos, nos interesa más en tanto construcción dentro de ese circuito que en términos de si existe una verdadera resistencia a lo establecido, Buch habla en primera persona del recital de Serú Girán en la misma semana que las funciones de la Orquesta de París:

Hoy yo no creo que entonces haya resistido a nada por el hecho de cantar y saltar como loco con las canciones de Serú Girán aquella noche de julio de 1980. En cambio, sí me parece que en medio de un entorno hostil o estéril mi cuerpo y mi mente hallaron, en ese teatro musical particular, un espacio que nos permitía disfrutar de no estar solos, hablar entre nosotros, reconocernos gracias a una experiencia estética compartida [...]. A la vez, me pregunto [...] cómo y cuándo entró en el sentido común la idea de que el rock fue un espacio musical opuesto al terror y a la violencia¹⁸⁹.

Quizás el carácter de resistente en el rock en esos años no estaba ligado a un programa político determinado (como sí podían tenerlo algunas agrupaciones partidarias) sino a esta experiencia estética compartida de la que habla Buch. Sergio Pujol tiene una idea muy sensata con respecto a esto: el carácter “*antisistema*” del rock (que venía de antaño, probablemente de ideas surgidas en los años de la dictadura anterior, la de Onganía) lo ubicaba en un lugar contrario a la dictadura desde un punto de vista esencialmente cultural. Los propios funcionarios militares se encargaron de alimentar la imagen del joven rockero como un sujeto contrario a los valores “occidentales y cristianos” que serían el remedio para el problema de la subversión. Ante este discurso, la juventud rockera no podía sino ver reforzado su rechazo a tal conservadurismo.

Aunque no se ordenara su quema, el rock también engañaba “a nuestra juventud sobre el verdadero bien que representan nuestros símbolos”. Buscaba sus formas en el cambio, prestándole muy poca atención a las tradiciones argentinas [...]. El rock traía cabello largo, y el cabello largo traía droga, y la droga traía amor libre, y del amor libre a la disolución de la

¹⁸⁹ BUCH, E. Op. Cit., p. 177

institución familiar había solo un paso [...]. Rebelde y un poco inconsciente, hedonista y ajeno al mundo del trabajo y la producción, el joven que vegetaba La Giralda o llenaba el Teatro Coliseo atentaba, por mera actitud o aspecto exterior, contra un *estilo de vida*¹⁹⁰.

Los recitales de rock se convirtieron en verdaderos espacios de resistencia cultural. Y ese espacio no solo era habitado por mentes o almas sino por cuerpos que bailaban y saltaban. Esa construcción sobrevive hasta el día de hoy: quienes asisten allí no buscan una elevación espiritual de índole individual sino una experiencia profunda de intercambio y comunidad. Aquí pervive –matizado, por supuesto– el espíritu del carnaval descrito por Bajtin: “Los espectadores no asisten al carnaval, sino que *lo viven*, ya que el carnaval está hecho *para todo el pueblo*. Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval”¹⁹¹. Aquí encontramos quizás la mayor diferencia con respecto a la experiencia clásica.¹⁹²

García: ¿Resistente o comercial? ¿Ídolo o qué?

El caso de García es particular porque, si bien participa de la cultura rockera, también comparte mucho con la tradición que considera (incluso éticamente) a la música y al arte como entidades autosuficientes y aisladas. Pero también tuvo su época de compromiso político, principalmente en tiempos de la dictadura, donde, sin entrar en la canción de protesta explícita, logró precisar una crítica al gobierno. Esto generó complicidad con el público joven de rock que tenía una visión y vivencias similares, con lo cual las condiciones para que los recitales se vivieran como un espacio de resistencia a la represión estaban dadas. Vemos que el sentido que puede tener la *Quinta Sinfonía* de Mahler es fuerte y comprometido, pero la realidad indica que todo el episodio de la Orquesta de París en el

¹⁹⁰ PUJOL, Sergio. *Rock y dictadura*. Buenos Aires. Booket. 2013. p. 25. El subrayado es del autor.

¹⁹¹ BAJTIN, M. Op. Cit., p. 13.

¹⁹² Aquí hay que aclarar, nuevamente, que la diferenciación que hacemos entre la experiencia del recital de rock y la del concierto clásico no pretende zanjar la discusión acerca de la relación entre música popular y música clásica. Alabarces [en Op. Cit., p. 38], refiriéndose al rock, problematiza incluso la categorización como “música popular” de un movimiento cuyo sujeto eran jóvenes urbanos de clases medias mucho más que jóvenes de las clases populares. Reiteramos que lo que importa aquí es cómo estas construcciones funcionan al interior de estos ámbitos y de qué manera García, como miembro fundamental de la cultura rock, asume estas cosmovisiones y las vuelca en su obra. Otra salvedad podría caberle a la noción de la música académica como despolitizante si recordamos que ciertas vanguardias del siglo XX incurrieron deliberadamente en significaciones políticas de su música. Aquí nos centramos en la vivencia y las valoraciones que tiene el público del circuito clásico, cuyo arquetipo en la Argentina es el *habitué* del Colón, que, en definitiva, son las que García conoce y vivió como músico de formación clásica.

Teatro Colón habría permanecido igual en sus rasgos más importantes si se hubiera interpretado cualquier otra obra. Dice Buch:

Ver una resistencia no solo en el *underground* sino también en los eventos multitudinarios autorizados y a veces auspiciados por el Estado depende en buena parte de hallar un contenido político en la música, más que en su entorno. Por eso, frente a la politización explícita de las canciones de protesta preferidas por los militantes revolucionarios, la clave de la interpretación política del rock es la *alegoría*¹⁹³.

Aquí Buch coincide con Mara Favoretto¹⁹⁴ y realiza un personal análisis de “Canción de Alicia en el país”, la canción paradigmática en términos de alegoría en el rock, ya que con figuras que remiten a la novela de Lewis Carroll, logra hacer una descripción elocuente de los más de diez años de violencia política en la Argentina. En este sentido, las letras en el rock son tan importantes como la música, ya que cierran sentidos que de otra manera permanecerían exentos de cualquier asidero contextual, como en el caso de la música instrumental. Así y todo, García siempre tuvo especial cuidado de que sus letras fueran lo suficientemente polisémicas como para que pudieran perdurar más allá del contexto. El recurso alegórico forma parte de este empeño, más allá del hecho de que el primer objetivo que perseguían las letras ambiguas era burlar a la censura imperante en esos años. García casi siempre evitó el lenguaje directo al estilo “La marcha de la bronca” [*Yo vivo en esta ciudad*, 1970] de Pedro y Pablo o, más cercano en el tiempo, “El ángel de la bicicleta” [*Por favor, perdón y gracias*, 2005], de León Gieco. Este afán coincide, en el plano musical, con una búsqueda que se parece al ideal clásico de elevación y superación.

La represión de los setenta (especialmente durante la dictadura) resulta fundamental en la irrupción de lo político como elemento central en el rock en general y en Charly García en particular. Además, luego del golpe, la supresión de todo ámbito político-partidario dejó un lugar vacante en el campo juvenil que fue ocupado por el rock.

Alabarces et ál. señalan que este movimiento se constituyó, en sus orígenes locales, como resistente en tanto oposición a la industria cultural (como productora de música “para vender”) y en tanto a una posición “antisistema” a partir de una retórica vaga e imprecisa

¹⁹³ BUCH, E. Op. Cit., p. 188. El subrayado es del autor

¹⁹⁴ FAVORETTO, Mara. Op. Cit.

pero con el ímpetu de jóvenes rebelándose contra el mundo adulto¹⁹⁵. Esta construcción tuvo éxito aunque su gesto impugnador entró en contradicción desde la misma “fundación” del rock nacional a través de la edición del primer simple de Los Gatos en 1967¹⁹⁶, el cual fue un éxito comercial y contó con una versión edulcorada de “Ayer nomás”, de Moris Birabent y Pipó Lernoud, cuya letra original (con aires contestatarios) fue cambiada para convertirse en una balada romántica¹⁹⁷. De esta manera, se traicionaban tanto el ideal de “no ser comerciales” como el de “ser críticos con el sistema”. A pesar de esta paradoja, el rock mantuvo su estatus de insurrecto:

El mito se instaló como gesto resistente e impugnador [del nuevo rock]. De allí en más, los pares de oposición que la retórica rockera se empeñará en afirmar son comercial-no comercial y progresivo-complaciente. El primer par señala un énfasis ético, el segundo, uno estético. El segundo se irá diluyendo con el tiempo, con la progresiva pérdida de una potencia experimental y creativa que a mediados de los noventa parecerá definitiva y largamente clausurada [...]¹⁹⁸.

Con la proscripción de los partidos y sindicatos, la ética del rock consolidó cierta dimensión política¹⁹⁹. Por supuesto, dimensión no articulada ni mucho menos programática –como sí lo habían tenido los partidos de izquierda o el peronismo, ahora vetados–, sino como parte de una moralidad de lo insurgente, que complementó al antagonismo con los adultos. Los dos énfasis que según los autores mencionados constituyeron la calidad de “resistente” del rock nacional en sus inicios (el ético y el estético), sobrevivieron en cierta manera en Charly García, aunque con el correr de los años hubo transformaciones.

La curva que, como destacan Alabarces et ál., a lo largo del tiempo va pesando cada vez más en lo ético en desmedro de lo estético, parece estar invertida en la carrera de García. O mejor dicho, se entremezclan en función de potenciar el valor estético: en Charly, la dimensión ética empieza a verse más relacionada con una búsqueda estética que a un compromiso político, lo cual lo acerca al ideal artístico clásico. El músico verdaderamente

¹⁹⁵ ALABARCES, P. et ál. Op. Cit., p. 36.

¹⁹⁶ Este acontecimiento es el que más se ha convalidado como el hito de nacimiento del rock local, aunque también se suelen considerar la publicación del LP de Los Gatos Salvajes (también con Litto Nebbia a la cabeza) en 1965 y la del disco simple de los Beatniks (liderados por Moris Birabent) en 1966.

¹⁹⁷ ALABARCES, P. et ál. Op. Cit., p. 37.

¹⁹⁸ ALABARCES, P. et ál. Op. Cit., p. 38.

¹⁹⁹ ALABARCES, P. et ál. Op. Cit., p. 39.

disruptivo es, para esta concepción, el que muta permanentemente y no se complace con sus logros artísticos ya consumados. García siempre se caracterizó por su constante búsqueda estética, como veremos con mayor profundidad en el próximo capítulo; pero en determinado momento, en las preocupaciones del cantante, esta búsqueda empezó a ganarle terreno al compromiso social que habitaba en sus canciones de los años setenta, sobre todo luego de la vuelta de la democracia en 1983. Esto no quiere decir que la dimensión ética desapareciera, sino que ésta comenzó a tomar otro aspecto.

En sus primeros discos solistas todavía subsistía el énfasis ético-político propio del rock setentista. Por supuesto mediante la poesía de canciones como “Inconsciente colectivo” [*Yendo de la cama al living*, 1982] o “Los dinosaurios” [*Clics modernos*, 1983], pero aún más explícito es este compromiso en el hecho de incluir en el arte de tapa del álbum doble *Pubis angelical/Yendo de la cama al living* una frase de Pete Townshend a modo de ratificación ético-rockera: “Si grita pidiendo verdad en lugar de auxilio, si se compromete con un coraje que no está seguro de poseer, si se pone de pie para señalar algo que está mal pero no pide sangre para redimirlo, entonces es rock and roll”.

Sin embargo, con el fin de la dictadura, García pierde progresivamente el interés por esta dimensión política (es decir, parte de ese capital simbólico que había ganado el rock durante los años de la “resistencia” frente al terrorismo de Estado) y en su obra lo ético comienza a construirse en virtud de la búsqueda estética, que llega a su punto más alto (en términos de búsqueda y experimentación) a mediados de los noventa con la edición de su álbum *Say No More*. El valor ético-moral del rock en la dualidad comercial–no comercial sigue funcionando en la retórica de García pero con un criterio artístico, es decir, lo verdaderamente “comercial” es lo que no emprende una búsqueda artística. Y en esto comienza a parecerse a la ética clásica del arte por encima de todo –o, al menos, como regulador ético.

Al contrario de la cultura del rock, que se encuentra articulada “sobre el gesto ético de *no transar*, del rechazo a los mecanismos de la industria cultural –gesto imposible en la cultura de masas más allá de su producción como puro enunciado–”²⁰⁰, García no tiene problema en incurrir en actos sacrílegos para el rock, como asistir al programa de Mirtha Legrand en 1979 o promocionar su recital en el estadio de Ferro de 1982 bajo el esponsoreo

²⁰⁰ ALABARCES, P. et ál. Op. Cit., p. 39.

de la marca de jeans Fiorucci²⁰¹. Las aclaraciones que se vio obligado a dar para estos actos “antirockeros” ilustran que no le importaba tanto que lo llamaran “comercial” como poder cumplir con sus metas estéticas y que estas llegaran a la mayor cantidad de gente posible. Sobre el episodio de Mirtha Legrand, Di Pietro transcribe una entrevista en la que el cantante explica muy lúcidamente que le resultaba interesante aparecer en un ambiente totalmente ajeno, donde lo pudieran ver y oír personas que de otro modo no lo harían²⁰². A su vez, el auspicio de Fiorucci buscaba mantener el precio de las entradas a pesar del enorme gasto que significó el suntuoso show en Ferro, sin precedentes en el rock local y que contaba con un insólito (y costoso) despliegue técnico para el gran final con “No bombardeen Buenos Aires”, en el cual toda la escenografía de fondo (una vistosa ciudad de utilería) fue destruida mediante un show de fuegos artificiales que simulaban un auténtico bombardeo²⁰³.

Vemos que ya aquí, frente a ciertos mandatos morales del rock Charly pondera por sobre ellos la búsqueda artística. Y esta preocupación de lo estético por sobre lo ético, o mejor dicho, este criterio ético fundado en lo estético, es un gesto más clasicista que rockero. Esto también se traslada a su compromiso político:

Al final de “Los dinosaurios” se oye claramente el “Se va a acabar, se va a acabar la dictadura militar”. Charly ya casi que se toma en joda lo del cantito –las elecciones de octubre ya estaban programadas– y lo entona como si fuese un cantante de ópera [...]. Luego, García dice: “Brindo por eso, y porque los que vengan después, también, nos respeten”. Son tal vez los primeros síntomas públicos de que Charly se está cansando del aire que se respira en el rock argentino en el ocaso de la dictadura; ya tiene la intención de sacarse de encima cierto compromiso de

²⁰¹ García se ríe de los detractores que lo criticaron por “transar” con el “establishment” en su tema “Dos, cero, uno (Transas)” [*Clics modernos*, 1982], en el que canta: “Él se cansó de hacer canciones de protesta y se vendió a Fiorucci”.

²⁰² “Fui para mostrar la música un poco fuera del contexto al cual la gente está habituada: simplemente para mostrar la cara que tengo a un montón de gente que nunca va a verme; una forma de decirles: ‘Vengan a los recitales que está todo bien’. Creo que se entiende [...]. Me parece súper prejuicioso no ir nunca a Mirtha Legrand y vivir encanutado [...]. Yo siempre estoy como cagándome un poco en los prejuicios y eso me tira mucha gente en contra, lo sé; pero alguien tiene que hacerlo porque si nos quedamos todos en la cueva (sic, doble lectura aquí) no pasa nada”». DI PIETRO, R. Op. Cit., p. 234-235

²⁰³ “Me acuerdo que a Charly no le gustó la idea [del auspicio de Fiorucci]”, relata Daniel Grinbank “pero aceptó fundamentalmente para no subir los precios de los *tickets*” [...]. Volviendo al “bombardeo”, es evidente que semejante gasto de producción habrá sido algo inédito en el rock argentino». DI PIETRO, R. Op. Cit., p. 302-303; “Me acuerdo cuando empezamos con Nito, te acordás los recitales cómo eran, ¿me escuchan allá en el fondo? Si alguien decía que sí era un hallazgo, todo el mundo decía ‘Nooooo’. [...]. ¡Ahora se escucha todo gracias a Fiorucci señores, un aplauso para ellos!”». DI PIETRO, R. Op. Cit., p. 301.

corrección política que de algún modo se les exigió a los músicos por parte de la prensa y, consecuentemente, el público [...] ²⁰⁴.

En 1985 abordó el tema: “Antes, cuando hacíamos recitales con La Máquina, por ejemplo, allá por el 77, el enemigo era muy claro. Ahora no es tan claro [...]. El otro día me di cuenta, pensando, de cómo en los setenta yo participaba de un espíritu colectivo y ahora soy *yo* (negrita en el original). [...] en el fondo está claro que en la dictadura había para mí, para todos, un enemigo común, muy obvio y que ahí compuse mis canciones más combativas, y que desde el ‘83 desapareció el enemigo, al menos del gobierno, no sé si del poder, y la cosa cambió. Ahora tal vez el enemigo está dentro de mí o en los mismos lugares donde están mis amigos ²⁰⁵.”

El creciente individualismo tanto en la retórica de las canciones como en el concepto general de su trabajo muestra un paulatino abandono por las preocupaciones éticas del popular rock tanto políticas como (no-)comerciales. El abandono de ese colectivo rockero llegó a tal punto que en 2007 presentó su (entonces todavía inédito) disco *Kill Gil* con un show que llevaba de título: *Kill Gil. Acto final: Olvidate del rock nacional* ²⁰⁶. Por supuesto, como dijimos, García no deja de tener ciertos valores éticos, pero estos responden más a ideales artísticos. En el año 2013, García editó a través de Planeta un libro titulado *Líneas paralelas: un artificio imposible*. El libro es más una obra visual que otra cosa, repleta de *collages* y pinturas que el músico realizó en cuadernos, pero también cuenta con escritos breves de su autoría tomados como notas en papeles garabateados. Allí se exploya, de manera desordenada y con constantes digresiones (que dan a todo el texto un tono similar al del discurso oral), sobre varios temas, aunque la centralidad de todo la ocupa la música. Leyéndolo podemos comprender que antes que cualquier posición política, la preocupación

²⁰⁴ DI PIETRO, R. Op. Cit., p. 308

²⁰⁵ GUERRERO, Gloria. “García y el cabaret”, *Humor* nº 150. Buenos Aires, V-1985), p. 90. En DI PIETRO, R. Op. Cit., p. 309. El subrayado es del autor. Es interesante la contextualización que hace Di Pietro de estas declaraciones: «En una excelente nota [...], la periodista ponía en discusión [...] las miradas cruzadas que recibía el ex Sui Generis, ahora ya no acusado de *cirquero* como en los setenta, sino a punto de ser condenado por su aparente *falta de compromiso* en un momento tan crucial. Guerrero dice que para un sector de la “rockereada nacional” Pappo, Gieco y Cantilo son los exponentes de “la honestidad y la seriedad musical”. Charly, en cambio, “se vende a Fiorucci y Lycra, de lo cual se deduce que sus sonidos tienen tanto de jean y fibra como de emoción o denuncia”».

²⁰⁶ LERNOUD, Pipo. “Olvidate del rock nacional” en suplemento *Radar*, *Página 12 [en línea]*. Domingo 18-X-2007. Disponible en Internet en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/5636-996-2009-10-18.html>.

ética de García pasa por el respeto hacia “La Música”, como una entidad personificada. En el epílogo del libro, el músico dice:

Gracias a los que remaron conmigo en lograr que dos corrientes que fluían en ríos paralelos se fundan en el mar que nunca rechaza ningún río: La MÚSICA y la ambientación artística tienen más poder que los gobiernos y las divisiones entre por ej., los argentinos. ¿Qué hay de malo con la paz y el amor y la libertad? “I’d like to turn you on”. IMAGINEN²⁰⁷.

Esta frase podría perfectamente encajar con alguna consideración de alguno de los fanáticos de la ópera que describía Benzecry. Aunque enseguida aparecen John Lennon y los Beatles, para recordarnos que su identidad sigue siendo el *rock and roll* de la paz y el amor de los sesenta. A pesar de todo García jamás renegará de su condición de rockero, pero siempre mantendrá la ética-estética de la música clásica con la que se formó musicalmente de niño. El mismo año en que decía “Olvidate del rock nacional”, en una entrevista declara:

Yo seré un loco pero, como ya dije antes, creo que la música no es para hacer plata. Gran parte de la gente joven que hace música ahora lo hace exclusivamente por la plata. Y eso me sublevó de Miguel [Ángel García, su hijo]: que no haya entendido el chiste [...]. Una vez le dije: “Si hacemos el mejor disco del mundo, ¿te copás aunque no venda nada?”. Me dijo que no, y le dije: “Sos un pelotudo”. Primero porque el mejor disco del mundo no puede no venderse. Y segundo porque si no tenés ningún ideal ¿qué música puede salir? [...] Es increíble. Se fue todo al carajo. Ni hace falta saber música, aunque estaría bueno que sepan música, pero en fin... Con idealismo, aunque sepas tres tonos, eso es rock²⁰⁸.

En esta frase se entremezclan muchas de las cuestiones que estuvimos tratando en este apartado, incluso de manera contradictoria. García habla con una seriedad casi solemne, matizada con ironías propias de su estilo, pero se evidencia aquí una verdadera preocupación ética por el arte, la música y el rock. ¿Qué es lo más importante, éticamente hablando? ¿La superación artística, mediante “el mejor disco del mundo”? ¿El éxito de

²⁰⁷ GARCÍA, Charly. “Epílogo” en *Líneas paralelas: un artificio imposible*. Planeta. Buenos Aires, 2013. Sin nº de página.

²⁰⁸ ENRIQUEZ, Mariana. “Que alguien arregle esto, porque yo no puedo” en *Rolling Stone* Nº 121. Buenos Aires, abril de 2008.

ventas que consecuentemente ello supone? ¿El “idealismo”, mediante el cual ya no es necesario ni siquiera “saber música”? Las respuestas no son tan importantes como las preguntas. Todas estas ideas que parecen contradictorias, conviven en el acervo musical, cultural y artístico de García, que es un poco un caso invertido de Gershwin o Piazzolla: en lugar de llevar la música popular a lo clásico, trae lo clásico al rock, musical, conceptual, estética y éticamente.

2.3 Partitura/grabación – Presentación en vivo

Vamos a tocar ahora, para los amigos de la popular, el tema que le da título al long play este que estamos promocionando tanto... a ver si vendemos alguno.

*Charly García*²⁰⁹

El tercer polo

Por último, hay un tercer elemento dual que se desprende de ambas polaridades que acabamos de describir. Se trata de la oposición entre el registro musical, ya sea por escrito o por algún dispositivo de grabación, y la presentación en vivo. Si bien está intrínsecamente atravesada por las otras dos, esta dualidad tiene relevancia propia porque se presenta como una oposición de instancias que existen dentro de la música en prácticamente cualquier género y es por eso que nos dedicaremos a tratar brevemente algunos aspectos que nos parecen pertinentes.

Hay una relación íntima con la primera dualidad (Mental–Corporal) ya que en el registro musical prima la noción de música como idea, como una entidad que trasciende el paso del tiempo y los espacios físicos y pervive en una hoja de papel o en una cinta magnética, soportes que son medios para acceder a esa idea. Y por otro lado, la actuación en vivo es la expresión pura de la música como manifestación corporal presente, que existe en el momento en el que se experimenta.

²⁰⁹ En recital de La Máquina de Hacer Pájaros, 17 de junio de 1977. Disponible en YouTube bajo el título de “La Máquina de Hacer Pájaros Luna Park 1977” en <https://www.youtube.com/watch?v=pqgtXxU5PTc> (Min 45:18)

A su vez, hay ciertas continuidades que recaen en la oposición Partitura/grabación–Vivo con respecto al peso que tiene la dimensión Mental/Ideal en la concepción musical clásica y lo corporal en la música popular. Pensemos que otro de los modos en que se suele denominar a la música académica es “música de tradición escrita”, ligado esto al hecho de que esta música se compone y se interpreta en y desde el papel²¹⁰. Por supuesto, la presentación en vivo es fundamental en cualquier tipo de música –al fin y al cabo, la música se experimenta cuando ésta suena–, pero, en la tradición académica, aquella se encuentra fundamentada en la partitura. Por otro lado, la música popular tradicional, como veremos, se centra en la vivencia misma de la música, tal como el carnaval era una (segunda) vida del pueblo. La tradición escrita se relaciona con la Ilustración y el afán humanista de llevar un registro ordenado del mundo, sin lugar para la indefinición, y fue fuertemente impulsada por la oficialidad institucional, ya sea desde el Estado y la Iglesia o desde la intelectualidad burguesa (o, al menos, de ciertas clases acomodadas). Su contracara, el “uso del pueblo”, es la vivencia material, con lo cual la música históricamente era lo que se tocaba y se bailaba en las calles sin preocupación por llevar un registro estricto de aquello.

Los Beatles y la invención del disco

Con los avances técnicos, la industria musical del siglo XX encontró la manera de llevar registro de la música grabándola. Este fue en un principio el único objetivo artístico, si se quiere, que tenía la producción de discos. La posibilidad de registrar y producir copias en cantidades industriales de una voz, de un pequeño conjunto o de una gran orquesta abría nuevos horizontes en el mercado musical. Un cantante podía sonar en miles de hogares sin necesidad de encontrarse presente allí, con lo cual su música tenía posibilidad de circular con facilidad y rapidez. De esta manera, al presentarse en algún teatro a cantar, todos los que habían escuchado el disco podían ir a escucharlo entusiasmados porque ya lo conocían,

²¹⁰ En relación a la construcción de la partitura como el original musical, Rocha señala: “En principio, la escritura, a mano primero y luego impresa, fue fijando la música culta, con variaciones según ciudades o naciones y para públicos minoritarios. Con la llegada de la imprenta, se inició la comercialización de partituras. En este proceso, se iba a cristalizar progresivamente un original y, a partir del siglo XVIII, a introducir a los autores en la lógica de la mercancía y en el régimen jurídico de los derechos de propiedad intelectual”. ROCHA ALONSO, Amparo. “Capítulo 4. Decir con la propia voz: la práctica de la versión en la música popular” en DEL COTO, María Rosa y VARELA, Graciela (edit.) *Medios y retomas. Escrituras y encuentros textuales*. Buenos Aires. Biblos. 2017. p. 108.

aun si fuera la primera vez que lo veían en vivo. Esto resultaba una novedad absoluta y así empezó a regirse un *star system*, como en Hollywood, cuyo máximo exponente en nuestro país es el cantante Carlos Gardel.

La radio y el disco, principalmente, sumados al acceso de públicos cada vez más amplios a bienes de consumo material (las radios y los tocadiscos, entre ellos) y al mercado del espectáculo (el cine también tuvo una importancia significativa [...]), daban la posibilidad de que alguien estuviera en su casa sin hacer otra cosa que escuchar música. Lo que antes requería situarse en el lugar de los hechos, participar de ellos y muchas veces cantar o tocar un instrumento, cambió definitivamente su modo de circulación. [Una de las consecuencias de esto] tuvo que ver con la aparición de músicas que, sin perder del todo su conexión con esas tradiciones populares [...] fueron tendiendo hacia la abstracción, hacia una música más cercana a la idea de *arte puro*, de *música absoluta*²¹¹.

Esta tendencia hacia la abstracción tuvo un salto grande de calidad y una vuelta de tuerca conceptual con la llegada de los Beatles, quienes, de la mano académica de George Martin, cambiaron para siempre la manera de pensar y hacer los discos. Todo esto forma parte de un proceso que implicó “un movimiento que, desde el campo del saber especializado y del público, va de la fechitización de la partitura a la de la grabación”²¹².

Los primeros LP de los Beatles fueron, como los de cualquier grupo de rock and roll exitoso de hasta entonces, un registro de lo que tocaban en vivo. *Please, Please Me*, su álbum debut de 1963 fue grabado en un solo día: como en una sesión en vivo, los cuatro Beatles se ubicaban juntos en la sala de grabación y realizaban varias tomas de una misma canción, luego seleccionaban la mejor versión. El último tema del disco, “Twist And Shout”, fue también el último en grabarse, y no por casualidad o por simple términos de orden, sino porque sabían que John Lennon se quedaría afónico luego de los gritos que tenía que dar en esa canción, lo que comprometería la grabación de los demás temas. Esto no es una simple curiosidad sino una clara muestra de lo que significaba grabar un disco entonces: una muestra en vinilo de lo que era la banda en vivo.

²¹¹ FISCHERMAN, D. Op. Cit. p. 41-42. El subrayado es del autor.

²¹² ROCHA ALONSO, A. Op. Cit. 2017. p. 109

Menos de diez años después (aunque con los Beatles ya separados y su prolífica y disruptiva carrera ya hecha), en la Argentina en la que Sui Generis intentaba sin éxito encontrar un lugar en algún estudio de grabación, Francis Smith, de CBS, les explicaba a García y a Nito Mestre (de apenas diecinueve o veinte años) que la actividad discográfica era como vender arvejas: no importaba si eran buenas o malas, lo que importaba era que se vendieran²¹³. No es relevante aquí la cuestión de la “calidad musical” (aunque, por otro lado, el comentario habla de qué clase de personas suelen dirigir el negocio artístico), sino el hecho de pensar al disco como un mero receptáculo técnico de performances. Ese es el concepto que habían roto pocos años antes los Beatles, sobre todo a partir de su abandono de los escenarios y el posterior lanzamiento de *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, en 1967.

Las mayores innovaciones que introdujo el grupo inglés en este disco (aunque ya venían trabajándolas al menos desde *Rubber Soul*, de 1965) fueron el cuidado y el arreglo para cada tema, que establecieron prácticamente un grado cero de la canción original, algo que en la música popular nunca había estado establecido de esa manera, o al menos no de una forma tan deliberada. Un tango como “Sur” se hace conocido por un cantante en particular, como Edmundo Rivero, pero popularmente pueden ser tanto o más reconocidas (muchas veces según el gusto) otras versiones, como la de Roberto Goyeneche o Julio Sosa. Una zamba de Atahualpa Yupanqui, como es “Luna tucumana”, no tiene un “original” por el hecho de haber sido grabada por su autor, ya que son incluso más conocidas que ésta las versiones de Mercedes Sosa o de Los Chalchaleros. En estos casos, la centralidad de la que gozaba el compositor en los tiempos de la partitura, se fue desplazando hacia los intérpretes:

El intérprete encontrará un lugar equivalente o muchas veces mayor al del compositor con el advenimiento del disco y la radio. Entonces, comenzará a hablarse de “Caruso” y de “la Callas”, y en el ámbito de la música popular asomarán con fuerza los nombres de Gardel, Carmen Miranda, Louis Armstrong, João Gilberto o Sinatra, en tanto el gran público poco sabrá de quiénes están detrás de los éxitos que tararea²¹⁴.

²¹³ DI PIETRO, Roque. Op. Cit. p. 55

²¹⁴ ROCHA ALONSO, A. Op. Cit. 2017. p. 110

Esto se aplica tanto a los estándares de jazz y de blues como a los rockanroles de los cincuenta. Pero los Beatles instauran desde el mercado discográfico del rock-pop la versión del disco como la original definitiva de la canción.

Se sabe que los Beatles, a partir del momento en que empiezan a desarrollar conscientemente esa segunda naturaleza de sus canciones, ligadas más a la abstracción y a la escucha que al baile y el ritual juvenil, decidieron no tocar más en vivo. Había un hecho objetivo. Lo que sonaba en discos como *Rubber Soul* (1965) y *Revolver* (1966) no podía lograrse, con la tecnología de esa época, sobre un escenario [...]. Pero eso en sí no era lo importante. Sí lo era, en cambio, que los Beatles lo consideraban importante. Que aquello que se perdía fuera del estudio les pareciera esencial y constitutivo de la música. Es decir: ellos podrían haber hecho en vivo, como muchos otros, adaptaciones más o menos simplificadas de lo que sonaba en los discos y sin embargo no lo hicieron. Y es que en la concepción que empezaron a gestar por ese entonces, esos desarrollos texturales, formales y tímbricos que construían en horas y horas de estudio (y de trabajo casero sobre las cintas) no era un *embellecimiento* de la canción. *Era* la canción²¹⁵.

Es decir que, poco a poco, esta preocupación por la experimentación en el sonido y esta “tendencia a la abstracción” fue dando paso a que la grabación fuera constituyéndose como un elemento más en la composición de las canciones. Tanto en sus propios discos, anteriores a 1967, como en los trabajos de otras bandas, esto ya venía desarrollándose²¹⁶, pero son los cuatro de Liverpool los que dan el punto alto en esta materia con *Sgt. Pepper...*, sentando un precedente que posibilitaría gran parte de la música que vino después, especialmente –como veremos en el próximo capítulo– aquella relacionada con la

²¹⁵ FISCHERMAN, D. Op. Cit. p. 114. El subrayado es del autor.

²¹⁶ Como decía Fischerman, ya desde *Rubber Soul* (1965) hay un trabajo más deliberado por experimentar con sonidos ajenos al rock (incluso ya desde *Help!*, lanzado poco antes ese mismo año, que incluye un arreglo de cuerdas para “Yesterday”), y sin ir muy lejos los Rolling Stones también incurrirían en un trabajo experimental, aunque su primer gran resultado, *Their Satanic Majesties Request*, vería la luz algunos meses después de *Sgt. Pepper*. El antecedente más directo a la obra bisagra de los Beatles es *Pet Sounds* de Beach Boys, publicado en mayo de 1966 (exactamente un año antes), donde Brian Wilson, luego de decidir abandonar las giras para concentrarse en el trabajo en el estudio, lideró a su banda en un complejo proceso de grabación que ponía el foco en las armonías vocales, arreglos con instrumentos no convencionales y uso de efectos de sonido. Es decir, todo muy en la línea que después siguió *Sgt. Pepper* –Paul McCartney reconoció que la mayor influencia para crear este disco fue el álbum de Beach Boys, y, a su vez, George Martin declaró que sin *Pet Sounds* no hubiera habido *Sgt. Pepper*–, que quizás tuvo el mérito de sumar a todo esto una estética conceptual que se vio reflejada no solo en la estructura del álbum, sino también en el arte de tapa y en todo el material gráfico y audiovisual que rodeó a su lanzamiento. Comercialmente, fue un cóctel perfecto y *Sgt. Pepper* fue un éxito rotundo en ventas.

progresiva. Además con *Sgt. Pepper...* abren su producción discográfica de su período “de estudio”, es decir, aquel que va desde 1966 a 1969 en el que no se presentan en vivo y solo lanzan discos. Todos ellos con un grado de trabajo muy meticuloso, cuidando cada instrumento que interviene, cada matiz, experimentando con sonidos no musicales (el ejemplo más extremo de esto quizás sea “Revolution 9”, auténtica pieza de *música concreta* incluida en *The Beatles*, popularmente conocido como “Álbum blanco”, de 1968, pero no es el único ni mucho menos). En definitiva, trabajando como verdaderos compositores clásicos, solo que su espacio de trabajo no era el papel de la partitura, sino las cintas magnéticas de grabación.

Esta instauración de la canción grabada como “grado cero”, referencia de todas las versiones posteriores, es deudora del papel que tenía la partitura en la tradición clásica. El idealismo académico, que concibe a la música como una abstracción perfecta que solo puede ser traída a la materialidad de manera imperfecta (a la manera de las ideas platónicas en la alegoría de la caverna), encuentra en el registro escrito de la partitura la expresión original del compositor, a la que todos los intérpretes deben recurrir. De la misma manera, en la cultura rockera que siguió al hito *Sgt. Pepper...* (y en la vertiente progresiva aún más acentuadamente) todas las interpretaciones que puedan hacerse de una canción, responden al arquetipo fundado de una vez y para siempre en el disco.

Hablando de las pretensiones de García con La Máquina de Hacer Pájaros, Di Pietro cita al cantante diciendo lo siguiente: “La primera propuesta de La Máquina fue hacer una música arreglada, que sonara igual en los discos que en vivo, cosa que en Sui Generis no se daba”²¹⁷. Esta preocupación muestra el nivel de importancia que el músico le daba al disco de estudio en ese momento: era una referencia obligada para tocar, casi que tenía más importancia que el vivo –como los Beatles, que frente a las dificultades que esto les ocasionaba resolvieron no tocar más para un público. Sus pretensiones fueron cumplidas en gran medida, pero lo verdaderamente relevante aquí es el lugar donde se pone el rol del disco, como algo separado de la presentación en directo. De esta dicotomía surge una pregunta que se suele hacer sobre muchas bandas históricas: ¿eran mejores en los discos o tocando en vivo? En estos casos la pregunta se formula así porque los autores de los discos son los mismos que quienes los interpretan luego, pero es una interrogación análoga a la

²¹⁷ DI PIETRO, R. op. cit. p. 134.

que se hace en música clásica: ¿pudo el pianista expresar en su instrumento lo que el compositor pretendía en su partitura? Estas preguntas están posibilitadas por una visión que piensa a estas dos instancias como parte de una dicotomía, como un par de opuestos.

Hay que decir que el vivo no es simplemente “tocar lo que dice la partitura” ni “presentar lo que está en el disco”. Es la manifestación necesariamente espacial y corporal de la música. Tanto en la música clásica como en la popular es una instancia fundamental e infaltable. No importa qué tan idealista sea la cosmovisión del músico, ninguno resistiría esa denominación si no ejecutara su música en vivo, y probablemente ninguno tolere una vida artística sin presentarse ante un público. Y este momento es una obra en sí misma y única. Nada de lo que sucede allí había ocurrido antes, ni tampoco se repetirá jamás.

Hemos visto en el capítulo anterior algunos ejemplos de lo que ocurre en un escenario cuando se produce una comunión colectiva en torno al hecho musical. Esto puede ocurrir de una manera más explícitamente corporal, como en el *pogo* que despierta el ritmo del rock, donde se produce una descarga de energía de manera exacerbada con saltos y agitación de la cabeza y los miembros, o más ligado al disfrute idealista del público de concierto. De cualquier manera los cuerpos están presentes frente a la obra, que se crea en tiempo presente, y los músicos deben poner el cuerpo para crearla.

Pero tanto en la música clásica como en el rock de la mano de músicos como los Beatles, en los que hay continuidades con la tradición académica occidental, el vivo siempre tiene una referencia primera, que es la partitura o el disco. Como dice Roque Di Pietro, sobre Charly García: “su labor en el estudio de grabación –como es habitual en un artista forjado en el siglo pasado– definió sus cambios de rumbo musicales que luego iba a intensificar en los escenarios. Es imposible referirse a García como *músico en vivo* sin tener una referencia concreta de sus entregas discográficas”²¹⁸.

Ya observaremos, en lo que sigue del presente trabajo, cómo inciden lo mental y lo corporal en las distintas facetas e instancias musicales durante toda la obra de García. Muchas veces, su labor en el estudio de grabación nos mostrará en todo su esplendor el músico académico que es, así como verlo en vivo nos hará comprender por qué es un artista popular. Pero, a su vez, habrá momentos en los que la exacerbación de lo corporal, característica de las corrientes populares, se colará en el armado de canciones y discos

²¹⁸ DI PIETRO, R. Op. Cit. p. 16

completos, al mismo tiempo en que el idealismo musical propio de lo académico aparecerá en los recitales en los momentos pensados especialmente para la escucha.

3. **El pez en movimiento:** Recorrido general por la obra de Charly García.

Me quedo piola y empiezo a pensar que no hay que pescar dos peces con la misma red.

Charly García

Introducción

Durante sus más de cuarenta años de carrera, Charly García sostuvo una multiplicidad de proyectos y propuestas musicales. Es un músico dinámico que siempre mantuvo un afán de búsqueda y de innovación, a tal punto que en su producción hay facetas tan disímiles entre sí que cuesta creer que sean producciones del mismo artista. Por este motivo, y quizás a riesgo de ser un tanto deterministas, hemos decidido diferenciar en la obra de García distintas etapas²¹⁹ en un intento de reconstruir la búsqueda artística y la evolución del sonido de este músico a lo largo del tiempo. Es una tarea que no pretende ser exhaustiva pero sí que sus observaciones sean lo suficientemente pertinentes como para poder entender mejor la manera en que opera la cosmovisión musical de García (nutrida, como desarrollamos anteriormente, de la música clásica y el rock de la mano de los Beatles) en uno de los legados artísticos más importantes de la música popular argentina.

Cada disco de este rockero presenta novedades con respecto a los anteriores, y en cada uno de ellos despliega su enorme capacidad compositiva y de arreglador, pero hay determinados momentos en su carrera en los que el viraje hacia un nuevo rumbo artístico es más notorio y determinados discos en particular en los que esas transiciones se encarnan de manera más manifiesta. Por esta razón hemos seleccionado aquellos discos que consideramos clave para entender el recorrido del músico: 1) *Vida* (1972²²⁰), de Sui Generis, es el debut discográfico de García en donde quedan definidos tanto los pilares del dúo que formó con Nito Mestre como un estilo compositivo, que en algunos aspectos duró décadas, si no toda la carrera del músico; esta etapa se cierra con *Pequeñas anécdotas sobre las Instituciones* (1974), la transición hacia el siguiente período. 2) *La Máquina de Hacer*

²¹⁹ Otros autores también han realizado una categorización de este tipo. En este caso, el criterio que seguimos responde a nuestro enfoque con respecto a la dinámica de los pares de opuestos –descritos en el capítulo anterior– en la obra de García.

²²⁰ Históricamente ese año fue referido como el año en el que se lanzó el primer LP de Sui Generis, aunque en rigor, según la investigación realizada por Roque Di Pietro, el álbum vio la luz a principios de 1973. En nuestro caso no importa tanto la exactitud de la fecha de publicación aunque sí está consensuado y documentado que el disco fue grabado en 1972.

Pájaros (1976) significa el definitivo vuelco al rock progresivo con nueva banda, en donde cobran protagonismo los teclados y sintetizadores adquiridos en la última etapa de Sui Generis y donde García comienza democratizar las responsabilidades artísticas (principalmente los arreglos, no así la composición, que es su especialidad y su celo, como veremos). Además, es el inicio de la etapa más “academicista” en términos musicales. 3) *Bicicleta* (1980) es el apogeo tanto de la etapa “academicista” como de Serú Girán. El grupo funciona como un verdadero *dream team*, en el que cuatro grandes músicos trabajan en conjunto para crear un producto-disco que es una creación colectiva de canciones con un sonido muy característico, algunas de estructura compleja, otras simples pero igualmente innovadoras. Hay arreglos muy trabajados y niveles de performance instrumental de los más altos en las carreras respectivas de cada uno de los cuatro músicos. 4) El trinomio *Yendo de la cama al living* (1982), *Clics modernos* (1983), *Piano bar* (1984) es fundamental para comprender al menos los siguientes diez años de la música de Charly García. Significa el inicio de su etapa solista y un nuevo giro estilístico hacia una simpleza instrumental y estructural en los temas. Significa también el retorno a las canciones breves y directas, con una creciente importancia del ritmo y la cuestión corporal, sin abandonar la preocupación idealista por plasmar en la obra-disco un sentido artístico cuyo origen no es físico. El período solista es el primer (y natural) paso hacia una creciente individualización de la producción musical, aunque en estos primeros años (y sobre todo en *Piano bar*) la banda soporte jugó un rol vital. 5) *Say No More* (1996) resulta en un giro total con respecto a toda la producción *garciana* precedente, introduciendo cambios que aún hoy están en tela de discusión (en términos de si fueron buenos, artísticamente aceptables o insensateces de una mente perturbada); se funda el personaje García-*Say No More*, con lo cual, a partir de ese disco la centralidad en el arte de García pasa a ser él mismo tanto como (o más que) su música. Aquí termina de definir lo que había empezado a buscar en *La hija de la lágrima* (1994), un estilo que cambió para siempre su sonido. En este apartado intentamos dilucidar, en primera instancia, los fundamentos estéticos y filosóficos de un período artísticamente muy complejo y aún en discusión. 6) *Influencia* (2002), disco con el cual se reconcilia con la industria, ya que vuelve a las radios y al elogio de la crítica. Aun puede ser considerado como una suerte de apéndice de la etapa “*Say no more*” pero, al menos desde lo productivo musicalmente, con un resultado más equilibrado y empolijado con respecto a la propuesta

anterior. Es el puntapié de una etapa que, con intervalos, consideramos que perdura hasta el día de hoy.

3.1 Vida e Instituciones: el primer sonido de Sui Generis y la transición progresiva

No estoy arrepentido del disco a pesar de que suena desafinado, está fuera de tiempo y el sonido es malo. Tiene todos los defectos que pueda tener un disco pero a su vez tiene toda la polenta de alguien que recién empieza y tiene muchas cosas para decir.

Charly García, en referencia a Vida²²¹

Vida y los primeros pasos en la industria

Sui Generis es el primer proyecto musical que funda García y el que inaugura su prolífica y multifacética carrera. Después de su etapa de formación, tanto la formal en el conservatorio como la informal a través de la escucha de discos de rock (Beatles, Rolling Stones, Dylan, Elton John, así como también el incipiente rock nacional de la mano de Los Gatos, Manal y Almendra), se junta con Nito Mestre y ambos fundan la nueva banda, que, tras varios cambios en su formación original, termina por ser un dúo. El primer sonido en la trayectoria de García fue básicamente producto de la casualidad y de lo que tenía a mano: un piano, una guitarra, una flauta traversa y sus voces. La presentación inicial en vivo del grupo es una verdadera muestra en pequeño de lo que fue la primera etapa de Sui Generis:

Estábamos haciendo una temporada en Mar del Plata junto a Pedro y Pablo y La Cofradía de la Flor Solar [...]. Estábamos junto a músicos que eran como nosotros pero que ya tenían mucha más experiencia. Nosotros veníamos de los bailes y las minitas. Esto era diferente [...]. A varios de los pibes del grupo no les gustó nada el asunto. Por ejemplo, el bajista se fue porque una chica quemó [fumó marihuana] en un auto. Carlos Piegari ya no estaba y el batero, sin bajista, no podía tocar. Entonces, cuando llega el día del *debut*, los únicos que nos quedamos fuimos Nito y yo. Tocamos las mismas canciones que hacíamos con el grupo, sólo que no teníamos ni un bajo, ni batería, ni Farfisa. Y para nuestra sorpresa, ¡a la gente le gustó! Con solo un piano y una flauta sonábamos mucho mejor que varios instrumentos o al menos se entendía más²²².

²²¹ CHIROM, Daniel. *Charly García*. Buenos Aires: El Juglar. 1983. p. 48.

²²² Id., p. 43.

Si bien luego contó con banda soporte en los discos (miembros del grupo La Pesada del Rock and Roll y músicos invitados como León Gieco o David Lebón) y más sobre el final se incorporaron de manera estable un bajista y un baterista (Rinaldo Rafanelli y Juan Rodríguez, respectivamente), fue así como se consolidó la formación básica de Sui Generis que caracterizó al grupo: García y Mestre, piano/guitarra, flauta y voces.

En esa época, Charly compuso su primer gran *hit* en circunstancias extremas, durante su paso por el Servicio Militar Obligatorio:

[...] me escapé al Hospital Militar diciendo que tenía un soplo al corazón [...]. [Allí], una noche en que me sentía muy mal por unas anfetaminas que había tomado, compuse “Canción para mi muerte”. La cabeza me daba vueltas y el pecho me latía muy fuerte, pensaba que era mi fin. En diez minutos, mientras todo el hospital estaba durmiendo, compuse “Canción para mi muerte”, el primer éxito de Sui Generis²²³.

Hay un elemento fundamental en esta imagen de García componiendo en soledad (y que se repetirá más de una vez en su historia) que es el hecho de estar solo frente a la composición en ciernes. Incluso más significativo aún: solo y *en silencio* frente a la canción inconclusa. Solo un lápiz y un papel. La música no existe más que en la cabeza del artista. “Yo solo tengo esta pobre antena que me transmite lo que decir” [“Chipi chipi”, en *La hija de la lágrima* (1994)], como hemos desarrollado más arriba, es el compositor como el Prometeo de la música, quien, en lugar del fuego, es la obra lo que roba a los dioses. De la misma manera, Beethoven compuso sordo su *Novena Sinfonía* (entre otras piezas): sin instrumentos, solo con tinta, papel y su cabeza. No es de nuestro interés comparar la Novena con “Canción para mi muerte” en términos de méritos o de “genialidad” sino, justamente, en eso donde se parecen: la manera de ser concebidas. Y también la manera de ser tratadas. García relata lo difícil que era, por momentos, hacerles entender a los músicos soporte (instrumentistas experimentados, miembros de La Pesada) su propuesta. Y no por falta de capacidad de los músicos, sino porque las canciones que traía García no manejaban los típicos estándares de rock.

²²³ Id., p. 45.

Yo no entendía nada de cómo hacer un disco y a los músicos que tocaron en él les costaba horrores aprender una canción que tuviera muchos acordes, pues estaban acostumbrados al blues²²⁴.

Estas cuestiones también le valieron críticas desde dentro del ambiente del rock, que tildaba a los Sui Generis de “blandos”, en oposición al “verdadero” rock, con un sonido más estridente y una actitud más visceral. Es en estos primeros pasos de García en el universo del rock y su mercado donde se puede observar mejor el contraste entre su primera formación y el mundo en el que él se quería insertar. Es conocida la opinión del guitarrista Norberto “Pappo” Napolitano sobre el dúo, quien hasta sus últimos años siguió diciendo que los Sui Generis fueron los que “ablandaron la milanesa”:

Cuando nosotros tratábamos de imponer el blues, el rock pesado, todo eso, salieron dos pelotuditos con una flauta y una guitarra acústica y nos rompieron el orto. Yo le tomé bronca desde ese momento, acapararon a todo el público al que nosotros tratábamos de entregar nuestra música. Desde el principio no me gustaron²²⁵.

Por su parte, García, si bien siempre manifestó su admiración por el fundador de Pappo’s Blues –de hecho, es el cantante a quien el personaje del tema “Loco, ¿no te sobra una moneda?” quiere ir a ver a un recital, seguido de la frase “no me lo puedo perder”–, frecuentemente se ha subido a la polémica, incluso opinando irónicamente que lo mejor que hizo en su carrera fue participar de la telenovela *Carola Casini*²²⁶.

Es difícil saber qué tanto de realidad y qué tanto de mito autogenerado hay en este supuesto enfrentamiento entre García y Napolitano (que, por otra parte, duró hasta la muerte del guitarrista). Lo cierto es que el discurso de éste último representa quizás la ortodoxia más inflexible dentro del ambiente rockero, que describe muy bien cuáles eran los valores que se manejaban en esa primera época.

En *Vida*, García sentó las bases de su estilo compositivo, muy preocupado por la cuestión armónica y con el ojo puesto en cierta complejidad de las canciones, que tenían

²²⁴ CHIROM, Daniel. Op. cit., p.48

²²⁵ “La mañana aquella en que Pappo cargó duro contra Sui Generis”. Diario *El Argentino*. Domingo, 10 de abril de 2011. Disponible en la web en: <http://www.charlygarcia.com.ar/2011/04/la-manana-aquella-en-que-pappo-cargo.html>

²²⁶ Íd.

estructuras novedosas o que él mismo percibía como poco comunes en ese entonces: “Mi música tenía cambios de tiempo. Entonces yo decía: ‘Ahora viene la parte suave’, y ellos no entendían nada pues su música no tenía partes suaves”²²⁷. Y, por supuesto, uno de los elementos fundamentales para el éxito que tuvieron estas canciones fueron las letras, que lograron interpelar a jóvenes y adolescentes. Pero en determinado momento, esto comenzó a dejarle sabor a poco a un García que quería encajar plenamente en el ambiente del rock.

Instituciones y el inicio de la progresiva

A medida que fue creciendo su fama (y, con ella, su presupuesto), las posibilidades musicales también aumentaron. Con mayor estima por parte de la discográfica y la posibilidad de incorporar más y mejores instrumentos, el Sui Generis de estilo más bien “acústico”, folk del primer LP fue “electrificándose”. En *Confesiones de invierno* (1973) comenzaron a tener más lugar las guitarras eléctricas –con un papel destacado en “Mr. Jones, o pequeña semblanza de una familia tipo americana” y con mucha presencia en “Rasguña las piedras” o en el puente de “Cuando ya me empiece a quedar solo” –y ya en el disco *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones* (1974) el viraje al sonido progresivo es evidente con la incorporación de teclados y sintetizadores. Esto último les valió el alejamiento de muchos seguidores que no aceptaban el cambio de rumbo en el sonido de la banda (ahora, con un bajista y un baterista sumados a la formación estable). “Yo nunca hice nada que no quisiera hacer. Por ejemplo, Jorge Álvarez [el productor] no quería grabar *Instituciones* porque cambiaba la línea de Sui Generis y yo igual lo grabé. Y lo peor de todo es que Álvarez tenía algo de razón”²²⁸.

Estos cambios en la instrumentación nos hablan de una búsqueda más que nada a nivel sonoro, pero en términos generales, se mantuvieron siempre los mismos lineamientos compositivos de canciones breves, cuyo fuerte era el trabajo en las melodías y las armonías. Las letras fueron madurando de a poco, pero en general eran directas y descriptivas de la situación de los jóvenes y adolescentes de clase media de la Buenos Aires de principios de los setenta, aunque en *Instituciones* las críticas referidas al sistema político fueron explícitamente manifiestas, como en “Las increíbles aventuras del Señor Tijeras”, donde se aludía a la censura imperante, o en “El show de los muertos”, donde se deslizaban

²²⁷ CHIROM, Daniel. Op. cit., p.48

²²⁸ Íd., p. 49.

observaciones punzantes sobre la violencia estatal –amén de las censuradas “Botas locas”, donde se criticaba al ejército y el Servicio Militar Obligatorio, o “Juan Represión”.

Luego de incorporar todo un arsenal de nuevos instrumentos de teclado (ARP Solina String, Mini Moog, Fender Rhodes, etc., traídos de Estados Unidos luego de la edición del segundo LP), García parecía decidido a no volver al sonido *folk* que caracterizó al Sui Generis de *Vida*²²⁹. De alguna manera estaba encaminándose hacia su siguiente etapa, la progresiva, que daría su paso decisivo en el primer LP de La Máquina de Hacer Pájaros. A pesar de esto, la esencia de Sui Generis siempre pareció ligada a ese primer sonido acústico, que era justamente aquello de lo cual el tecladista estaba tratando de escapar. En 1983 le decía a Chirom: “Tocar ahora un viejo tema de Sui Generis no estaría mal. Era la onda del piano y la flautita lo que me cansó. Algunas letras me siguen pareciendo buenas”²³⁰. ‘El piano y la flautita’ se parecen más a un cuadro pueril en donde se cultiva una música más tradicional, más similar al gusto de los padres, las tradiciones y todo lo que Charly quiso abandonar cuando quedó envuelto en la *Beatlemanía*.

Ya estaba cansado de la onda folk de Sui Generis y quería destruirla a toda costa. Ya estaba cansado de tocar en los clubes y de que nadie escuchara nada. Siempre me pedían las mismas canciones. Quería cambiar, volverme más salvaje, quería realizarme como músico. Con Sui Generis me faltaba lo que me gustaba: me faltaba rock²³¹.

Como dijimos al principio, Sui Generis como dúo fue una eventualidad que terminó grabando un disco con los escasos materiales de que disponían. Como primer impulso estuvo bien, pero su ideólogo no estaba conforme con eso y quería crecer, no quedarse con la ya icónica “flautita”. La crítica de Pappo (pero también algunos músicos de La Pesada) le afectaba en la medida en que él también sentía que no estaban haciendo “auténtico rock”. El hecho de que Sui Generis fuera considerado como un entretenimiento para toda la familia, apto para todo público, parecía un contrasentido en una banda de rock. ¿Dónde estaban la rebeldía, lo contestatario? Incorporar base rítmica al grupo le dio más libertad a García, sobre todo en las presentaciones en vivo, donde podía abandonar los teclados y

²²⁹ Con alguna excepción como *Para quién canto yo entonces*, último track de *Instituciones*.

²³⁰ CHIROM, Daniel. Op. cit., p. 50.

²³¹ Íd. p. 59

moverse por el escenario. Pero los cambios no fueron bien recibidos por buena parte del público ni la banda adquirió la disciplina profesional que García pretendía como forma de “realización como músico”.

Quería terminar con la imagen del chico cándido que tenía con Sui Generis, quería dar un paso más. [...] Quería que mi música transmitiera sensaciones porque con Sui Generis yo transmitía sensaciones con las letras y las melodías, pero a nivel sonoro... [...]. Llegó un momento en el que Sui Generis no ensayaba más, estábamos podridos de tocar siempre lo mismo. ¡Y encima les gustábamos a las madres!²³²

Desde la perspectiva que estamos proponiendo, García podía rescatar de su formación clásica el aspecto artístico, la sofisticación y ciertos aires de complejidad musical (en estructuras o armonías, por ejemplo), pero en estos comentarios vemos que despreciaba la imagen de pureza que transmitía, ingenua y condescendiente con el mundo adulto, el mundo de la “alta cultura” y la oficialidad institucional. Son evidentes sus intentos por huirle a ese lugar. Un primer intento de despojarse de lo que para él era un escollo estuvo en la etapa *Instituciones*, con la banda nueva, instrumentos modernos y la incorporación de una actitud más desenvuelta sobre el escenario. Pero las dificultades de efectuar el cambio por completo eran cada vez más: la banda era muy desordenada profesionalmente, lo que dificultaba la concreción de nuevos horizontes musicales, y el público cada vez más conservador –según García “estaba aburrido de que apenas comenzaba el recital y tocaba el sol mayor con el que empieza ‘Canción para mi muerte’, el estadio se viniese abajo”– daba señales de no importarle la calidad ni la novedad musical. Todo esto desalentó cualquier intento de seguir insistiendo: Sui Generis había llegado a su fin. Su creador y alma compositiva ya lo había decidido así.

La verdad que ensayábamos poco y yo me fui dando cuenta de que no había rigor. Porque cualquier cosa que tocáramos la gente aplaudía. Entonces, me acuerdo que les di un ultimátum: un mes, si no me voy. Y al mes... vino Nito con la guitarra con cinco cuerdas... dije "chau"... (con todo el respeto que me merece Nito, por supuesto)²³³.

²³² Íd. p. 60.

²³³ Entrevista a Charly García por Beto Casella en *Mundo Casella* (parte 1), 2012, disponible en YouTube en: <https://www.youtube.com/watch?v=LEvOPiRFdbw> (min 34:30)

Se dispuso todo para una despedida a lo grande, y finalmente la noche del 5 de septiembre de 1975, Sui Generis se despidió de su público en dos recitales (uno inmediatamente después del otro) en el Luna Park, que quedó asentado en la historia grande del rock nacional al mostrar por primera vez el poder de convocatoria que podía llegar a tener una banda de rock (o una que presumía de eso).

3.2 La máquina de hacer bicicletas: facetas de un idealismo académico

No significa absolutamente nada. Teníamos un lindo tema sin letra. Entonces dijimos: “Hagamos una letra hermosa en el sentido de escucharla, como si fuera un instrumento”.

*Charly García, sobre el tema Serú Girán*²³⁴

La Máquina de Hacer Pájaros

-¿Cómo empezó La Máquina de Hacer Pájaros?

-Quería hacer algo más musical que Sui Generis²³⁵.

De esta manera tan directa, Charly García explica en 1983 lo que era para él La Máquina de Hacer Pájaros, la banda que se formalizó en 1976, con por Oscar Moro en la batería, José Luis Fernández en el bajo, Gustavo Bazterrica en guitarra y Carlos Cutaia, como segundo tecladista. Su primera definición apunta directamente contra Sui Generis. Podemos intuir que cuando dice que quería algo “más musical” se refiere a que quería centrar su atención en lo instrumental, en los arreglos y en la sofisticación del sonido y que, para eso, necesitaba una banda profesional (y “con rigor”) que lo escoltara. Dos décadas más tarde, le diría al periodista Sergio Marchi:

La Máquina era como Sui al comienzo: un grupo eléctrico con una música muy loca, onda Vanilla Fudge, Procol Harum. Después fue cambiando porque yo siempre quise ser uno más de

²³⁴ CHIROM, Daniel. Op. Cit., p. 81.

²³⁵ Íd., p. 70.

la banda, y no el líder. Simplemente un componente que aportaba al funcionamiento del grupo²³⁶.

“Sui al comienzo” se refiere a la época pre-profesional, cuando aún era un quinteto/sexteto de compañeros de colegio, allá por fines de los años sesenta. La mención al sonido de la psicodelia de la época no es casual, ya que ésta estaba muy ligada a la impronta que habían popularizado los Beatles con *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* y que García siempre había aspirado a abordar, cosa que no pudo hacer cuando la banda quedó reducida a él y a Nito Mestre:

Sui Generis fue un accidente, éramos cinco y de pronto quedamos dos, tuvimos éxito y todo salió bien. Pero en realidad, yo quería hacer otra cosa, un conjunto con más rock y más arreglos, porque no se pueden hacer muchas cosas con un piano y una flauta²³⁷.

1976 no eran los sesenta, los tiempos habían cambiado. La psicodelia, de a poco (*progresivamente*, valga la redundancia), fue mutando a un nuevo concepto que se denominó rock progresivo, como explica en detalle Norberto Cambiasso en *Vendiendo Inglaterra por una libra: una historia social del rock progresivo británico*:

¿Qué fue entonces la progresiva británica? Eludiremos aquí la difundida tentativa de explicarlo como un género puro sin diferencia específica, a través de la mera descripción de sus rasgos estilísticos. Ni los discos conceptuales, ni las suites de 20 minutos, ni los patrones rítmicos de alta complejidad, ni su vocación por saquear, de Bach a Brahms, la herencia cultural de la gran música de Occidente alcanzan a rozar si quiera la dimensión de su significado [...]. [Pero podemos decir que] la época abrazó la idea de progreso con fervor digno de un *philosophe* del siglo de las luces. Traducido al ámbito sonoro promovió el incremento a ultranza de complejidades rítmicas, armónicas, melódicas y estilísticas, los largos desarrollos instrumentales con mayor o menor acento en formas improvisadas, la apertura a músicas cada vez más vastas y la expansión tímbrica a través del uso de tecnología electrónica y del estudio de grabación²³⁸.

²³⁶ MARCHI, Sergio. *No digas nada. Una vida de Charly García*. Buenos Aires: Sudamericana. 2013. p. 144

²³⁷ CHIROM, Daniel. Op. cit. p. 52.

²³⁸ CAMBIASSO, Norberto. *Vendiendo Inglaterra por una libra: Una historia social del rock progresivo británico. Tomo 1: Transiciones de la psicodelia al prog*. Buenos Aires: Gourmet Musical. 2015. p.26

De esta manera, extensa y llena de salvedades y aclaraciones, Cambiasso arriesga una posible definición (a grandes rasgos) de lo que él considera que es (y lo que no solo es) el rock progresivo, al que ubica temporalmente como nacido a fines de los sesenta y caído en desgracia diez años después luego de hegemonizar la escena roquera mundial principalmente en la primera mitad de los setenta. Con esta explicación podemos entender que lo que se llamó rock progresivo tiene muchas aristas de difícil conciliación en una única fórmula. Pero, de todas las variantes a las que cabe este rótulo, la que más nos interesa aquí es aquella que más se asemeja a lo que buscaba Charly García por esos años, que es la que más se popularizó en el mercado y estaba encabezada por bandas británicas. Dice Cambiasso:

Podemos suponer entonces que el argumento acerca del inherente *britishness* [de la música progresiva] se dirige a una de sus manifestaciones más visibles y, sin duda, la más exitosa en términos comerciales: el rock sinfónico. El libro de [Edward] Macan, tan útil en muchos aspectos, basa todo su esquema explicativo en unas cuantas bandas clásicas –Genesis, Yes, Pink Floyd, Jethro Tull, King Crimson, Van der Graaf Generator, Gentle Giant, ELP– y algunas protoprogresivas como The Nice, Procol Harum y The Moody Blues²³⁹.

Traemos esta cita a colación para entender un poco mejor de qué tipo de bandas estamos hablando cuando intentamos dilucidar qué rondaba en los pensamientos de García cuando fundó La Máquina de Hacer Pájaros.

Resulta significativo observar cómo el interés de García se desplaza por los distintos eslabones de una cadena musical que va desde los Beatles hasta Yes. Evidentemente, siempre quiso volver a esos primeros intentos de hacer una música similar a la que lo había cautivado de adolescente: la psicodelia de The Beatles, The Byrds, Vanilla Fudge o el primer Pink Floyd (por solo mencionar algunas bandas). Pero a lo largo de los años, esa propuesta musical que había pegado fuerte en todo el mundo fue evolucionando hacia el progresivo tal como lo define Cambiasso, pasando por los primeros proyectos de ópera rock como *Tommy* de los Who²⁴⁰, hasta el desarrollo sonoro y conceptual de Genesis o Yes.

²³⁹ CAMBIASSO, N. Op. Cit. p.25.

²⁴⁰ García menciona ese disco en muchas entrevistas como uno de sus favoritos y relata que una de las primeras cosas importantes que compuso para Sui Generis fue una especie de ópera rock similar titulada “Teo”, que contaba la historia de un personaje que era hijo de la luna y un gato. Jamás se hizo, pero algunos

Chirom registra en su libro una frase que quedó para la historia: “Con La Máquina éramos un poco los Yes del subdesarrollo”²⁴¹. No casualmente Yes era una banda que seducía a García. Así la describe Cambiasso en un capítulo que lleva el sugerente título de “Yessongs: el formato extendido de la canción pop”: “En sus comienzos, los arreglos estaban fuertemente inspirados en grupos como Vanilla Fudge y 5th Dimension, amén de la omnipresencia Beatle”. Un identikit que perfectamente podría ajustarse a una producción de García.

En cierto sentido, Yes constituye la continuación del estadio luminoso de la psicodelia. Insistía Tony Kaye aún en 1994: “...la banda realmente no provenía de una fuente clásica; solo fue en esa dirección con Wakeman. Al principio éramos una banda pop tratando de hacer algo diferente. Siempre estábamos preocupados por los arreglos”²⁴².

La llegada de Rick Wakeman a los teclados de Yes fue el ingrediente final para que todos los astros garcianos se alinearan: la canción pop psicodélica llevada a su variante progresiva, la influencia académica y la impronta Beatle (que supone todo lo anterior). Todo esto era un combo tan explosivo en la idiosincrasia artística de Charly García que lo extraño hubiera sido que el músico no se hubiera hecho eco de este movimiento. Y, de hecho, escuchando el LP *La Máquina de Hacer Pájaros* (1976), cualquier oyente de Yes sabrá reconocer la influencia del grupo liderado por Jon Anderson.

En el mencionado capítulo, Cambiasso describe el itinerario de la banda británica durante la producción de sus discos más importantes. Allí se puede observar el grado de meticulosidad y cuidado de los miembros de la banda en cada compás, en cada segundo de grabación. Esta atención minuciosa a la composición del disco es lo que lo hace el equivalente contemporáneo a la partitura clásica, como vimos en el último apartado del capítulo anterior.

De todo lo dicho se deducen los lineamientos generales de esta etapa en la carrera de García, caracterizada por el idealismo académico del rock progresivo. La primera intención sería de abordar esta faceta la encontramos en *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones*

temas que lo conformaban vieron la luz muchos años después, como “Monoblock”, en *Sinfonías para adolescentes* (2000).

²⁴¹ CHIROM, Daniel. Op. cit., p. 76.

²⁴² CAMBIASSO, Norberto. Op. cit., p. 233.

(1974), el último LP de estudio de Sui Generis, pero el golpe de timón definitivo hacia el progresivo lo ejecuta con banda nueva. La Máquina de Hacer Pájaros acabaría siendo una selección cuidada de instrumentistas virtuosos que elevarían al máximo la complejidad técnica en la interpretación, para producir un sonido que no tendría nada que envidiarles a las agrupaciones progresivas extranjeras. Sin embargo, García, siempre sensible a lo que fuera artísticamente relevante, se niega a utilizar esta sofisticación técnica como un fin en sí mismo, puesto que la considera una herramienta de expresión. El mismo nombre de la banda (tomado de una historieta de Crist) hace referencia a esta búsqueda: “me sugería dos cosas que a mí me gustaban mucho: la idea de máquina, una cosa perfecta donde todo está arreglado, la idea de los pájaros, la cosa volada”. La *expertise* de los miembros de la banda era La Máquina, un mecanismo aceleradísimo de notas que sonaban a punto como un reloj, pero lo que hacía sonar eran pájaros. “La historieta”, sigue García, “aunaba dos elementos que aún están en mi cabeza: la técnica y la poesía.”²⁴³

La técnica al servicio de la poesía, del arte. Aquí confluyen corporalidad e idealismo. El absoluto musical (inalcanzable, porque no es material) solo puede realizarse como una aspiración permanente. Y esa aspiración del intérprete (nunca complacida totalmente) se traduce en la búsqueda de la perfección técnica. Cuanto mejor sea la técnica, más cerca se encontrará el intérprete de la obra ideal. Es por eso que el fundador de La Máquina buscó a los mejores instrumentistas que pudo conseguir.

Si al principio del apartado leíamos a García diciendo que no quería liderar una nueva banda, que quería más horizontalidad, esto se relativiza cuando se llega a cierto espacio que el músico no quiere delegar: “Hasta en la música (que amo y celo) hay *modus operandi* o fobias y prejuicios absurdos”²⁴⁴, dice en su libro publicado en 2013. ¿Cuál es la tarea sagrada que no quiere compartir?

El tercer motivo [de la separación de La Máquina de Hacer Pájaros] es que todos querían componer y a mí no me gustaba eso. La idea de que todos somos iguales y que cada uno va a componer dos o tres temas para un disco no me gustaba. Yo sé que lo mejor que hago es componer y creo que no cualquier músico puede componer. Un músico puede ser brillante con su instrumento pero cuando realiza un tema puede ser un ejercicio de composición, una melodía

²⁴³ CHIROM, Daniel. Op. cit. p.72.

²⁴⁴ GARCÍA, Charly. *Líneas Paralelas*. Buenos Aires, Planeta: 2013. Sin nº de página.

rebuscada y dos o tres tonos. Yo, a las composiciones las siento, son un medio para comunicarme y me agrada que esa comunicación sea buena. Pero con los arreglos, en La Máquina, el asunto era más democrático. Yo planteaba el tema, daba ciertos lineamientos generales y luego cada uno hacía su aporte. Los solos casi nunca los hacía yo. No quiero hacer todo en un grupo pero sé que componer es lo mío²⁴⁵.

No es cualquier actividad la que cela. García entiende que el papel más importante en la cadena productiva de la música es el del compositor, el Prometeo. Por eso se rehúsa a disminuir su papel como compositor principal del grupo. Evidentemente, no quiere tocar otra cosa que no sean sus propias creaciones, como cuando renunció a su carrera de pianista-intérprete clásico para ser como los Beatles, quienes, entre otras cosas, le enseñaron que componer estaba permitido, algo de lo que no renegará jamás.

Bicicleta

Resulta llamativo cómo, después de dar por terminado el proyecto progresivo-sinfónico de La Máquina por no ceder el mando compositivo, García ingresó en la etapa de su carrera donde más compartió la responsabilidad artística.

Con el usual interés por la innovación en el sonido y en la calidad musical (que, en la perspectiva idealista se traduce en armonías y arreglos complejos), el tecladista fundó, junto con David Lebón, Serú Girán, que terminaría siendo una de las agrupaciones más influyentes del rock en castellano. Según él mismo:

Volvimos acá [a Buenos Aires de Brasil, donde formaron la banda y grabaron su primer disco], tocamos en Obras y nos fue como el culo. Tocamos con una orquesta sinfónica que no se escuchaba una mierda. Había gente, estaba lleno pero no cuajó. Nos tuvimos que hacer de abajo. Siempre nos acordamos de las críticas: una decía que teníamos “voces hermafroditas” (*risas*). A David y a mí nos hacían mierda [...]. Estábamos a miles de kilómetros de Sui Generis, de La Máquina, de la Argentina, de todo... no sé qué corno esperaban²⁴⁶.

²⁴⁵ CHIROM, Daniel. Op. cit. p. 78.

²⁴⁶ RIERA, Daniel y SÁNCHEZ, Fernando. “Charly García recuerda. Parte 2” en *Rolling Stone* Nº 51. Buenos Aires, junio de 2002. p. 40

Como ya había sucedido antes, aunque quizás nunca con tanta fuerza, la primera reacción a la nueva propuesta musical fue adversa. Hemos abordado este tema del desencuentro entre el músico (romántico) y su público en el capítulo 1 –justamente, con este caso de ejemplo– y no redundaremos en ello nuevamente, pero este comentario que citamos es interesante ya que en él se señala explícitamente la diferencia entre Serú Girán y todo lo anterior, propio y ajeno. Si bien en algunos términos esto es verdad, ubicamos esta experiencia junto a La Máquina de Hacer Pájaros ya que ambas bandas constituyen el cenit de la concepción idealista más pura en la carrera de Charly García. La diferencia radical es que en Serú Girán hubo mayor lugar para el trabajo colectivo. Además, en el último período del grupo, la sofisticación musical fue cediendo espacio a las canciones más simples. Esto es, canciones breves con estructuras menos cambiantes²⁴⁷. Sin embargo, esto se empieza a hacer manifiesto recién en el último LP del grupo, *Peperina* (1981), es decir el disco posterior a *Bicicleta* (1980), que da título a la sección.

Cuando uno compone mirando la pared de un sótano, o [cuando] uno mira adentro de la ciudad, sus entrañas, todo eso... te sale una cosa. Ahora, cuando estás en una playa en donde no ves que el mundo es redondo, donde no ves el paso del tiempo real, es como si estuvieras en un plato volador. De esa perspectiva surgió Serú Girán²⁴⁸.

Así explica García no solo el porqué de la desconexión en el primer encuentro de la banda con el público, sino de qué manera estuvieron sentadas las bases compositivas de Serú: una remisión a un lugar ajeno a la Tierra. En ese “plato volador” sin tiempo ni evidencias de la redondez del planeta estaba musicalmente acompañado únicamente por David Lebón, cofundador de la banda y primer socio compositivo medianamente estable. Quizás fue ese contexto paradisíaco lo que llevó a García a asociarse por primera vez con alguien para emprender un proyecto musical en este sentido. Por supuesto, hasta ese momento Charly nunca había tocado solo, siempre estuvo “asociado” musicalmente a alguien –Nito Mestre, el primero, luego existió la experiencia con León Gieco y Raúl Porchetto en la breve

²⁴⁷ Lo cual no quiere decir que esta “simpleza” vaya en desmedro de la calidad o la novedad musical: las armonías y melodías garcianas siempre se caracterizaron por su frescura y originalidad. En cuanto a la cuestión rítmica, algunas de las mayores disrupciones las realizará en este contexto de “sencillez” conceptual, como veremos más adelante, durante los primeros años de su etapa solista.

²⁴⁸ “Bicicleta” en *Elepé*, conducido por Nicolás Pauls para Canal 7. 2008. Disponible en YouTube en: <https://www.youtube.com/watch?v=PN-S3KvrNU> (min 39:36)

experiencia de Porsuigieco y más tarde ocurrió lo mismo con los miembros de La Máquina–, pero nunca había tenido un compañero verdaderamente compositor hasta ese momento.

Me acuerdo de “Noche de perros”: la hicimos en Búzios, hacía un frío de cagarse, en una casita sin luz, con una vela; estábamos en una mesa de madera, frente a una ventanita que daba a la calle principal [...]. No teníamos ni para comer casi, una desgracia. Lebón y yo tenemos un costado llorón tanguero que salió ahí. Y la letra la hicimos ahí, con una guitarra, bien juntos...²⁴⁹

Aquí se narra por primera vez una incursión al método colectivo de composición, que en la obra de García no suele abundar. Compartir la experiencia de componer ya lo había hecho (al menos en algunas de las primeras canciones del temprano Sui Generis, junto a Carlos Piégari, antiguo integrante), pero en este caso la conexión que forjó con su pareja fue determinante para el futuro de la nueva banda que estaban fundando. El relato nos ayuda a visualizar a los dos jóvenes músicos pasándose la guitarra entre sí, escuchando la intervención del compañero y creando uno en función al aporte del otro. Esto rompe con el paradigma de composición clásico, en el que el músico solitario accede casi místicamente a la fuente del arte por medio de la inspiración y trae a nuestro mundo un pedazo de cielo. Se parece más a la manera popular de componer, más terrenal, donde la música se crea tocando, no extraída del mundo de las ideas, sino aquí y ahora, en este mundo, de la vibración de las cuerdas, de la voz de David Lebón cantando instintivamente y de Charly García acompañándolo, de los cuerpos ateridos por el frío que demandan una emoción artística fuerte para sobrellevarlo.

Serú Girán tenía esto al mismo tiempo que manifestaba una elevación idealista muy fuerte, y esto se evidencia sobre todo en *Bicicleta* (1980), el álbum que los consolida como la banda más importante del momento. Y si bien es la etapa compositivamente más democrática de Charly, éste no deja de tener un claro predominio en la materia –basta con observar que en *Serú Girán* (1978), cinco de los ocho temas son de autoría exclusiva de García y, de los otros tres, solo en uno no participa (“Cosmigonón”, de David Lebón), en los otros comparte la autoría con Lebón; en *La grasa de las capitales* (1979) cinco de los nueve temas son suyos, tres comparte la autoría con Lebón y el restante es de Pedro Aznar

²⁴⁹ RIERA, D. y SANCHEZ, F. “Charly García recuerda... (parte 2)”, p. 40

(“Paranoia y soledad”); en *Bicicleta* (1980), es único compositor en cuatro de los ocho temas, comparte la autoría de “Encuentro con el diablo” con Lebón y solo hay tres temas en los que no participa (dos de Lebón y uno de Aznar); y finalmente en *Peperina* (1981) compone en solitario seis de los once temas, en dos firma conjuntamente con Lebón y no participa solo en tres (dos temas de Lebón²⁵⁰ y uno de Aznar).

Bicicleta es uno de los discos conceptualmente más ambiciosos de Serú Girán. Aquí hay mucha atención en cuidar cada nota y cada sonido. En este sentido, respeta la pretensión idealista de sentar un original grado cero, tal como lo hacía la partitura. En eso no se diferencia a lo que comentábamos acerca de la producción discográfica de Yes. Esto se vio alentado también gracias al otro gran cerebro académico de Serú Girán: Pedro Aznar.

Charly García: ¡Influencia muy importante!: Premiata Forneria Marconi²⁵¹.

Pedro Aznar: La canción más compleja para grabar fue sin duda “A los jóvenes de ayer”, por la cantidad de partes y lo ambicioso del arreglo. Es un poco un homenaje a un grupo italiano favorito de Charly y mío: Premiata Forneria Marconi²⁵².

Otra vez una banda de rock progresivo entre las influencias que dieron lugar a un hito de la canción: “A los jóvenes de ayer”, una de las canciones más trabajadas y más complejas de toda la producción garciana. Con una duración de más de nueve minutos, en “A los jóvenes de ayer” Serú Girán cuida cada detalle con suma meticulosidad, incluso, nos atrevemos a decir, más que en los arreglos orquestales del primer LP. Aquí cada nota está pensada y no hay ni un golpe de tambor fuera de premeditación. Es una canción perfecta en términos de arreglos, con distintos momentos y climas que se van sucediendo de manera impecable. En el documental que mencionamos, el periodista Pipo Lernoud dice de manera categórica: “A Charly le costó mucho tomarse en serio como melodista. Tomarse en serio como un tipo que podía arreglar sus propios temas y ponerle capas de sonido. Y creo que en *Bicicleta*

²⁵⁰ Incluso aquí es relativo, ya que “Cara de velocidad”, acreditado solo a Lebón, comienza con los acordes del piano de “20 trajes verdes”, tema instrumental de García presente en ese mismo disco, como si fuera interrumpido por una horda de guitarras.

²⁵¹ “Bicicleta” en *Elepé* (Min. 6:22)

²⁵² Íd. (Min. 6:39)

llegó a la perfección con eso”²⁵³. Lebón por su parte comenta: “‘A los jóvenes de ayer’ y temas parecidos a ese como ‘Canción de Hollywood’, que está en otro disco, son parte de Charly, que tiene mucha música clásica encima. A mí me gustaba porque yo era muy fana de Procol Harum [...]. Serú tenía cosas de Procol Harum y cosas muy clásicas”. Otra vez, la banda “protoprogresiva” (como la califica Cambiasso), Procol Harum, aparece como una influencia fuerte en este momento musical.

Además de la influencia del progresivo italiano, el tema se mete de lleno en otra tradición que juguetea entre lo popular y lo clásico: el tango de Astor Piazzolla. “Ese instrumental [la introducción, que primeramente iba a ser una obra separada llamada “Bicicleta”], medio clasicón, medio tango [...]. Un poco comencé a componer el resto en base a esta idea: a lo que me sugería el tema de la bicicleta tomada literalmente en su acepción sinónima de engaño”²⁵⁴. Recordemos que ya en 1976, mientras presentaba La Máquina de Hacer Pájaros, García se hacía eco la incidencia de este género porteño en su música ante la pregunta de un cronista de canal 9 que le consultó sobre sus influencias: “La música clásica, el rock, un poco de jazz y bastante de tango”²⁵⁵.

Hay que decir que en esa época la relación entre el rock y el resto de la música de raíz nacional, como el tango y el folclore, era bastante tensa. Roque di Pietro reproduce fragmentos de una nota que se hizo en el diario La Opinión en diciembre de 1977²⁵⁶, en la que reunieron en una mesa a los músicos más destacados de la actualidad argentina del momento, entre ellos Ariel Ramírez, Osvaldo Pugliese, Leda Valladares, Edmundo Rivero, entre otros, y por último García y Lebón, representando al juvenil rock. Dicha nota es célebre por la crítica unánime a la música de éstos dos últimos por parte del sector más tradicional, y lo que se inició con la pregunta disparadora “¿Qué pasa con la música popular argentina?” terminó en una acalorada discusión entre los representantes del tango y el folclore —que atacaban al rock diciendo que no era una música nacional y que, al ser una música extranjerizante sin nada que aportar, no tardaría en caer en desgracia sin dejar rastros— y García, que se defendía de las embestidas de los históricos de la música nacional. Algunos comentarios que se destacan en esta discusión son:

²⁵³ Íd. (Min. 4:24)

²⁵⁴ DI PIETRO, Roque. *Esta noche toca Charly*. Buenos Aires: Gourmet Musical. 2017, p. 242

²⁵⁵ Entrevista a Charly García en *Canal 9*, disponible en YouTube bajo el título “Charly García: 24 años, músico popular, 1976” en: <https://www.youtube.com/watch?v=fp9ufWDePIQ&t=> (Min. 1:59)

²⁵⁶ Íd. p.169-174

Leda Valladares: Yo estuve en el espectáculo de ustedes. Me gustó mucho, pero no le sentí olor argentino.

Oswaldo Pugliese: [...] En cuanto a la influencia que esta música [el rock] puede tener con el tango, considero que absolutamente ninguna; ni tampoco la podemos considerar como una expresión de auténticamente nacional.

Edmundo Rivero: Hay una forma de penetración en el país, no solo por las armas, sino a través de la cultura. Esta es una forma de penetración, es decir, desarraigar a los jóvenes de los cauces naturales. Los jóvenes están desarraigados completamente, sobre todo en un país como el nuestro, tan proclive a este tipo de invasión.

Charly García: Del tango se decía que era de gente orillera, de mal vivir, es decir, lo mismo que se dice ahora de nosotros²⁵⁷.

Y “A los jóvenes de ayer” recurre a esa idea, la de que quienes fueron criticados en su juventud por impulsar nuevas ideas, se convirtieron, en su madurez, en críticos de lo novedoso y conservadores. Si bien es en la letra donde García arremete con fina ironía contra “los jóvenes de ayer”, la alusión directa a sus interlocutores se evidencia en los compases de la introducción instrumental, donde se incluyen pasajes verdaderamente tangueros y con aires piazzollianos. Piazzolla, justamente en esta tensión entre lo nuevo y lo viejo, tiene una anécdota aparte.

Piazzolla... ¿sabés qué le dije a Piazzolla? Me lo encontré en un banco en Nueva York y le dije “¿vos sos Piazzolla?”, “sí”, “chúpame las bolas” [risas]. A colación de un comentario desafortunado de Piazzolla que quemaba a todo el rock. Spinetta y yo incluidos. Lo cual me pareció un poco... *excessive*. [...] Bueno, Piazzolla, de alguna manera, cuando yo lo vi en el banco, me pareció un joven de ayer. Siendo él, no sé si joven, pero, evidentemente, iba para adelante como loco. Y de alguna manera [era, en su momento, él] el criticado por los “jóvenes de ayer” [del tango]. Porque no se le caía el pelo, porque sabía tocar mejor, porque tenía ideas nuevas...²⁵⁸

²⁵⁷ GRINBERG, Miguel, IVANCOVICH, Raúl y otros. “¿Qué pasa con la música popular?” *La Opinión*, Suplemento *La Opinión de Nuestro Tiempo* (Buenos Aires, 16-XII-1977), en DI PIETRO, Roque, Op. Cit. p. 172-173.

²⁵⁸ “Bicicleta” en *Elepé* (min 7:28)

Más allá de la veracidad o no de este episodio –en el que su narrador se encuentra en pleno estado “*Say No More*” (estas declaraciones son de mediados de la década del 2000), con lo cual es probable que varios aspectos de la historia estén exagerados con el fin de dar un golpe de efecto–, lo cierto es que existía cierto menosprecio de Piazzolla hacia el rock y cierto malestar en García por los comentarios que en el tanguero suscitaba su desprecio. Tal es así que en las páginas de la revista *Expreso Imaginario*, se dio un pequeño ida y vuelta entre estos dos músicos. En una nota que le hicieron en el número de agosto de 1976, un ofuscado Astor Piazzolla respondía a la pregunta sobre qué opinaba sobre los grupos de rock argentino:

Los conozco todos. Pero hay una confusión cuando se habla de música progresiva y se habla de Charlie García y no sé quién más. La música progresiva es otra cosa²⁵⁹.

Ante esta declaración, García responde en el número siguiente en la sección “carta de lectores”, una verdadera arena de época en el ambiente del rock, adonde no excepcionalmente escribían (como en este caso) celebridades y músicos famosos para expresar su opinión.

Piazzolla es lúcido cuando toca pero me parece un viejo pedante cuando habla (sin entrar en cuestiones personales). A mí me encanta de todos modos. Chau²⁶⁰.

Por este motivo, no es de extrañar que, bien al estilo García, el roquero haya querido responder musicalmente a una afrenta que hacía rato que le dolía. A los censores del gobierno les respondió con “La increíbles aventuras del Señor Tijeras”, a la periodista Patricia Perea le respondió con una letra ácida en “Peperina” –ni hablar de la réplica a la crítica periodística en general con la tapa de *La Grasa de las Capitales*–, y a Piazzolla le respondió en su terreno, la música instrumental, con un tango de aires roquero-progresivos –y no sin una cuota de picante en la letra de la canción.

²⁵⁹ ZARIELLO, Martín. *No bombardeen Barrio Norte*. La Edad de Oro. Buenos Aires: 2016. p. 34.

²⁶⁰ Íd.

Otro punto altísimo desde lo compositivo es el tema “Desarma y sangra”, donde la veta académica de García brilla en todo su esplendor. El piano ultra clásico de esta canción se funde por momentos en los arreglos “orquestales” (de sintetizadores) de Pedro Aznar. Es un auténtico concierto en miniatura que sirve como ejemplo paradigmático de la impronta clásica en la composición de Charly García.

La aparición de “Desarma y sangra” en el repertorio de García tal vez sea una de las consecuencias de las clases de piano que Charly comenzó a tomar en aquella época –por primera vez desde que abandonó el conservatorio en 1964– con la profesora *Pichona* Sujatovich, madre de Leo. El que fuera tecladista de Spinetta Jade aún recuerda al Serú Girán en su hogar materno en plan alumno: “Venía a casa con cierta frecuencia [dice Leo Sujatovich]. Charly también improvisaba al piano, y eso a veces derivaba en algún tipo de trabajo de análisis armónico posterior. “Desarma y sangra” es un reflejo de las diversas fuentes de las que Charly afortunadamente bebió. Mi madre adoraba ese tema²⁶¹.

En tanto, García dice al respecto que “la música es clásica, pero no la hice para demostrar nada, aunque es cierto que la toco para demostrar que puedo tocar así”²⁶². De todas maneras, Serú Girán no volvería a grabar un disco tan ambicioso. *Peperina* (1981), el disco que vendría luego mantendría el alto nivel compositivo e interpretativo pero empezaría a buscar un camino de canciones más simples, como lo evidencia el *beat* de negras en “Llorando en el espejo” (sin olvidar que canciones como “Cinema verité” mantienen esa sofisticación en sonido y en estructura, tan característico de García en esos tiempos). Más tarde, con la partida de Pedro Aznar, la separación del grupo se precipitó y los planes que había para la banda quedaron trancos. Fue el momento de que cada integrante comenzara a pensar en nuevos horizontes personales. Y, a Charly, una de las primeras ocurrencias para lo nuevo, le llegó de la mano de su hijo, Miguel:

[...] Miguel me dijo que no podía escuchar las canciones de Serú de un saque porque cambiaban de ritmo. [...] escuchaba un tema de Serú y llegaba hasta un punto, rebobinaba y lo escuchaba de

²⁶¹ DI PIETRO, Roque. Op. cit. p.246.

²⁶² Íd. p.247.

nuevo. Y le pregunté: “¿Por qué siempre escuchás esa parte y no lo escuchás entero?”. “Es que para mí, un tema es uno”²⁶³.

Este comentario, como veremos, desembocó en *Yendo de la cama al living*, una nueva búsqueda musical caracterizada por una simplificación en las estructuras y en la experimentación con la caja de ritmos TR808. Búsqueda que significó su primera experiencia en solitario, de la cual salieron a la luz tres LP que marcaron a fuego lo que serían los siguientes (al menos) diez años de su producción musical y, a su vez, trazaban el camino para una nueva generación de jóvenes músicos de rock.

3.3 Yendo de los clics al piano bar: minimalismo, ritmo y rock

-Ahora estoy escuchando a Prince. Así como inspiración

-Ahora, entre Chopin y Prince hay una distancia grande. ¿La llenás con otras cosas?

-Sí, con ravioles

*Charly García, respondiendo a Martín Caparrós*²⁶⁴

Yendo de la cama al living

Sumergido en la temática de la música de los Beatles, Sullivan describe el ritmo binario típico del rock de la siguiente manera:

[El rock] es una música sexual no solo por los contenidos de las letras o las asociaciones que puedan hacerse con respecto al baile, sino también por su modo bluesero y su ritmo sencillo, pero irresistible [...]. Creo que el atractivo del ritmo del rock reside parcialmente en la mimesis continua del latido del corazón. El efecto especial de la batería del rock está en la imitación del patrón regular de los latidos combinada con una acentuación de los tiempos débiles (o sea, de la dilatación diastólica del corazón) [...]. De hecho, mientras la batería puede sonar bien incluso

²⁶³ RIERA, D. y SANCHEZ, F. “Charly García recuerda... (parte 2)”, p. 43.

²⁶⁴ Entrevista en *El monitor argentino*, realizada por Martín Caparrós y Jorge Dorio. Disponible en YouTube bajo el título *1988/1989 - Entrevista a Charly García en "Monitor Argentino"*. En <https://www.youtube.com/watch?v=9JVoyi2Lidk&t=422s> [Min. 5:56]

sola, las guitarras sin la batería suenan como barcos fuera del océano. Y es el martilleo continuo lo que imita al corazón²⁶⁵.

Esto parece una descripción hecha específicamente para la batería de “Yendo de la cama al living”, el tema que abre el disco homónimo de Charly García, su primer *long play* solista. La anécdota con su hijo que mencionamos más arriba continúa en una descripción de cómo compuso esta canción:

Puse la batería eléctrica, la Roland 303 [probablemente se refiera a la TR 808], agarré un bajo, una guitarra y un *sinthe*, y fue el primer tema que compuse así, cosa por cosa [...]. Lo primero que hice fue el bajo (*tararea la línea de bajo, tutu-tututuru-tutún*). Le puse las dos notas que hacen la armonía, y bueno, después le puse la voz y casi nada más. Eso fue un avance para mí, por el tipo de armonías, por el solo hecho de haber compuesto un tema sin saber qué iba a pasar después. O sea: empecé por la base, pero sin saber qué iba a haber arriba²⁶⁶.

Aquí no hay Prometeo. Esta música no bajó del cielo sino que nació del barro como el pecaminoso Adán, como una artesanía profana, que no existía hasta que el artista le dio forma. Lo primero no fue una melodía o una armonía deífica, sino una base rítmica surgida en el momento. Lo primero fue una máquina marcando el *beat* más básico disponible: bombo, redoblante, alternándose a un ritmo de negras, como la sístole y la diástole cardíacas. Después el bajo dibujó su alocución sobre ese patrón simplísimo. Esto es lo más característico de la canción, más que la letra, más que la melodía de la voz, más que el colchón armónico de cuerdas de los sintetizadores: la batería en cuatro cuartos y la línea de bajo alternando entre dos acordes sin tercera. De esta manera Charly García da comienzo a su carrera solista.

Es decir, si en Serú Girán alcanzó el cenit del idealismo musical (al menos, en la producción de estudio), en este primer tema en solitario, García exhibe su faceta más terrenal. De lo más elevado pasa a lo más corporal.

²⁶⁵ SULLIVAN, H. Op. Cit. 205

²⁶⁶ RIERA, D. y S. Fernando. Op. cit. p. 43.

Y tenía unas máximas, en esa época: minimalismo, polirritmia, neoclasicismo, discreción y, donde se pueda, una pátina de ambigüedad²⁶⁷.

Minimalismo y discreción es lo que lo llevó a simplificar las estructuras y volver a la canción breve. La mención a la polirritmia (es decir, superposición de diferentes acentuaciones en un mismo esquema temporal) demuestra una preocupación por el ritmo (valga la redundancia), la dimensión más orgánica que tiene la música y, en cierto sentido, la menos desarrollada por la música de tradición académica, en contraposición a diferentes músicas no occidentales –como aquellas con orígenes negros o las distintas músicas de raíz popular como por ejemplo folclores localistas. Cristopher Small hace hincapié en esta cuestión:

El empobrecimiento rítmico que [el desarrollo de la armonía tonal en la música europea] ha producido se puede ver nítidamente en un episodio que relata Curt Sachs, de un buen músico folclórico albanés a quien, como primer contacto con la música occidental de concierto, llevaron a oír la *Novena sinfonía* de Beethoven. Después de mucho insistirle para que diera su opinión sobre la obra, expresó: “Está bien..., pero es muy, muy simple”. Comenta Sachs: “El albanés no hablaba con arrogancia ni era un incompetente. Simplemente tenía una norma diferente. El ritmo, unificado y supersimplificado, no podía de ninguna manera satisfacer a su oído oriental”²⁶⁸.

Es decir que, al atender la cuestión rítmica, García se está involucrando con su faceta menos “occidental”, en términos de oficialidad académica, y, podríamos decir, más “popular”, musicalmente hablando. García es consciente de esto y en una entrevista dice lo siguiente:

Lo que se exploró poco dentro de la música clásica fue el ritmo. Tenemos el 4 por 4 y el vals, 3 por 4. Ahora, yo uso mucha polirritmia: un compás de cuatro sobre otro de tres... y porque en la música clásica no había tenido influencia negra. Entonces creo que por ahí hay texturas y cosas

²⁶⁷ RIERA, D. y SANCHEZ, F. “Charly García recuerda... (parte 2)”, p.44

²⁶⁸ SMALL, Cristopher. *Música, sociedad, educación*. Madrid. Alianza Editorial. 1989, p. 26.

[por explorar]. Pero igual yo creo que si un tema es lindo, no tiene que tener [ningún recurso técnico en especial]... hay infinitas combinaciones de notas. Pero hay que saber hacerlo²⁶⁹.

Hemos mencionado la polirritmia y si bien es recién en *Clics modernos* donde, jugando con la máquina TR 808, García explota más acabadamente este recurso, como veremos en el próximo apartado, hay en *Yendo de la cama al living* un interés renovado en el ritmo, dentro de un contexto de simplificación de las estructuras y de los arreglos de las canciones.

No es la primera vez que el músico se ocupa de la cuestión rítmica (en los temas más ambiciosos de *La Máquina de Hacer Pájaros* o de *Serú Girán* hay infinidad de cambios de ritmos y polimetrías²⁷⁰, por ejemplo), pero cuando esta atención ocurre en el marco de un “discreto minimalismo”, el peso y la visibilidad que adquiere este aspecto es central. No puede no llamar la atención el ambiente de sobriedad de *Yendo de la cama al living* cuando hacía apenas unos meses García tocaba en vivo, junto a tres de los más virtuosos instrumentistas de la época, temas como “Autos, jets, aviones, barcos” o “A los jóvenes de ayer”, obras que, por su velocidad o desarrollo estructural, suponen una complejidad (tanto en su composición como en su interpretación) muy superior.

El intencional resaltado del ritmo en este disco (y sobre todo, en la canción que le da nombre) se produce en sentido contrario al rock de grandes pretensiones musicales (casi presuntuosas, podríamos decir): en lugar de llamar la atención por el complicado pasaje de un compás de siete octavos a uno de cinco cuartos a velocidades siderales, lo hace por su monótona y sosegada regularidad binaria. Algo parecido a lo que hace Phil Collins en “In The Air Tonight”, también blanco de algunas críticas por la “simpleza” rítmica (y por la inclusión de una máquina de ritmos, considerada casi una herejía), contraria a lo que se esperaba de un experimentado baterista que supo brillar en Genesis, banda emblema del *prog* británico. En este sentido, es evidente la escucha que García hizo a *Face Value*, disco en el que se encuentra la canción mencionada, que fuera grabado un año antes²⁷¹.

Este cambio estético se da en el marco de la caída en desgracia del rock progresivo y del surgimiento de corrientes como el *punk* o la *new wave* y el auge del pop bailable. En

²⁶⁹ Entrevista a Charly García por Beto Casella (parte 1)... (min 15:43)

²⁷⁰ Una polimetría es la convivencia en simultáneo de ritmos con unidades métricas de distinta duración o cantidad de pulsos. Por ejemplo, un tiempo de 3/4 que suena sobre uno de 4/4.

²⁷¹ Cabe señalar que desde que quedó reducido a un trío en 1978, Genesis ya había comenzado a hacer canciones más simples y cortas.

definitiva, dos formas que vienen a simplificar lo que en la música progresiva se había llevado a la exacerbación casi paródica. Es decir que existía un movimiento generalizado de vuelta hacia los elementos básicos de la música, abandonando la parafernalia y la sofisticación (con frecuencia, afectada), que antes eran valoradas como virtudes. Y García, siempre atento y lúcido en su percepción de la realidad musical (su famosa “pobre antena”), sintonizó esta frecuencia y supo traducirla a su propio lenguaje.

Es un período de transición entre lo que fue Serú Girán y lo que será su sonido como solista, que se irá definiendo más nítidamente a partir de 1983 y de su próxima banda de apoyo [...]. Está claro el intento de Charly por simplificar la música, acercarse a un pop-rock que ya digirió el *punk* (casi con indiferencia) y la *new wave*, dejar de lado cualquier demostración de virtuosismo en los instrumentistas (la distancia que va de Aznar a Cachorro López²⁷², por ejemplo) o en el propio Charly como compositor²⁷³.

La pretendida simpleza, en contraste con la etapa anterior, viene a resaltar todo el poderío conceptual de compositor y de arreglador de su autor. Es su primer álbum solista y la centralidad es él –quien toca todos los instrumentos, a excepción de la batería (a cargo de Willy Iturri en todos los temas, salvo en “Yendo...”, a cargo del propio García) y sin contar los aportes en calidad de invitados como León Gieco, Luis Alberto Spinetta y Pedro Aznar. Además demuestra que, como dice Zariello, ahora “el virtuosismo ya no estaba relacionado con la habilidad para hacer un solo en el Minimoog o componer una suite imponente que mezclaba Piazzolla y el rock sinfónico europeo, sino con la capacidad para combinar pequeños elementos y hacerlos funcionar en una misma canción pop”. De esta manera comienza a aflorar un nuevo Charly García, lo que hace que *Yendo de la cama al living* sea un disco fundamental porque significa una bisagra en su obra. Un punto intermedio de su carrera que se encuentra muy bien descrito (de nuevo) por Martín Zariello:

Ocho segundos. Ese es el tiempo exacto que dura el sonido gutural que da paso al célebre *beat* que marca el ritmo monótono de la canción [“Yendo de la cama al living”]. García elije un *shock*

²⁷² Cachorro López, su bajista soporte esos años, que a su vez formaba parte (junto a otros miembros de la banda que acompañaba a García, como Andrés Calamaro y Gustavo Bazterrica, ex La Máquina) de un grupo cuyo disco Charly estaba produciendo: Los Abuelos de la Nada.

²⁷³ DI PIETRO, Roque. Op. cit., p. 298.

estético (una mezcla rara de orgasmo, eructo y de bostezo) como gesto inaugural de su carrera solista [...]. En su deformidad sonora puede ser traducido de dos maneras: por un lado, la expresión agónica de los últimos segundos de vida del viejo “Charlie”, que ya había dejado de aparecer desde los créditos del primer LP de La Máquina de Hacer Pájaros (1976) y que aquí muere en forma simbólica y definitiva; por otro, el quejido vital que representa el nacimiento de un nuevo “Charly”, posbandas, posdictaduras, postsetenta [...]. *Yendo de la cama al living*, es ese pasaje ambiguo en el que el presente es la suma exacta del pasado y del futuro. Por eso el disco al mismo tiempo que remite, adelanta lo que vendrá²⁷⁴.

El segundo tema del disco es “Superhéroes”, en el que participa Nito Mestre en coros. Aquí encontramos una remisión (tal como señala Zariello) a Sui Generis, en esa mezcla de voces tan característica del dúo, así como también en el estilo del tema, alegre pero también nostálgico. Además aquí encontramos la pequeña cita a la “Obertura 777” de La Máquina de Hacer Pájaros, que ya mencionamos.

Otra remisión al pasado la encontramos en “Yo no quiero volverme tan loco”, que con la sola presencia de León Gieco nos recuerda los lazos con el *folk* que siempre tuvo García desde comienzos de su carrera: por supuesto, Sui Generis (donde Gieco supo participar con frecuencia) pero sobre todo PorSuiGieco, la superbanda que conformaron junto a Raúl Porchetto (con una participación importante de María Rosa Yorio, esposa de García entonces).

También habrá anuncios del porvenir. La interpretación de todos los instrumentos supone la primera marca deliberada de un individualismo que alcanzará un nuevo nivel en la etapa “*Say No More*”. Esto también se evidencia en las letras de las canciones, que (quizás por primera vez) pueden ser leídas en términos muy autorreferenciales (especialmente en los temas “Yendo de la cama al living”, “Yo no quiero volverme tan loco” o “Canción de dos por tres”), distinto de lo que ocurría en su etapa de bandas, donde la palabra “yo” podría referirse a un “yo” ampliado, más inclusivo o genérico, similar a un “nosotros” (este sentido quizás aún sobrevive en temas como “Inconsciente colectivo”, que, por otra parte, había sido compuesto originalmente para Serú Girán). A partir de *Yendo de la cama al living*, la línea que separa al narrador del autor en las canciones se hace cada vez más difusa. Esto llega a su apogeo en la segunda mitad de la

²⁷⁴ ZARIELLO, Martín. Op. cit., p. 15-16.

década del noventa, donde el “yo” artístico de García (o su *álter ego*, “*Say No More*”) está tan presente que sobrepasa el perímetro del disco y se mezcla con la persona real. Esto es destacable porque nos habla de una faceta dionisiaca –de la que comenzamos a hablar en el primer capítulo pero observaremos en más detalle más adelante– que con el transcurso de los años se expandirá por fuera de lo musical y cubrirá toda la figura del músico, como parte de la construcción mítica del *héroe romántico*.

Clics modernos

La historia continúa con *Clics modernos* (1983), disco grabado con el ingeniero estadounidense Joe Blaney –quien se convertiría en un histórico colaborador de Charly García– en los Electric Lady Studios de Nueva York, lo que supuso un salto cualitativo en términos de concepto sonoro. El sonido cambia totalmente y en muchos casos se orienta decididamente hacia lo bailable. El carácter y el ambiente general del disco están fuertemente marcados por la presencia de la mencionada Roland TR 808, una caja electrónica de ritmos programable. Incluso en temas lentos como “No soy un extraño” u “Ojos de videotape”, la TR808 tiene un papel no menor²⁷⁵. La incorporación de esta máquina de ritmos supone también un anuncio de algo que se repetirá en casi todo lo que vendría después: la inclusión de baterías electrónicas, que demuestra el gusto de García por combinar distintos sonidos de percusión para crear atmósferas.

Esto consolida el ingreso definitivo de Charly García en los ochenta. Si en la década anterior los protagonistas de los discos de rock eran las guitarras eléctricas y los sintetizadores analógicos –es decir, un sonido más “orgánico” de los instrumentos grabados por línea–, en el nuevo decenio empezó a abundar el sonido electrónico producido digitalmente. En una era en la que los avances tecnológicos eran la certificación del progreso, la producción discográfica no sería el ámbito que contradijera la premisa. El característico sonido “ochentoso” tiene mucho de maquinal, de ecos metálicos (hasta en los pianos) y efectos que quieren dar cuenta de que se está en el último escalón de la Modernidad. El futuro había llegado. No por nada el disco iba a llamarse *Nuevos trapos* (como una de las canciones del disco), aunque luego, el hallazgo

²⁷⁵ Quizás la excepción sea “Los dinosaurios”, el único tema que no cuenta con sección rítmica.

casual de un graffiti que rezaba “Modern clix”²⁷⁶ en un callejón de la ciudad estadounidense, convenció a García de que ese era un título mucho más apropiado.

En esa época yo escuchaba *Sandinista!* [álbum de The Clash de 1980] y seguramente Joni Mitchell, esa era la época en que surgió el rock de peluquería. Y no había muchos grupos que me gustaran (lo que descubrí de la new wave lo descubrí después). Lo que escuchaba era Men at Work, porque sonaba... todo el tiempo. También *Synchronicity* [1983], de The Police. Lo difícil de entender era que nadie había hecho una polirritmia entre máquinas y sonidos tocados²⁷⁷.

Continuando con su premisa de “minimalismo y discreción”, García decidió casi prescindir de percusión humana en este nuevo trabajo: todos los ritmos del disco están basados en secuencias de la TR808, sobre las cuales se apoyó el baterista Casey Scheuerell para introducir *con discreción* su instrumento. Los juegos de ritmos aparecen de la mano de esta máquina, cuyo carácter es descrito elocuentemente por Roque di Pietro como “menos es más en su máxima expresión”²⁷⁸:

[“Nos siguen pegando abajo” y “Dos, cero, uno (Transas)”] están contruidos sobre un compás de 4/4, como casi todas las canciones que existen en el mundo del pop. Sin embargo, como bien apunta [Fito] Páez²⁷⁹, el bombo de “Transas”, por ejemplo, suena en un lugar sumamente atípico: entre el tercer y el cuarto tiempo del compás (la canción incluso comienza con este golpe de bombo, reforzado con una espectral reverberancia) creando la sensación de inestabilidad en el oyente que, acostumbrado a que el acento esté en otro lugar, no sabe bien dónde aplaudir [...]. Algo parecido ocurre en “Nos siguen pegando abajo” [...] donde programa un *beat* de 4/4 (que, nuevamente, *comienza empezado*, esta vez en el segundo tiempo del compás) pero el *riff* y el puente están tocados en 7/4, lo que genera una situación rítmica similar a “Transas”. “Una

²⁷⁶ Se trataba del nombre de una banda del *under* neoyorkino.

²⁷⁷ GARCÍA, Charly. “Clics modernos”, opinión en *100 Mejores Discos Rock Nacional en Rolling Stone* nº 109. Buenos Aires, mayo de 2007. p. 12.

²⁷⁸ DI PIETRO, Roque. Op. Cit., p. 336

²⁷⁹ En su libro *Diario de viaje*, citado por Di Pietro, dice con respecto a estas dos canciones: “[El] bombo de la Roland 808 acentuando en el lugar menos esperado”.

verdadera lección de polirritmia”, dirá Fernando Samalea²⁸⁰, que interpretó “Nos siguen...” infinitas veces”²⁸¹.

Hay que decir que toda esta novedad sonora fue acompañada con un cambio en la imagen del propio músico. En Nueva York, García se cortó el pelo. Puede parecer una curiosidad menor, pero en el perfil de un músico de rock significaba todo un cambio de paradigma. “Es mejor tener el pelo libre que la libertad con fijador” cantaba Miguel Cantilo en su célebre “Marcha de la bronca” (1970). Se trataba de una tradición que provenía de los movimientos juveniles de los sesenta, como el de los *hippies*, y en la Argentina de los setenta la cabellera larga era todo un símbolo: de juventud, de resistencia, de libertad. Con la nueva década vino también un suceso trascendental en términos políticos: el fin de la dictadura (García repetía que *Clics modernos*, publicado semanas antes de la asunción de Raúl Alfonsín el 10 de diciembre de 1983, era el primer disco de la democracia). Todo esto supuso un verdadero cambio de época en todos los sentidos, y, en la esfera musical, así como el sonido analógico quedaba en los setenta, también así lo hacía la figura del *rockero* de pelo largo.

El propio músico se refiere a *Clics modernos* como un “empezar de nuevo”²⁸², como una experiencia similar a *Vida de Sui Generis* (incluso realiza una comparación entre la tapa de ambos discos, en las que coincide que el protagonista se encuentra sentado contra una pared de la calle²⁸³). Pero mucha de esta “modernidad” que el nuevo LP traía aparejada era propia de la experiencia cosmopolita de un hombre recién llegado de la ciudad vanguardia del capitalismo mundial, y en la Argentina que recién despertaba de la pesadilla de la represión setentista la primera impresión no fue muy favorable –como había sucedido en otros “nuevos comienzos” de García. Dice Daniel Grinbank, su mánager de ese momento:

²⁸⁰ Baterista que tocó con Charly García en reiteradas oportunidades como parte de distintas bandas soporte que el músico tuvo en su carrera solista.

²⁸¹ DI PIETRO, Roque. Op. Cit., p. 341. Los subrayados son del autor.

²⁸² GUERRERO, Gloria, “Bancate ese defecto”, *Humor* n°118, Buenos Aires XII-1983, p. 100. En DI PIETRO, Roque. Op. cit., p. 331.

²⁸³ CÓRDOBA, Daniel. “En música, la mano viene así”, *Tiempo Argentino*, Suplemento *Tiempo Joven*, Buenos Aires, 16-XII-1983), p. 1. En DI PIETRO, Roque. Op. cit., p. 331

Los viejos fans de García y la prensa no aprobaban el cambio de Charly [...]. Todas las conferencias de prensa terminaban con discusiones [...]. Creo que sufrió mucho esa falta de comprensión a ese cambio, pero Charly no era el mismo después de la experiencia de grabar *Clics modernos* [...]. Con el tiempo, *Clics* se convirtió en el disco más vendido de su discografía. Una vez más, Charly estaba unos pasos delante de la prensa y de su propio público.²⁸⁴

Pero esa novedad y ese nuevo comienzo no eran solamente con respecto a un sonido en particular, sino a un modo de hacer. Como dueño de su destino, García consolidó en *Clics modernos* lo que había experimentado en *Yendo de la cama al living*: la exclusividad al mando de la grabación de un disco (como obra cerrada y autosuficiente), y la consecuente posibilidad de experimentar a sus anchas, tanto en términos compositivos como de arreglos o de búsqueda de sonidos nuevos. Esto es así a tal punto que el tercero de los discos que analizaremos aquí, *Piano bar*, es totalmente distinto a los dos anteriores en materia sonora, pero tiene muchas continuidades con esta metodología conceptual de trabajo.

Piano bar

Luego de dar un show en Barcelona en julio de 1984, García viajó a Brasil a reencontrarse con Zoca Pederneiras, su pareja de entonces. Según él mismo cuenta, durante un breve período se mantuvo en ese país componiendo lo que formaría parte de su siguiente disco. Cuando hubo compuesto diez canciones, volvió a Buenos Aires y convocó a su banda –conformada por Fito Páez en teclados y el grupo GIT (Pablo Guyot, en guitarra; Willy Iturri, en batería, Alfredo Toth, en bajo)– para grabar en el estudio Ion junto al ingeniero de sonido Jorge *Portugués* Da Silva. Para entender lo diferente que suena *Piano bar* a sus predecesores, basta leer el relato de Roque Di Pietro acompañado por el comentario de Da Silva:

Cerraron Ion por una semana pero, según el ingeniero, al cuarto día ya estaba todo grabado: “Él [Charly García] vino al estudio con esa idea: grabar en vivo todos juntos, inclusive algunas voces las grabó en directo. Pasaban una o dos veces los temas y se grababa.”²⁸⁵

²⁸⁴ DI PIETRO, Roque. Op. Cit., p. 327.

²⁸⁵ Íd. 364

Piano bar (1984) es un disco cuyo sonido sufrió menos retoques digitales (es decir, es más “crudo”), más apoyado en la banda soporte y con una impronta más *rockera* –aunque también hay presencia de tango en el disco, especialmente en la canción que le da nombre. Y sin embargo, García seguía cumpliendo las principales máximas que había instaurado cuando se embarcó en su aventura en solitario: minimalismo y discreción. Basta con escuchar el tema que abre el LP, “Demoliendo hoteles”, para percibir esto: la batería, con dureza, marca nuevamente un pulso binario, a ella se suman los demás instrumentos, creando una base que no sufre mayores modificaciones hasta que el tema termina, con un estallido, apenas pasados los dos minutos. La diástole cardíaca resalta por su violencia y es este ritmo, no muy acelerado pero asertivamente marcado, lo más característico de la canción.

Dice Joe Blaney, quien se encargó de la mezcla del disco:

Cuando me lo trajo [a *Piano bar*] me pareció que sonaba bien, no tenía nada que ver con el anterior [*Clics modernos*], pero era bueno [...]. Lo primero que hicimos fue ir a un estudio llamado Unique [donde Charly] sobregabó en unos pocos días algunos teclados en cada canción, [con lo que dejaba en claro que] tenía la habilidad de un arreglador [...]. Decidió que le gustaba el sonido del micrófono [que había en ese estudio], así que volvió a cantar todas las voces del disco en una sesión [...]. Pasamos más tiempo con el disco sobregabando y mezclando en Nueva York que en la Argentina [...]. Comparado con *Clics modernos*, *Piano bar* sonaba más como un disco de rock de sonido normal, quizás de un par de años atrás, porque no tenía tantos juguetes de tecnología [...]. Algo que hubiera sonado más normal en 1977 o 1978 [...]. Cuando puso todos esos teclados y lo mezclamos de vuelta, creo que lo hicimos más a tono con la época en comparación a lo que habían hecho en Argentina.²⁸⁶

Al escuchar los demos²⁸⁷, que no son más que las versiones grabadas en directo en Ion –de “Demoliendo hoteles” y “Raros peinados nuevos”–, sin la sesión de sobregabación y remezcla neoyorkina, se nota aún más la crudeza rockera dada por las propias condiciones de producción. Todo este aspecto, más bien técnico, puede parecer anecdótico pero lo

²⁸⁶ DI PIETRO, Roque. Op. cit. p. 365

²⁸⁷ Editados para difusión radial, disponibles en YouTube: 1) “Charly García - Demoliendo Hoteles (mezcla previa al disco)” <https://www.youtube.com/watch?v=Rx7E5y95r5k>; 2) “Charly García - Raros Peinados Nuevos (mezcla previa al disco)” <https://www.youtube.com/watch?v=Sf4zL09JDWw>

realmente importante aquí es la inauguración de ciertas prácticas que luego se harían un hábito en García.

En el capítulo anterior decíamos que, en la música clásica, la obra cerrada es la partitura, y cuando esa influencia es pasada por el cristal *beatle*, la obra –que, desde la concepción académica *necesita* tener una definición y una autosuficiencia– se cierra en el concepto disco. Es notorio cómo en estos primeros años de etapa solista, empezando desde *Yendo de la cama al living*, García toma definitivamente el timón en la producción de sus álbumes. Quizás en Serú Girán o en La Máquina hubo por primera vez una preocupación muy marcada por el concepto²⁸⁸ (tal vez en *Instituciones* también existió, pero la capacidad de decisión de García estaba limitada, por la época, por la preponderancia de otras figuras como el productor Jorge Álvarez o por su aún incipiente experiencia), pero en ambos casos las responsabilidades artísticas estaban mucho más compartidas. Aquí él comienza a ejercer la voz cantante en todo sentido. Y si en su primer LP jugueteó con el individualismo casi exclusivo –el encierro y la soledad, además de ser las condiciones técnicas de producción, también son el concepto artístico que atraviesa todas las canciones del álbum, empezando justamente por el título del LP– y en *Clics modernos* experimentó con las nuevas herramientas tecnológicas –tanto en lo que hace al sonido de las canciones, por ejemplo con la TR808, como en los avances técnicos de grabación (recordemos que el LP fue grabado en Nueva York, en el prestigioso Electric Lady Studios)–, podemos pensar en estas dos experiencias como preparatorias, en las cuales García necesitó achicar su círculo de acompañantes y colaboradores para dirigir él mismo los destinos de cada nueva obra-disco²⁸⁹. En cierta manera podemos pensar que los procesos productivos de *Yendo...* y de *Clics...* sirvieron de aprendizaje, o quizás mejor dicho, de asentamiento en el mundo de la grabación, donde la importancia pasa exclusivamente por cómo iban a quedar construidas las canciones, como si se estuviera pintando un cuadro y la cinta magnética fuera el lienzo paciente, que espera dócilmente las pinceladas del artista. Una vez terminados esos dos discos, marcados por un fuerte individualismo, *Piano bar* aparece como una reapertura a *terceros*: la banda soporte comenzó aquí a ocupar un lugar más preponderante, como si lo

²⁸⁸ En Serú Girán el concepto también era marcadamente visual. La colaboración de la artista plástica y diseñadora Renata Schussheim fue muy importante en el arte de tapa de *Bicicleta* y en las puestas en escena de varios recitales del grupo.

²⁸⁹ Si bien siempre contó con una mano derecha fuerte, como Iturri en *Yendo...*, tal como mencionábamos, o Pedro Aznar en *Clics...*, sumado al papel fundamental de Joe Blaney.

que importaba en la grabación era la propia puesta en vivo de esas canciones. La primera parte del proceso de grabación de *Piano bar* es todo menos un cuadro y vuelve a ser un proceso de registro sonoro a la manera en que eran grabados los discos de *rock and roll* de antaño: toda la banda reunida en la sala para tocar en conjunto. El sonido crudo, áspero, poco estilizado, le debe todo a este hecho.

De cualquier modo, también existe aquí, como relataba Blaney, un proceso importante de post-producción, realizado en Nueva York. Es el aspecto “individualista”, si se quiere, de *Piano bar*: no entra la banda y García es creador, director e intérprete exclusivo.

Es muy interesante este aspecto dual de *Piano bar* porque va a marcar una modalidad de diseño de sus trabajos de aquí en adelante. Todas las formaciones de músicos que lo acompañaron luego, durante el transcurso de su carrera, fueron muy importantes en términos sonoros y conceptuales²⁹⁰. Parte de la maestría de García fue elegir con lucidez a sus músicos según sus necesidades artísticas. Pero también siguió existiendo esta oscilación en la que, en determinado momento, García se aleja de su banda y se encierra: a componer, a experimentar, a regrabar, a sobregrabar, a agregar o quitar elementos, a replantearse decisiones²⁹¹. Esta oscilación se mantiene medianamente equilibrada hasta mediados de los noventa, cuando –ya en *La hija de la lágrima* (1994) pero sobre todo a partir de *Say No More* (1996)– se produce un nuevo vuelco hacia lo individualista y el encierro se vuelve no tanto una experimentación formativa (como en *Yendo...*) sino un deliberado objetivo artístico.

En esta naturaleza dual de la producción de discos, que toma forma definitiva en *Piano bar*, se evidencia la dualidad artística que según lo que venimos argumentando existe en la obra de Charly García: la noción idealista de la música como entelequia absoluta, propia de la oficialidad académica posrenacentista, que convive con la noción corporal de la música, como hecho terrenal cuya posibilidad de existencia se da en el mismo momento

²⁹⁰ Recordemos la importancia de bandas como la de la gira de *Parte de la religión* –que implicó el ingreso de músicos que acompañaron a García (con intermitencias) hasta el día de hoy–, o de otros célebres grupos soporte que fueron immortalizados con nombres como Las Ligas (breve y de transición, pero muy recordados), Los Enfermeros, o el trascendental papel de María Gabriela Epumer durante la década del noventa.

²⁹¹ A este respecto, es interesante notar que es en *Piano bar* la primera vez que García introduce la herramienta de la sobregrabación de teclados y voces, que se volverá casi compulsiva a partir de su trabajo de 1994.

de su acontecer. Al grabarse la banda en directo, se subraya el hecho de que la música existe porque Charly García convocó a Fito Páez, Pablo Guyot, Willy Iturri y Alfredo Toth, personas físicas reales, y los instó a tocar en sincronía –y no, como es lo usual, de registrar por separado cada instrumento. Cuando esa grabación existe y García empieza a pensar en el concepto *Piano bar*, es donde aparece la idea de la música absoluta, en virtud de la cual comenzará a trabajar en el estudio de grabación de Nueva York, sobregrabando teclados y voces (es decir, lo más personal, lo más individual que tiene a su alcance). Porque ahora se ha convertido nuevamente en un Prometeo, que intenta plasmar la obra ideal, ese fuego divino, en sonidos concretos, para que los humanos queden guarecidos al calor del tocadiscos o de un *walkman*.

3.4 *Say No More*: el concepto que desborda

Y me dijeron “¿Vos quién te creés que sos? ¿Beethoven?” ...Sí.

*Charly García*²⁹²

El cambio de concepto

Ludwig van Beethoven fue el primer compositor que tuvo clara idea de que los demás lo consideraban el más grande de su época. Y escribió música sabiéndolo. No solo podía forzar los límites de los estilos dominantes –ya iba a aparecer alguien que explicara sus disrupciones o sus rarezas formales [...]– sino que, de alguna manera, estaba forzado a hacerlo. Eso era lo que se esperaba de él (aunque el resultado fuera muchas veces incomprensible) y él lo tenía en cuenta. Para Beethoven, además, como para Lord Byron, era claro que la primera –y tal vez más importante– de las obras de un artista era su propia vida.²⁹³

Aunque en el fondo fuera el mismo, el Charly García de 1996 era muy distinto al de principios de los ochenta. Desde hacía unos años, sobre todo a partir de su internación en una clínica psiquiátrica en 1991, tanto en su vida personal como pública estaba más inquieto e impulsivo que nunca. Muchos testimonios de la época que describen un

²⁹² “Charly García” en *Bios: vidas que marcaron la tuya*, Natural Geographic Channel, 2018.

²⁹³ FISCHERMAN, Diego. *Efecto Beethoven*. Buenos Aires. Paidós. 2013. p. 131.

encuentro con él cuentan alguna extravagancia en su manera de comportarse, enojos repentinos, signos de impaciencia e incluso agresividad. La imagen que daba era la de estar molesto permanentemente, con una irritación constante. Para entender acabadamente las razones de esto, quizás es necesario inmiscuirse en la psicología del cantante y aspectos de su biografía que no son bajo ningún concepto lo que nos interesa ahondar en este trabajo. Pero sí es pertinente señalar que en esos años García se encontraba emocionalmente más inestable que de costumbre y realizar algunos comentarios sobre este hecho.

A fines de 1991, en el marco del programa radial “Piso 93” que conducía Rafael Hernández, Luis Alberto Spinetta me dijo algo fuera de micrófono sobre Charly, que ahora reproduzco porque, al menos, aclara un poco su silencio sobre García. “Es muy delicado para mí hablar de Charly públicamente, porque detrás de él hay una historia de dolor”, comentó Luis respetuosamente²⁹⁴.

Marchi, en su libro, vincula esa historia de dolor principalmente con tres hechos fuertes en la vida del músico, acontecidos en la década anterior: la muerte de su padre en 1983, el incendio de su departamento, que lo afectó profundamente, 1985²⁹⁵ y la muerte de su hermano en 1986. Todo esto, sumado a la problemática relacionada a las drogas, que comenzó a hacerse más notoria en la segunda mitad de esa década y que culminó con su internación en 1991, pueden ser algunos de los ejes que expliquen cómo poco a poco el desorden fue ganando lugar en la vida personal y artística de García.

A principios de los noventa, luego de editar *Filosofía barata y zapatos de goma* en solitario y *Tango 4* junto a Pedro Aznar, Charly estaba a la búsqueda de algo nuevo. Quizás afectado por su situación personal o por simple cansancio, se encontraba necesitado de hacer algo completamente distinto a lo que había hecho antes. Roque di Pietro señala que llegada esa instancia de su vida y de su profesión, con cuarenta años de edad y veinte de carrera, con más de una docena de discos exitosos, la industria discográfica ya estaba lista

²⁹⁴ MARCHI, Sergio. Op. cit., p. 282

²⁹⁵ Entre otras cosas, este último incidente contribuyó a la suspensión del proyecto artístico en conjunto que tenían con Luis Alberto Spinetta. Ambos músicos trabajaban en la concreción de un disco a dúo (para el cual compusieron en *tándem* la canción “Rezo por vos”) pero por motivos nunca aclarados del todo, el proyecto no prosperó. Según cuentan algunas anécdotas del ambiente del rock, Spinetta tomó el incendio del departamento como un mal augurio (relacionado con el texto de la canción mencionada) y convenció a García de desistir con el plan. La idea del incendio, casualmente relevante en “Rezo por vos”, estaría muy presente en la concepción de *Say No More*, como veremos.

para “jubilarlo”, es decir, convertirlo en un cantante de recopilación, sin apostar demasiado a nuevas producciones: “Para García aquel era el momento de consolidarse como un clásico y poner a facturar, a nivel nacional e internacional, un repertorio brillante. Es lo que dice el manual de *management* del músico popular... Esa idea no estaba en sus planes”²⁹⁶. García no quería para nada caer en el lugar de “clásico de ayer”, entonces, más que nunca, sintió la urgente necesidad de renovarse y de hacer algo completamente distinto a todo lo anterior. Ya en el videoclip de “Filosofía barata y zapatos de goma”, anticipaba la tormenta que se avecinaba con una frase tomada de la película *La mosca*, de 1986, dirigida por David Cronenberg:

¿Alguna vez oíste hablar de la política de los insectos...? Bueno, yo tampoco. Los insectos no tienen política. No compasión, no compromiso [sic, se trata de una traducción literal del inglés]. Yo era un insecto que soñaba que era un hombre. Y lo amaba. Pero ahora el sueño se terminó y el insecto está despierto. Te digo: andate, antes de que te lastime²⁹⁷.

Tal es así que el recital que dio en Ferro en 1993, fue tomado por el artista como “una despedida en sociedad de estas canciones que me representan” y que “el tiempo ecualizó [...], para mí es un alivio, un halago y un orgullo”²⁹⁸. Solo él sabía en ese momento que el Charly García tal cual lo conocíamos había dejado de existir.

Luego de tres años de “transición” (tal como Di Pietro denomina al período entre 1991 y 1993) García volvió a lanzar un disco solista con material nuevo. *La hija de la lágrima* (editado en 1994), una suerte de ópera rock –o al menos así fue promocionada– cuyo título responde a una anécdota que vivió su compositor en España, cuando vio una riña callejera entre dos mujeres, una de las cuales le espetó a la otra: “¡Y no te olvides nunca que yo soy la hija de la lágrima!”²⁹⁹. A partir de ese hecho curioso, cuenta García que comenzó a fantasear una historia^{300 301}. Pero más allá de este disparador, la novedad

²⁹⁶ DI PIETRO, R. Op. Cit., p. 547

²⁹⁷ Disponible en YouTube bajo el título “Filosofía barata y zapatos de goma - Charly García”, en <https://www.youtube.com/watch?v=RgzFfJ793UA&t=36s>, [min. 0:08].

²⁹⁸ ANDRADE, Javier. “Pensando en Zappa”. *Página 12*. Buenos Aires: 14-XII-1993, p. 27. En DI PIETRO, R. Op. Cit., p. 535

²⁹⁹ Durante los primeros segundos de la “Overture”, el *track* que abre el disco, se escucha a García con voz cavernosa decir esta frase, con un afectado acento español.

³⁰⁰ MARCHI, Sergio. Op. Cit., p. 104

³⁰¹ RIERA, D. y SANCHEZ, F. “Charly García recuerda... (Parte 2)”, p. 46

aquí se dio en una búsqueda de un concepto que iba más allá de las canciones en sí mismas. De hecho, aunque es el disco de estudio con más *tracks* en su discografía (son veintitrés temas en total), según Marchi “Charly entró sin ningún tema definido al estudio y creó la ópera en tiempo real, a medida que la grababa”³⁰². El concepto antecedió a las canciones, era la brújula.

Las sesiones de grabación fueron desordenadas y algo de eso se puede ver en el álbum. A pesar de esto, y de que García dijera luego de terminada la grabación “es el disco más desprolijo que hice”³⁰³, el caos y la desprolijidad recién comenzaban –y, en comparación con lo que vendría después, se quedarían muy atrás. *La hija de la lágrima* se trata del germen de una etapa que alcanzaría su apogeo y modelo a seguir en *Say No More* de 1996.

A fines de 1994, Charly García leyó, durante otra de sus internaciones por esos años un libro llamado *Todo lo que hacemos sin saber por qué*, cuyo título original es *It Was On Fire When I Lay Down On It* (“Estaba en llamas cuando me acosté sobre ello”, podría ser una traducción literal aproximada), escrito por Robert Fulghum. De aquí salió la “canción” que abre el álbum *Say No More*: “Estaba en llamas cuando me acosté”, lo cual no es menor porque es el *track* que instaura el estilo sonoro y el clima de toda la placa. Utilizamos las comillas entre la palabra “canción” ya que es discutible que esta categoría le quepa. Es una obertura basada en voces entrecruzadas que recitan frases extraídas del texto de Fulghum sobre una masa de sonidos compuesta por sintetizadores, guitarras y una base rítmica que por momentos se hace más firme y por otros desaparece³⁰⁴. En el *track* desfilan pequeñas melodías que se van sucediendo, de las cuales la principal es aquella en la que García canta el nombre del tema. Las voces se entrecruzan, por momentos no son enteramente inteligibles y no hay una idea clara de cuántos instrumentos participan de la mezcla. Sobre el final hay una coda que antecede al cierre del tema, en el cual García da por comenzada oficialmente la etapa más caótica de su vida, diciendo: “Querida, el resto ya lo sabemos: de esto se trata *Say no more*. ¡*Say no more*! ¡No digas nada! ¡Nada!”.

³⁰² MARCHI, Sergio. Op. Cit., p. 110

³⁰³ Íd., p. 130

³⁰⁴ Estos juegos con la batería intermitente, tienen un antecesor directo en “Vos también estabas verde”, incluido en el LP *Yendo de la cama al living* (1982). Es muy interesante el análisis de Martín Zariello sobre este recurso en este tema en particular, que es resultado de un fino trabajo de García con el baterista Willy Iturri.

Si bien hay en el disco temas que responden mejor a la estructura tradicional de la canción (“Canciones de jirafas”, “Alguien en el mundo piensa en mí” o “Cuchillos”, por mencionar solo algunos ejemplos) el clima anárquico y el embrollo sonoro perviven durante todo el álbum. El tema final es una sucesión de recortes de audios en vivo de mala calidad y de grabaciones callejeras, con apariciones intermitentes de un tema instrumental grabado en estudio, pero antes de poder desarrollarse de una manera coherente, se escucha nuevamente una grabación en directo (empezada) de “De mí” (de *Filosofía barata y zapatos de goma*, 1990) que se corta abruptamente luego de la estrofa. Y así termina el disco: oficialmente, el más desprolijo de toda su carrera.

La tragedia del incendio

¿Qué es “*Say No More*”? ¿Cuál es su importancia artística en el camino de García? En nuestro trabajo hemos echado una mirada en la influencia clásica y *beatle* en la música de García. En este caso observaremos cómo ese contenido mamado en su infancia y adolescencia se traslada, a su vez, hacia otros aspectos: cómo esa influencia se extendió por todo el ser artístico de García, y cómo ese ser artístico terminó por fundirse completamente con toda su persona, alcanzando así el ideal beethoveniano en el que, como señala Fischerman, “la mayor obra de un artista es su propia vida”. “*Say No More*” ya no es solo un concepto musical/sonoro de un disco, sino que es un verdadero *alter ego* que atraviesa a Charly García en lo artístico y en lo personal.

Javier Martínez, baterista, compositor y cantante de Manal, me lo dijo con todas las letras: “Charly es un tipo admirable: una de las cosas que yo más le admiro es cómo supera sus crisis, y lo creativo que es para llevar su vida adelante. Por eso creo que es un artista de raza: yo descreo de los artistas que sólo hacen, valga la redundancia, una manipulación de la expresión artística que dominan. *Un artista es uno, cuando es un artista en su vida*. Y Charly es un tipo creativo, además, *en su vida, para superar crisis y para crecer*. Tiene otra cosa que también admiro mucho, y es su persistencia, su perseverancia, la vocación que tiene de ser un juglar, un poeta, de ser un artista popular. Son dos datos que se agregan al o que ya se sabe de él: que hace buenas canciones, que toca bien, que es sorprendente”³⁰⁵.

³⁰⁵ MARCHI, S. Op. Cit., p. 139. El subrayado es mío.

La obra se presenta en continuidad con la vida del artista. Y la vida de García en 1996 era caos. *Say No More* habla de un incendio. Un incendio en una casa cuyo dueño no hizo nada por evitar: Al encontrarse con la cama en llamas, el hombre se acuesta a dormir en ella de todas formas, haciendo caso omiso al peligro evidente. Es una entrega de sí mismo al dolor, como quien heroicamente abraza la vida a pesar de la advertencia del sabio Sileno: la existencia es sufrimiento y lo más preferible para el ser humano es morir pronto³⁰⁶. Todas las observaciones y reflexiones acerca del hombre que se acuesta a dormir en medio del fuego son imágenes alegóricas, que en la terminología nietzscheana podríamos definir como las figuras oníricas propias de lo apolíneo que intentan transmitir la potencia dionisiaca que vibra con fuerza en la vida del héroe romántico:

Todo artista es “imitador” y, por cierto, o bien un artista apolíneo del sueño o bien un artista dionisiaco de la embriaguez, o por fin –como, por ejemplo, en la tragedia griega– a la vez un artista de la embriaguez y uno del sueño: al que quizás debemos concebir como alguien que, en la ebriedad dionisiaca y en la autoalienación mística, se desploma solitario y alejado de los coros entusiastas, y al que entonces –a través del influjo apolíneo del sueño– se le revela su propio estado, es decir, su unidad con el fundamento más íntimo del mundo, *en una imagen onírica simbólica*³⁰⁷.

En *El nacimiento de la tragedia*, Friedrich Nietzsche plantea que existe una dualidad en el arte que distingue lo apolíneo –del dios Apolo, el arte de la belleza de las formas individuales, cuyos máximos exponentes son la pintura, la escultura, la arquitectura: “las bellas figuras oníricas”– de lo dionisiaco –del dios Dioniso, el arte de la continuidad indiferenciada de la existencia, la fusión de todas las individualidades en una unidad primordial con el mundo, cuyo máximo exponente es la música: “la desinhibida y unificadora embriaguez”. Dos dimensiones que, en ciertas ocasiones, se concilian, como ocurrió en la tragedia griega, donde ambas dimensiones artísticas se daban en simultáneo.

Desde esta óptica, podemos comprender que la figura del héroe romántico se construye sobre una obra trágica. En nuestro caso, el caso paradigmático es Beethoven, pero también vimos que Mozart y Chopin son también artistas cuyas obras (o, al menos,

³⁰⁶ NIETZSCHE, *El nacimiento de la tragedia*. Losada. Buenos Aires: 2014. p. 44

³⁰⁷ NIETZSCHE, F. Op. Cit., p. 38. El subrayado es del autor.

parte de ellas) se erigen sobre una historia de dolor –tal como la historiografía (romántica) musical ha dejado constancia. La tragedia, para Nietzsche, es la horrorosa revelación dionisiaca del mundo (al quedar fundido con él en una unidad indiferenciada se puede percibir el sinsentido de la existencia, la inevitabilidad del dolor) bajo el cristal de las formas apolíneas (una ilusión bella que consiste en la fragmentación de esa Unidad en individualidades), para que esta verdad sea asimilable por el ser humano. En esto radicaba la *catarsis* que experimentaban los griegos ante las tragedias como *Edipo Rey* o *Antígona*: en comprender los pesares de la vida humana a través representaciones figurativas.

Como hemos mencionado en el capítulo 1, la “tragedia garciana”, cristalizada en el disco *Say No More* y pilar del mito heroico en torno a su figura, es resultado de un proceso deliberado. “Acá no había estrellas de rock, solo había músicos de rock, hasta que yo me la inventé. Ahora hay superestrellas: soy yo. Lo dije y me creyeron”³⁰⁸. García siempre apostó a convertirse en leyenda, pero no meramente en un fenómeno de culto agotado en su persona. Sid Vicious es un inmortal del *punk-rock* y de la contracultura, pero es sabido que apenas podía tocar el bajo y su incorporación a la banda Sex Pistols tenía que ver con su reputación en el ambiente mucho más que con su destreza musical –que, por otra parte, era casi nula. Finalmente, el muchacho murió a los 21 años de una sobredosis de heroína, y su personalidad es venerada al nivel de la idolatría principalmente por su gesto punk, rebelde, como subversión contra ciertos valores de la sociedad. García nunca fue un gran entusiasta del punk y así se refiere a esta cuestión: “[Del punk] me gustan algunas canciones, pero... Johnny Rotten [otro miembro de Sex Pistols], que fue el primero en irse, dijo: ‘¿Se la creyeron? Váyanse a la puta que los parió’. Y Sid Vicious... ¿cuál es el chiste de Sid Vicious?”³⁰⁹. Charly no respeta la figura del héroe rockero renegado cuyo culto se basa en la sublevación anti-*establishment* en sí misma³¹⁰, sino que elige construir su figura heroica como tragedia, pero fundada en el arte musical, probablemente porque su idea del arte es mucho más cercana a la de Beethoven que a la de Sid Vicious.

³⁰⁸ ACUÑA, Claudia. “Tribulaciones y lamentos de un rey imaginario, o no” en *Rolling Stone* Nº 15. Buenos Aires, junio de 1999.

³⁰⁹ RIERA, D. y SANCHEZ, F. “Charly García recuerda... (Parte 2)”, p. 44

³¹⁰ Algo similar a lo que le ocurría a la juventud estadounidense de posguerra antes de que se masificara el rock, que, como vimos en la segunda parte del capítulo 1, tiene como exponente la figura de James Dean en *Rebelde sin causa*.

En la idea del arte de Beethoven –o de la época que con él construyó su ideal estético–, *el sufrimiento, la dificultad y la idea de lucha eran esenciales* (“Los mejores de nosotros obtenemos dicha por medio del sufrimiento”, escribió Beethoven en una carta a la condesa Erdödy, fechada el 19 de octubre de 1815). El artista era un héroe [...]. Beethoven se veía a sí mismo como alguien con una misión. El arte ya no era una manera de servir adecuadamente a un patrón (la iglesia o el príncipe) sino una forma de obedecer a una llama interior, a una necesidad imperiosa de expresión. El artista, en esta visión del arte, era alguien con una expresividad tan grande y con una visión tan clara de los conflictos del mundo y las personas –y sus oscuridades– que no podía sino estar torturado. Y esa tortura tenía, como única salida, la creación artística³¹¹.

García quizás no es tan consciente de la similitud entre su concepto de arte y el de Beethoven. Él muchas veces relacionó su período “*Say no more*” más a *The Wall*, de Pink Floyd que al compositor alemán: “[En *Say No More*] me agarró el síndrome *The Wall*, de no poder expresarme como yo quería, o tener ideas avanzadas y que me las repriman, o que me curren económicamente, etc... me agarró lo que le agarró la personaje de *The Wall* que se convierte en una estrella de rock fachista”³¹². Quizás en esta imagen se basa la “forma apolínea” de la obra trágica. Es el héroe *alegórico* descrito por Mara Favoretto, que consta de “cuatro elementos que [lo] componen: el logo, la misión, el enemigo y los principios, sin olvidar que la construcción de este personaje mítico se trata de una parodia de Charly, de un gran juego”³¹³. Descripción que también le cabe a Pink, el personaje de *The Wall*, la referencia que García, desde el rock, tiene más a mano. Esto es así, pero consideramos que todo el gesto que conlleva la confección de su propio personaje en torno a un mito trágico, el García-“*Say No More*”, responde a fundamentos que provienen de su formación romántica.

Que todo sea “parte de una parodia, de un gran juego” tiene un componente de verdad, porque García se ríe de los periodistas exagerando su autoasumida posición heroica (es decir, por encima de los mortales) al grado de la megalomanía –“¡Anotá!’ es la orden otra vez [...]. ‘Charly es lo más, lo demás no existe’ [...]. ‘Quiero que publiquen eso, pero

³¹¹ FISCHERMAN, D. Op. Cit. p. 131-132. El subrayado es mío.

³¹² Entrevista a Charly García por Beto Casella en *Mundo Casella* (parte 2), 2012, disponible en YouTube en: <https://www.youtube.com/watch?v=LEvOPiRfDbw> (min 1:00)

³¹³ FAVORETTO, Mara. *Charly en el país de las alegorías*. Buenos Aires. Gourmet Musical. 2013. p. 144

no dicho por mí, sino porque lo piensan. ¿O son sordos?”³¹⁴—, pero no hay que olvidar que el nacimiento de este personaje ocurrió en un disco oscuro en el que cantaba “Estaba en llamas cuando me acosté. Ni siquiera puedo entender lo que hago a veces” [“Estaba en llamas cuando me acosté”, *Say No More*, 1996] y “Cuando el cristal se caiga en el mar, verás que toda esta canción es agonía” [“Cuchillos”, *Say No More*, 1996]. Como vemos, García se ríe su propio personaje, pero, a la vez, no reniega de lo que aprendió con su primera profesora: que el dolor es la vía para la consecución artística: “acordate que cuando era chiquito me hacían flagelarme para tocar mejor”³¹⁵.

La tragedia desborda. El artista y la persona son parte de la propia obra, que es expresión del tan mentado sufrimiento, la sublimación a través del dolor, que en García fue inculcado por su profesora de la infancia, Julieta Sandoval. Es curioso notar que en las entrevistas posteriores a su internación en 2008 García reniega de esta idea:

—¿Y qué tal era tu profesora?

Charly García: Era muy buena conmigo. Muy exigente y un poco demasiado mística católica. A veces me leía biografías de los grandes músicos y el mensaje era un poco “se llega a la sublimación a través del sufrimiento”. Y entonces yo *hacía cosas raras*, como por ejemplo lastimarme un poco... para tocar mejor. O en los conciertos, antes de salir, en el camarín ella tenía un rosario y [rezábamos]... Cuando llegué a una edad donde me di cuenta que *eso no era tan cierto*, elegí a los Beatles³¹⁶.

Yo había quedado medio tocado de la música clásica [...]. Mi profesora Julieta Sandoval me pasó el concepto de que cuanto más se sufre mejor se toca. Se sublima. Era una cosa tremenda... Cuando escuché a los Beatles *me cambió todo ese concepto*³¹⁷.

Sin embargo, en la época “*Say No More*”, en reiteradas oportunidades hace mención a la relación entre dolor y arte de manera positiva. Incluso, es llamativo cómo ante la misma pregunta en 2002, responde exactamente lo mismo pero con una valoración muy distinta:

³¹⁴ ENRIQUEZ, Mariana. “Que alguien arregle esto, porque yo no puedo” en *Rolling Stone* Nº 121. Buenos Aires, abril de 2008.

³¹⁵ Entrevista a Charly García por Beto Casella (parte 1)... (min 20:14)

³¹⁶ “Especial con Charly García” en *Qué fue de tu vida*, entrevista de Felipe Pigna para Canal 7. Disponible en YouTube en <https://youtu.be/uzz8CsMqNp8>. (Min. 2:45). El subrayado es mío.

³¹⁷ Entrevista a Charly García por Beto Casella (parte 1)... (min 25:20). El subrayado es mío.

-¿Cómo era la profesora Sandoval?

Charly García: Tenía el pelo recogido. Tendría entre 50 y 55 años, era super católica, recatadísima, pero a la vez tenía el vuelo del mundo ese donde se piensa que flagelándose... qué se yo. O sea, *tiene su parte buena* [...].

-¿Ibas a ver concertistas clásicos?

CG: No, vivía en el pasado. En Chopin, vampirizado por la mina... creía en el dolor como droga. *Eso está bueno*³¹⁸.

Y, de nuevo, en otra entrevista en la revista *Rolling Stone* en el año 2008, apenas unos meses antes de su último brote que terminó con la histórica rehabilitación en la quinta de Palito Ortega, hace gala de esta inculcada autoflagelación:

Hoy, en esta tarde calurosa, Charly no está peleador. Y tiene los brazos cubiertos de cortes, muchos y bastante profundos, aunque ninguno es una herida alarmante: se los ve muy claramente a la luz del día, en el cuarto limpio y aireado. Heridas que vienen, sospechas que van, desarma y sangra. “Es mi vicio cortarme”, explica, y cuenta que *se lastima con un cúter, el mismo que usa para sus collages y sus varias labores de diseño* [...]. Insiste en sacarse fotos con los cortes de los brazos. Heridas que lo llevan a la sangre [...]. Es difícil estar cerca de una bola de fuego que se alimenta de música y estado de arte permanente. Ese también es el *constant concept* y Charly, como los verdaderos e importantes artistas de vanguardia de todos los tiempos, le pone el cuerpo de forma literal³¹⁹.

En plena fase “*Say No More*” y hasta bien entrada la primera década del nuevo milenio, García, casi con orgullo, se aferraría a la idea del dolor artístico. Ese orgullo tiene que ver con la asunción de la propia heroicidad como parte de una misión (tal como describe Fischerman al ideal de Beethoven). Es todo un símbolo el señalamiento de que el mismo cúter que utiliza para infligirse cortes es el que usa para realizar labores plásticas. Y tampoco es menor aquí la mención que realiza la cronista al *Constant Concept*, una noción clave que analizaremos enseguida.

³¹⁸ RIERA, Daniel y SÁNCHEZ, Fernando. “Charly García recuerda. Parte 1” en *Rolling Stone* Nº 50. Buenos Aires, mayo de 2002., p. 29. El subrayado es mío.

³¹⁹ ENRIQUEZ, Mariana. “Que alguien arregle esto, porque yo no puedo” en *Rolling Stone* Nº 121. Buenos Aires, abril de 2008. El subrayado es mío.

Ahora comprendemos un poco mejor lo esbozado en el primer capítulo acerca de los fundamentos románticos de la construcción trágica del héroe en esta etapa. A continuación, trataremos de ver cómo se cristaliza ese concepto en el modo de producción artística, tanto en las grabaciones en estudio como en las presentaciones en directo.

Say No More y Constant Concept

El término “Say no more”, fue acuñado a partir de una frase en una película de los Beatles: *Help!* de 1965, difundida en Argentina bajo el nombre de *¡Socorro!* En una escena de la película, Paul McCartney se encuentra bailando con una dama hindú que intenta advertirle de los peligros que conlleva un misterioso anillo que usa Ringo Starr. En la escena, ella le advierte a Paul, con un deficiente inglés: “Your friend is in mortal danger, I can’t say no more [Tu amigo está en peligro mortal, no puedo decir más]”, luego agrega “He has three hours to live! [¡Le quedan tres horas de vida!]” a lo que McCartney responde “Say no more [No digas más]”, “I can’t say no more [no puedo decir más]”. La extraña conversación continúa haciendo hincapié en la frase “say no more”, convertida ya en una muletilla con tintes humorísticos: “¡The dreaded secret sacrificial ring of the dread Kaili! [¡(Es) el temido anillo secreto de sacrificio de la temida (diosa) Kaili!]” alerta la mujer, pero McCartney vuelve a decirle: “Please, say no more [Por favor, no digas más]”, a lo que ella vuelve a responder “I can’t say no more [no puedo decir más]”³²⁰.

Desde una perspectiva artística y cinematográfica, las películas de los Beatles fueron principalmente ardidés comerciales sin demasiada relevancia fílmica cuyos guiones eran meras excusas para mostrar a los miembros de la banda en acción –para hacer frente a una audiencia de dimensiones inéditas hasta entonces, en épocas donde aún no existían el *videoclip* ni las giras mundiales–, tocando sus canciones e interactuando entre ellos y con otra gente. Sin embargo, muchas de ellas adquirieron estatus de obras de culto, en las que su deficiente calidad no va en desmedro de la fascinación que despierta la sola presencia de sus protagonistas. García es un gran admirador de estas películas –“declaró haber visto [A *Hard Day’s Night*] veintisiete veces (suele reclamar el título de la persona en el mundo que más veces vio este film)”³²¹– y, como sabemos, un fiel seguidor de la cultura beatle. La

³²⁰ Este diálogo es incluido al inicio del tema “El día que apagaron la luz”, que abre el disco *Sinfonía para adolescentes* [2000], la reunión “*Say No More*” de Sui Generis.

³²¹ DI PIETRO, Roque. Op. Cit., p. 41.

escena de *Help!* que describimos puede parecer insignificante y con poco contenido, pero, en el universo que estamos estudiando, cobra trascendental importancia, ya que la simple frase que allí se menciona se convirtió en norma de vida, concepto musical, artístico y estético y, básicamente, en sinónimo de Charly García.

Tengo miedo a estar condenado a dar respuesta sobre todo y, cuando finalmente las doy, digo lo que pienso, ver que los demás se rayan y me hacen cargo de todas sus mierdas y sus miedos. Pero aprendí algo: a usar el viejo truco de los Beatles. Dejar que hablen. El pez por la boca muere. *Say no more*. Aprendí que mi tarea en este mundo es otra³²².

El truco es nunca decir quién es uno. Los Beatles nunca dijeron que eran los Beatles, dejaron que la gente pusiera sus expectativas en ellos [...]. De pronto, en una conversación, el tipo que te viene a hablar comienza a indicarte cosas. Uno trata, dentro de la humildad que puede tener un artista, de seguirle la corriente. Y en un momento te dice “pero lo que pasa es que vos sos Charly García” [...]. Hay veces que te dicen eso como un insulto. Otra variante es: “Pero lo que pasa es que vos estás adelantado”. Sí, dos minutos. O si no contestarles: “vos estarás atrasado”. Yo no me siento adelantado a nada. Eso, a veces, te lo dicen como una sentencia degradante. Sí, yo asumo que soy Charly García. ¿Serlo es una porquería?³²³

Este tipo de reacción puede tener que ver con el maltrato al que fue sometido García por la prensa durante esos años. El juicio que lo calificaba de “loco”, siempre presente incluso desde las épocas de Sui Generis, fue reproducido con exacerbación, sobre todo en la dedicada cobertura mediática de cualquier acción extramusical del cantante (que abundaron desde finales de la década del ochenta y fueron creciendo exponencialmente con el paso de los años), haciendo hincapié en la polémica y la instauración del escándalo. La exposición pública caló hondo en la sensibilidad artística de García, quien, quizás como mecanismo de defensa o como respuesta a lo que él sentía como agresión permanente, se replegó sobre sí mismo y se apropió de todo lo que decían de él para usarlo como bandera. Así, por ejemplo,

³²² ACUÑA, C. Op. Cit.

³²³ MARCHI, Sergio. Op. Cit., p. 226-227

García siempre se divirtió alimentando la ambigüedad en la delgada línea que separa al “genio” del “loco”³²⁴.

Otro nombre que García le dio a *Say No More* es el de *Constant Concept*, el concepto constante, la continuidad indefinida. No hay separación entre el artista grabando el disco y el artista tocando en vivo, ni entre éstos y la persona viviendo su vida privada. El disco nunca termina, la grabación no tiene fin³²⁵, el estado artístico es un fluir constante. En esa época, García gustaba de pasar días sin dormir, como parte del *Constant Concept*³²⁶ –y acá se evidencia una cuestión que silenciosamente sobrevuela todo: su adicción a la cocaína. Fue su hijo Miguel, quien no salía de su asombro al observar el frenesí inagotable con el que trabajaba en su nuevo disco, el responsable de esta expresión. Luego de verlo pasarse varios días enchufando y desenchufando equipos e instrumentos, moviendo cables, prendiendo y apagando luces y reproduciendo videos y grabadores, *Migue* intentó detener a su padre:

–Daddy, stop with the constant concept [“Papá, pará con el concepto constante”]– le dice en perfecto inglés.

A Charly le gustó. Desde ese preciso instante, el título *Say No More* competiría tenazmente contra el *Constant Concept*. Ambos irían de la mano durante la confección del disco³²⁷.

Ambos sintagmas (*Say no more* y *Constan concept*) explican no solo la manera en que fue concebido el álbum sino la manera de actuar de Charly en su vida pública. Exceden el disco. Así comienza el desbordamiento. “*Say No More*”, además de ser una referencia a los

³²⁴ “A ellos les gusta hacerme [ver como que] que estoy loco, cuando realmente ¡estoy loco! ...o no”, fragmentos de apariciones televisivas recopiladas en un informe del programa *Televisión Registrada (TVR)*, disponible en YouTube bajo el título: “Informe TVR 2006 Charly García”, en <https://www.youtube.com/watch?v=UOpWf0atQAI> [min 3:15]. “No tengo nada que contar, loco, *say no more* [...]”. La versión mía es que yo soy Dios. Y Marilyn Manson vino volando con una torta de cumpleaños y me dijo: ‘Hola, tú eres el elegido’, y yo le dije: ‘gracias’. Y eso es todo” nota en el canal *TN* disponible en YouTube bajo el título: “Periodistas persiguen a Charly Garcia hasta la peluquería [sic]. Año 1999”, en <https://www.youtube.com/watch?v=BkODVg7ZAnY> [min 1:29].

³²⁵ De aquí sale la frase “la entrada es gratis, la salida... vemos” (sugerentemente polisémica, por otro lado). Una vez que se entraba al estudio de grabación, no se sabía cuánto tiempo se pasaría uno allí.

³²⁶ Incluso, en *Say No More*, hay un tema instrumental bastante poco convencional con este título, que da cuenta un poco de esta idea. Cada instrumento del tema “Constant Concept” se grabó con independencia de los demás. Los intérpretes tenían unos pocos lineamientos y sobre ellos podían tocar lo que desearan en el momento. En los créditos del álbum, como compositor de este tema figura: “cualquiera”.

³²⁷ MARCHI, S. Op. Cit., p. 313

Beatles (cuestión no menor), alude a una forma de relacionarse tanto con la prensa, convertida en uno de sus mayores antagonistas, como con su propio público. Así como los Beatles “dejaron que los demás hablen por ellos”, García ya no dice lo que es mediante la palabra, sino que lo hace cuerpo cada vez que puede: en los caóticos conciertos, en los escándalos públicos, en cada aparición en TV, todo es una línea continua, sin cortes ni separaciones. Y el apogeo de este *concepto constante* llega con una suerte de obra de arte performática única en el mundo que lleva su firma: aquella que significó su salto a la piletta desde el noveno piso de un hotel en Mendoza. “Yo no dije que iba a saltar: ¡salté!” declaró en más de una oportunidad.

En el prefacio a la tercera edición de *El nacimiento de la tragedia*, de 1886, Nietzsche realiza una autocrítica con respecto a su propia obra. Ésta tenía que ver con señalar la contradicción que existía en su intento de explicar mediante un texto escrito (la propia obra bibliográfica) la superioridad del fenómeno estético por sobre la razón y el recurso lingüístico como manera de conocer la realidad. Allí, Nietzsche dice que no está en desacuerdo con el contenido del libro, sino con la forma en que está expresado:

Una vez más, hoy es un libro imposible para mí: [...] en todo caso, aquí hablaba una voz extranjera [...], algo como un alma mística y casi menádica³²⁸, que con esfuerzo [...] balbuceaba en cierto modo en una lengua extranjera. Esa alma nueva debería haber cantado –¡y no hablado!”,³²⁹

Algo de esto hay cuando García *vive* su propia creación artística. No necesita una explicación (“Please, say no more”, dice McCartney) sino que se vive *en continuidad* con la propia vida cotidiana, privada (esto es, el *constant concept*), es decir, no hay distinción entre persona, artista y obra de arte.

Charly García: [*La hija de la lágrima*] es uno de los discos que más me gusta, y quizás uno de los que más me volvió loco. Porque en un momento yo *era* la hija de la lágrima.
-¿Cómo es sentir que de pronto una obra toma posesión de vos, que estás sufriendo lo que estás haciendo?

³²⁸ Relativo a las ménades, divinidades femeninas relacionadas al dios Dioniso.

³²⁹ NIETZSCHE, Friedrich. “Ensayo de autocrítica” en *El nacimiento de la tragedia*. Losada. Buenos Aires: 2014. p. 17-18.

CG: Por ahí a un actor le pasa eso, que no se puede desprender del personaje [...]. Es lógico que si te mandás en una dirección a través de música, de letra e intuiciones, si las cosas empiezan a pasar dentro de esos parámetros, es fácil que te sientas tentado o directamente se meta el personaje adentro tuyo y veas a través de él. Eso no me parece necesariamente malo. Aquella vieja máxima que dice que no hay que mezclar los telones con las sábanas a mí se me hace imposible. Yo nunca pude decir: hago canciones, pipipí pipipí, y después soy otro. Muchas de esas cosas se me aclararon en *Say No More* [1996]. Y por cómo fue parido ese proyecto, se parecía mucho a *La hija de la lágrima*³³⁰.

Al tratarse de una expresión tan personal, no es extraña la dirección decididamente individualista que tomó este proyecto artístico. Esto está íntimamente relacionado con la asunción del dolor, como aceptación del propio destino. Y como dice en la canción que compuso con Luis Alberto Spinetta (quien tal vez entendía como pocos esta faceta de su amigo), “Rezo por vos” (*Parte de la religión*, 1987): “Morí sin morir y me abracé al dolor. Y lo dejé todo por esta soledad”³³¹. La soledad es también un pilar en la construcción del mito heroico.

Los discos y los vivos de *Say No More*

“Es difícil, pero podrías entender que vine aquí en una misión” dice García en “Podrías entender” (*Say No More*, 1996); “Me parecía imposible dejar este mundo antes de haber realizado todo aquello para lo que me sentía destinado”³³², dice Beethoven en su anticipado testamento. Favoretto, en su explicación sobre el héroe alegórico, señala que éste se presenta como el único capaz de asumir una determinada misión “que debe cumplir superando su propia muerte. Esta misión a menudo se presenta como un esquema laberíntico de pruebas por las que el héroe debe pasar, sorteando obstáculos que ponen a

³³⁰ RIERA, D. y SÁNCHEZ, F. Op. Cit. p. 84.

³³¹ Pareciera no ser casualidad que en *Hello! MTV Unplugged* (1995), un álbum en vivo producido por la cadena MTV un año antes de la publicación de *Say No More*, haya sido en la interpretación de este tema donde García introduce oficialmente una muestra de su trabajo aún no editado. Sobre el final de la canción, luego de la frase “y me encendí de amor sagrado”, García canta el verso de su próximo opus: “Estaba en llamas cuando me acosté”.

³³² BEETHOVEN, Ludwig van, “Testamento de Heiligenstadt”, en POGGI, Amedeo y VALLORA Edgar, *Beethoven: Repertorio completo*. Madrid. Ediciones Cátedra. 1995. p. 706

prueba sus habilidades físicas y mentales durante el transcurso de su aventura”³³³. Esto conlleva una inevitable soledad y un aislamiento. Sólo él es apto para ejecutar su destino.

A partir de *Say No More*, entonces, se consolida un modelo individualista de producción artística del disco en el que, si bien siempre participan otros (músicos invitados, banda acompañante, etc), el rol de estos es complementario, casi incidental y accesorio: la centralidad de García (insinuada desde su primer LP solista) es llevada a la exacerbación, ya que la obra de arte es él mismo. Siguiendo este lineamiento, es lógico que todos los instrumentos sean interpretados por él.

En *Say No More* (y en los demás discos grabados mediante esa lógica) se realizaron infinidad de sobregrabaciones en las que se acumulan capas de sonido. El músico llamó a este proceso “*maravillización*”, que sigue un poco la línea de la “pared de sonido” [*Wall Of Sound*, en el inglés original] inventada por Phil Spector, productor estadounidense responsable de aplicar esta técnica en *Let It Be* (1970) de los Beatles –posteriormente también trabajó con John Lennon y con George Harrison en sus trabajos solistas. Ambos recursos consisten en generar un colchón sonoro que sirva de sostén armónico a la canción, aunque, parafraseando al propio García, quizás la “*maravillización*” sea un *Wall Of Sound* del subdesarrollo, excéntrico y sumamente experimental. En *Say No More* García incluyó además múltiples pistas no musicales, y todo el proceso, carente de cualquier orden lógico, se iba creando de manera muy irreflexiva. Esto explica la desprolijidad general del disco, que tiene un sonido sucio de instrumentos y voces que se doblan a veces contradiciéndose entre sí (por ejemplo, dos voces que cantan letras distintas), grabaciones caseras –abundan mensajes registrados por un contestador telefónico (“Hola, bueno, te cuento que acá en Buenos Aires está lloviendo mucho, que te extraño mucho, eh..., y bueno, espero que llegue rápido ya el día que vuelvas... te mando un beso y chau”³³⁴)–, audios radiales, sonidos ambiente que se cuelan en alguno de los lados del estéreo (es decir, no simultáneamente en ambos) y hasta ruido blanco que se superpone con la irregularidad propia del error técnico.

Durante marzo y abril de 1996, Charly grabó [el disco *Say No More*] como un poseso en distintos estudios de España. Trabajó con el mismo desorden que con *La hija de la lágrima*, pero multiplicado por cien. “Es prácticamente imposible saber quién tocó qué cosa y en qué parte –

³³³ FAVORETTO, M. Op. Cit., p. 144

³³⁴ En los primeros segundos de “Necesito un gol”.

trató de explicarme Andrés Calamaro³³⁵—. Charly apiló sonidos en un casete y le fue dando forma al disco [...]. Hubo como tres técnicos grabando con él todo el tiempo y la más resistente resultó ser una mujer: Martita. Los ingenieros se rotaban y se reemplazaban a medida que iban cayendo al piso. Charly hizo verdaderas maratones³³⁶.

En el *Constant Concept* la grabación no termina nunca, ni siquiera para descansar. Joe Blaney, el histórico ingeniero de sonido norteamericano que venía acompañando a Charly desde *Clics modernos*, no tuvo una participación importante en el trabajo, por primera vez desde 1983. Sin embargo fue testigo del proceso y así se lo describió a Marchi:

Me mandó las cintas a Nueva York, pero él terminó el disco. Lo único que me pidió fue que supervisara las sesiones de *mastering*. Hice solo algunas ediciones, porque para mí, si bien es un disco continuo en el que una canción se funde con la que sigue, había algunos ruidos y sonidos que eran no profesionales, así que los digitalicé y los hice un poco más delicados [...].

Él grabó el disco de una forma en la que sabía que yo no iba a estar de acuerdo, porque de alguna manera sigue lo que fue *La hija de la lágrima*, y para ese entonces yo ya no tenía paciencia con su estilo de grabación. Éste era aún más caótico y él lo sabía, y habrá tratado de evitar que yo lo malinterprete. Además desarrolló unos nuevos métodos de grabación que, siendo francos, yo no entiendo. Graba en una cinta de 24 *tracks*, lo copia a un casete dentro de otros 24 *tracks*. Lo que significa que en la mezcla no tenés control del balance de los instrumentos. Eso lo aprendió de los dos temas nuevos que los Beatles grabaron para los *Anthology*. Pero, bueno, era para grabar con un muerto³³⁷.

De manera similar suelen describirse las sesiones de grabación de los otros discos de la etapa, como *El aguante* (1998) o el que grabó un año antes junto a Mercedes Sosa en 1997, *Alta fidelidad*, una joya que resalta por el contraste entre lo que representa *la Negra* y el Charly García sumido de lleno en su faceta “*Say No More*”. Las canciones eran trabajadas en el estudio, sin una noción previa de cómo iban a estar estructuradas ni de qué instrumentos iban a sonar. Todo lo contrario de lo que espera cualquier profesional de un

³³⁵ Calamaro participó como músico invitado y coautor del tema “Necesito un gol”.

³³⁶ MARCHI, S. Op. Cit., p. 290-291.

³³⁷ MARCHI, S. Op. Cit., p. 291-292. En el final, Blaney se refiere al disco triple *Anthology* de 1995, en donde se editaron algunos temas inéditos de los Beatles, que fueron grabados por Paul McCartney, George Harrison y Ringo Starr, y que incluyeron antiguos registros de la voz de John Lennon, ya fallecido para ese entonces.

estudio. Esto no responde tanto a un despiste o a ciertos desórdenes de atención que podrían suponerse de una persona mentalmente inestable (suposición por demás corriente en esa época), sino a una intención deliberada del músico argentino, quien constantemente invocaba el poder de la “intuición” –a tal punto que en *Say No More* hay un *track* que lleva ese título, en el que se escucha un discurso recitado en inglés por su terapeuta, Ken Lawton, quien dice, entre otras cosas, “People should at all time listen to their intuition [la gente debería escuchar su intuición en todo momento]”. Así se trabajaba con este método en 1998 durante las sesiones de *El aguante*:

Mientras la banda de García volaba a Miami, la logística quedó en manos de un chico de 20 años llamado Maximiliano Miglin. Charly lo había reclutado un año antes, cuando asistió al ingeniero Joe Blaney en *Alta fidelidad*. [...]. “Blaney me dio la venia y eso para Charly era palabra santa [...]. Charly estaba sumergido en un momento muy caótico. Es muy conocido su problema con la cocaína, y aunque no hace falta, es parte de la historia, porque algunos pensaron que estando fuera de Buenos Aires iba a estar más centrado en hacer el disco [...]”. Pero Charly llegó sin nada. “El proceso artístico era básicamente caótico”, define Miglin. Había momentos “de infinita lucidez, impresionantes”, para los cuales Miglin tendió una trampa: habiendo vivido el purgatorio de *Alta fidelidad*, donde Charly sacrificaba pistas perfectas para sobregrabar una y otra vez, el ingeniero le ocultó que el estudio contaba con una consola de 48 canales y no de 24, como en la Argentina” [...]. Diego Dubarry tiene otro punto de vista. Para él, el caos era el concepto. “Él decía que *El aguante* era el aguante a *Say No More*, donde había cambiado el concepto sonoro³³⁸”.

No hay que confundir este método “intuitivo” con improvisación. El concepto de Prometeo, aquí, se ve tergiversado, pero no desaparece del todo. La intuición es otro nombre para la inspiración, que, proveniente del mundo divino, aparece pero al momento de grabar. Si en una época el trabajo del compositor se realizaba sobre la partitura, aquí –más que en ningún otro momento–, ese trabajo es directamente sobre la cinta. Con este método, García “llega al estudio para grabar directamente el disco, sin ningún demo [...]”. Sabe perfectamente lo

³³⁸ LAHITEAU, Luciano. “Veinte años de *El aguante*: Viaje al comienzo de la noche” en *Billboard*, 28 de septiembre de 2018, disponible en Internet en: <http://www.billboard.com.ar/noticia/6084/diez-aos-de-el-aguante-viaje-al-comienzo-de-la-noche>

que desea [...] pero el material se le va revelando³³⁹ a medida que él enchufa cables, toca instrumentos y se mueve en un espacio regido por el azar y la intuición”³⁴⁰. Consideramos que la palabra “azar” corre por cuenta de Marchi, pero la que vale aquí es la de “intuición”. García jamás habló de azar, sino de seguir los propios instintos: “Random is not whatever”³⁴¹ dice en el mismo libro, algo así como “la aleatoriedad no es cualquier cosa”, las posibilidades son indefinidas, pero no infinitas; en el reino del azar, todo da igual. No es este el caso. Por otro lado, es llamativo (pero no extraño) que veinte años después éste sería el título que elegiría para su último disco: *Random* [2017].

Esta modalidad impredecible y de permanente espontaneidad también se trasladó a las presentaciones en vivo, donde se hizo corriente ver a García jugueteando con los teclados buscando sonidos allí mismo, cambiando en el momento las letras de sus temas y hasta dejando de cantar para efectuar alguna performance o quitarle, de improvisto, el instrumento a alguno de sus músicos para interpretarlo él. En la crónica sobre este período del rockero argentino, Marchi narra cómo durante las presentaciones del disco *Say No More* en 1996, García tuvo un desencuentro con su banda –por descontentos que respondían al desorden organizativo en los ensayos– y quedó casi sin músicos horas antes de un show en Rosario. El rockero jamás mostró un mínimo de preocupación y armó un grupo soporte con quienes tenía más a mano (asistentes, algún amigo que se cruzaba de camino al aeropuerto, hasta el propio cronista de la anécdota). La improvisada lista de temas que se confeccionó horas antes del vuelo hacia la ciudad santafesina fue descartada momentos después de ingresar al teatro, más o menos al mismo tiempo en el que Ulises di Salvo, el chelista, y María Gabriela Epumer, guitarrista y corista, se enteraban de que tenían nuevos compañeros de banda. Faltaban solo algunos minutos para que se abriera el telón. La mirada atónita de todos los presentes frente al insólito cambio de planes de último momento fue aún mayor cuando el jefe explicó lo que iba a suceder a continuación: “La consigna es que todo fluya. Los temas, vemos... yo voy a arrancar con una obertura”³⁴². De nuevo, el célebre “concepto constante”, un fluir indiscriminado, donde no hay lugar para los preconceptos elaborados, es un “aquí y ahora” continuo, una inmanencia animal.

³³⁹ Una verdadera *aletheia*, al decir de los griegos.

³⁴⁰ MARCHI, S. Op. Cit., p. 312.

³⁴¹ Id. p. 117.

³⁴² MARCHI, S. Op. Cit., p. 303-304.

Zariello describe a grandes rasgos cómo era ir a uno de estos recitales para mostrar el contraste con el profesional y ordenado García de los escenarios post-2008.

Quienes empezamos a verlo en los 90 extrañábamos lo que [“los fans de la vieja guardia”] odiaban: sus recurrentes modificaciones en las letras. O más bien, como dicen en el barrio, el “bardo”, ese que a ellos había aterrorizado y que a nosotros nos parecía natural. Ese “bardo” actuó como un muro infranqueable que impidió que muchos pudieran advertir que el talento seguía allí pero bajo distinta forma³⁴³.

Cabe señalar que en este “bardo” (es decir, alboroto, desorden, desbarajuste) es donde radica el secreto por el cual hubo un pronunciado recambio generacional en el público de García. De nuevo, Zariello percibe este hecho mientras nos sigue reseñando lo que era un concierto *alla* “*Say no more*”.

En medio de la andada de críticas que sufrió durante el período “*Say no more*”, casi nadie le prestó atención al hecho de que de los grandes pioneros del rock, Charly fue el único que renovó casi por completo el *stock* de público [...]. Esto no es ni bueno ni malo, fue así. El caos, la desprolijidad, la anarquía que transmitían los recitales de Charly en aquellos tiempos habrá sido rechazada por la crítica y parte de sus antiguos fans, pero sin dudas fue el motivo por el cual cientos de jóvenes comenzaron a escucharlo cuando deberían haber estado curtiendo recitales de La Renga o Babasónicos. En García había igual o más vitalidad que en artistas jóvenes³⁴⁴.

Esto que narra Zariello se observa muy claramente en el disco en vivo *Demasiado ego* (1999), grabado en directo frente a 250.000 personas, que además es una muestra ejemplar de un auténtico producto “*Say No More*”: la propia presentación en directo (en la cual Charly hace gala de todo lo que veníamos describiendo), el sonido añadido en postproducción (donde se agregan audios y voces que generan un clima de oscuridad y caos) y el arte de tapa (fotografías intervenidas por García con pintura y aerosol, o la propia imagen suya crucificado cual Cristo) condensan los elementos artísticos más característicos de esta etapa. Y para que a este disco no le falte nada para constituirse como una síntesis perfecta del mundo “*Say No More*”, también tiene un ingrediente especial: la polémica.

³⁴³ Zariello, M. Op. cit., p. 128

³⁴⁴ Íd.

Durante la planificación del show realizado en Puerto Madero, había trascendido que García planeaba arrojar muñecos al río desde un helicóptero para homenajear a las víctimas de los denominados “vuelos de la muerte” en la dictadura. Después de muchas idas y venidas, la controversial performance no se realizó por un pedido expreso de las Madres de Plaza de Mayo, a través de una de sus cofundadoras, Hebe de Bonafini. A pesar de todo, las Madres fueron invitadas a subir al escenario y García, fiel a su estilo provocador, las recibió con el tema “Kill My Mother” –una broma de cuestionable gusto pero que no afectó la emotividad del encuentro, en el que el cantante abrazó a cada una de las invitadas y pidió una ovación para ellas.

En definitiva, “*Say No More*” era desorden, desprolijidad, un transcurso impredecible de confusión, un tumulto, un auténtico *pandemónium*, que no era más que una manera de hacer cuerpo el incendio de “Estaba en llamas cuando me acosté”, el dolor heroico, la tragedia desbordada. “Tal vez lo genial del concepto ‘*Say No More*’ es que todos saben qué es pero nadie puede describirlo”³⁴⁵ dice con tino Zariello. Lo fascinante de todo es que, de alguna manera, siempre siguió una lógica interna, solo asimilable y plausible de ser llevada adelante por García. Pero a la vez, el ojo atento puede comprender que existe una continuidad y una copertenencia entre el sonido caótico de *Say No More* (1996), *El aguante* (1998), *Demasiado ego* (1999), *Sinfonías para adolescentes* (2000) –la vuelta de Sui Generis empapada de la estética “*Say No More*”–, el arte de tapa de esos discos, las presentaciones en directo y la propia vivienda de Charly García en la calle Coronel Díaz – con las paredes garabateadas con aerosol, el televisor intervenido con pintura y, básicamente, con el carácter de una vorágine que asustaría hasta al vecino más libertino. En esa continuidad radica el *quid* de este período. Charly autoconstruye su propio mito heroico, en el que la música vence al dolor asumiéndolo y abrazándolo, y la expresión de esta heroicidad recubre todo: los discos, las canciones, los recitales, pero también su vida privada y pública.

³⁴⁵ Íd. p. 122. Y agrega: “García se movió siempre en la más profunda de las ambigüedades a la hora de explicarlo. De ahí las miles de sobre-interpretaciones sobre el tema (ésta incluida)”. Este comentario también nos alude.

3.5 Algo ha cambiado: de *Influencia* a *Random*

Baja un poco: deja de ser la omnipotencia y dedícate a ser la belleza.

*Luis Alberto Spinetta a Charly García*³⁴⁶

***Influencia* y el nuevo milenio**

En este apartado nos abocaremos a lo que consideramos la última etapa artística de Charly García. La delimitación puede parecer extraña, ya que en el año 2002, cuando se publica *Influencia*, hay aún una clara vigencia del ciclo “*Say No More*”, y porque en la vida tanto personal como profesional de García, hay un claro antes y después en el año 2008 cuando comenzó una serie de internaciones que terminaron con un prolongado período de rehabilitación. Luego de este episodio, García tuvo un regreso triunfal a la escena pública con un multitudinario concierto en el estadio Vélez Sarsfield y la pospuesta edición de *Kill Gil* –que se había comenzado a grabar en 2005, pero que sufrió incontables postergaciones debido a complicaciones legales por la circulación pirata del disco en internet antes de su lanzamiento oficial y por los problemas de salud de su autor. La característica principal de este proceso fue que García volvió a aparecer “en sus cabales”, desintoxicado, y se mostró decidido a mantener una buena salud y a emprender un franco proceso de rehabilitación de su adicción a las drogas. Dicho esto, puede parecer extraño que separemos *Influencia* de “*Say No More*” y lo unamos a una suerte de “post-*Say No More*”, pero consideramos que artísticamente, en su producción de discos, hay una pequeña metamorfosis en *Influencia* (2002) con respecto a lo anterior, que se mantuvo vigente incluso hasta *Random* (2017), si bien el músico manifestó en muchas oportunidades que no reniega de su caótica invención.

Influencia significó una reconciliación de García con la industria discográfica y con la crítica, que no dudó en considerarlo como “el mejor disco de Charly desde *Filosofía barata* y *zapatos de goma*”, ninguneando los (al parecer, incomprensibles) trabajos de la oscura era “*Say No More*”. La revista *Rolling Stone* de ese año reseñó: “Charly García es un finísimo compositor de canciones –o un compositor de canciones finísimas– [...]; ‘*Say No More*’, su alter ego, es, en cambio, un experimentador loco y genial que bucea en sus abismos personales [...]. De acuerdo con esta clasificación, *Influencia* es el disco más

³⁴⁶ MARCHI, S. Op. Cit., p. 317.

‘Charly García’ y menos ‘*Say No More*’ que su autor ha grabado desde *Tango IV* [junto a Pedro Aznar, 1991]”³⁴⁷.

Comenzamos entonces a comprender que algo cambia a partir de *Influencia*, que hace más accesible la escucha. Pocas semanas después de que el disco saliera a la calle, le preguntan a García si considera que *Influencia* es una especie de síntesis entre “el Charly de principios de los noventa” y “el de la etapa ‘*Say no more*’”:

Puede ser eso... no sé, la verdad es que no puedo decir por qué hice este disco. Iba a ser un disco de piano. Pero se coló “Tu vicio”, después, “I’m Not In Love”, y me dieron ganas de seguir. Y cuando agarré “Influencia” [de Todd Rundgren] dije “esta canción me viene al pelo”, además la tenía acá (en el pecho) hacía mucho tiempo, y bueno, seguí componiendo. Por ahí es más simple que *La hija de la lágrima* y que *Say No More*. *La hija...* y *SNM* son novelas, y estos son cuentitos³⁴⁸.

Según esta apreciación, si *La hija de la lágrima* y *Say No More* fueron discos conceptuales, *Influencia* pareciera que es una recopilación de temas independientes, y si los dos primeros discos conformaban cada uno una gran obra caótica, ahora el caos venía repartido en pequeñas dosis. Pero resulta que, además, esas dosis resultaban ser más amables a la escucha.

Hay muchas continuidades con lo anterior, ya que “*Say No More*” sigue siendo su eslogan incansable, pero podemos pensar en *Influencia* como un momento de asentamiento de esta propuesta mirando hacia adelante. Parece haber una tendencia a emprolijar su trabajo. Sigue habiendo una deliberada “suciedad” –voces que cantan al mismo tiempo letras distintas, cortes abruptos, guitarras eléctricas y baterías estruendosas sobre una masa compacta de teclados³⁴⁹– pero hay evidencia de que el *Constant Concept* pasó a una etapa de mayor profesionalidad, si se quiere. Por lo menos en lo que refiere a la grabación en el estudio³⁵⁰. La fuerte presencia del piano acústico –que nunca había desaparecido del todo³⁵¹

³⁴⁷ RIERA, Daniel. “Charly y su disco de canciones: uno de nuestros mejores vicios” en *Rolling Stone* nº 50. Buenos Aires, mayo de 2002. p. 73.

³⁴⁸ RIERA, D. y SÁNCHEZ, F., Op. Cit., p. 84.

³⁴⁹ En este sentido, quizás “El amor espera” es el tema más “*Say No More*” del álbum.

³⁵⁰ Tanto las presentaciones en vivo como las apariciones públicas de García mantienen el descontrol que se hizo habitual desde mediados de los noventa.

pero que aquí tiene una centralidad como no se la veía desde hacía mucho, quizás como consecuencia de que, en una primera instancia, éste iba a ser un álbum exclusivamente para ese instrumento— recuerda al García de las viejas épocas y le da al disco el aire que quizás parecía faltar en el arrebatamiento sonoro asfixiante de los instrumentos digitales de *Say No More*.

Hay que decir también que en *Influencia* se produjo un cambio de compañía discográfica y que esto trajo aparejada la participación de un tercero en la producción del disco. Roque Di Pietro³⁵², sugiere que esto quizás responda a intenciones de la empresa de contener la explosiva energía que el músico tenía por esos años para que no hubiera mayores inconvenientes. Se trata de Diego Blanco, tecladista de la banda Los Pericos y productor de discos, quien, en una entrevista explica brevemente esa experiencia:

Charly. *Influencia*. Hice acá cuatro canciones que grabamos con él [...]. Fue una experiencia buenísima, si bien era una etapa muy especial de él... Pero para mí [...] tenerlo a Charly grabando acá en casa era re loco [...]. A él le encantaba venir acá porque, siendo yo tecladista, es como que podía leer muy bien qué era lo que él necesitaba [...]. Él se sentó en este piano, y creo que no se levantó en siete horas. Creo que ni siquiera fue al baño [...]³⁵³.

En los créditos del álbum, el tecladista figura como quien interpretó el órgano Hammond en la canción “Influencia”, y bajo y sintetizador en “Encuentro con el diablo” (una versión del tema de Serú Girán, de *Bicicleta*, 1980), por lo que podemos suponer que esos fueron al menos dos de los cuatro *tracks* referidos por él en los que ofició de (co-) productor. Di Pietro también señala, a modo de conjetura, que muchas de las bases rítmicas del disco no responden a un estilo característico de García sino que parecen ser bases más bien estándar. Y justamente las que señala como ejemplo son “Influencia”, “Encuentro con el diablo” aunque también “Mi nena”³⁵⁴.

³⁵¹ Por poner un ejemplo: “Kill My Mother”, el tema medular de *El aguante*, se construyó sobre una base de piano de nueve minutos que Charly grabó en una toma. El video de esa grabación está disponible en YouTube bajo el título de “KILL MY MOTHER CHARLY GARCIA Grabando.” en: <https://www.youtube.com/watch?v=jm06ADr2l3Q>.

³⁵² DI PIETRO, Roque. Comunicación personal, 5 de febrero de 2019.

³⁵³ Entrevista a Diego Blanco por Ricardo Pagnotti. Disponible en YouTube bajo el título de “Diego Blanco - Productor Charly - Cerati (Capítulo IV)” en https://www.youtube.com/watch?v=Q_QQIWb3D6A (Min 1:09).

³⁵⁴ DI PIETRO, Roque. Comunicación personal, 5 de febrero de 2019.

Sea como fuere, el cambio en el sonido de García es claro a partir de *Influencia*, y en estas participaciones externas pueden adivinarse algunas razones para que esto haya ocurrido, si bien, naturalmente, el músico nunca abandonó el timón de sus proyectos.

La autoproducción de sus álbumes, como vimos, tuvo un papel central en sus inicios como cantante solista. A medida que fueron pasando los años y los discos, desarrolló un interés cada vez mayor en el uso de las herramientas del estudio, a tal punto que, a partir de *La hija de la lágrima*, no está lejos del extremo de prescindir de la opinión de los ingenieros de sonido (recordemos sus discusiones con Joe Blaney), y sus asistentes se desesperaban por seguirle el ritmo y encauzar por los canales normales a un hombre enajenado que arrasaba el estudio como un vendaval (recordemos los relatos desesperados de Maximiliano Miglin durante la grabación de *Alta fidelidad* y *El aguante*). García fue desarrollando un gusto por intervenir en el aspecto técnico, y dada su prédica por la “intuición” y su hábito de confeccionar las canciones en el estudio, podemos decir que, a partir de esos años, hay una íntima conexión entre la composición y el hecho de grabar, como si fueran parte de la misma cosa.

Alrededor del año 2007, le dice a la periodista Maitena Aboitiz: “Componer, para mí, es una excusa para grabar. Me gusta más grabar que componer³⁵⁵”. Esta definición es quizás algo imprecisa pero creemos que tiene que ver con que el placer de la creación artística al momento de grabar se fue confundiendo con el mismo proceso compositivo, como se vio claramente a partir de *La hija de la lágrima* y *Say No More*. A medida que los avances tecnológicos hicieron mucho más accesible la posibilidad de grabar y mezclar en la propia casa, esta nueva afición de García fue acrecentándose cada vez más. En la ficha técnica de *Influencia*, se señala: “Grabado en Circo Beat [el estudio de Fito Páez], *Say No More* mobile³⁵⁶, la cama de Charly y otros lugares”. La posibilidad de grabar por sus propios medios, en soledad, contribuyó a que el modelo individualista de producción artística siguiera funcionando y se acentuara.

³⁵⁵ ABOITIZ, Maitena. “Los 20 mandamientos de Charly” en *Antología del rock argentino. La historia detrás de cada canción*. Ediciones B. Buenos Aires, 2011. p. 22.

³⁵⁶ *Say No More* mobile era una porta estudio digital de 24 canales que Charly llevaba consigo en una valija. El set consistía en un micrófono, un teclado y un aparato para samplear sonidos. Lo fundamental de la herramienta era su transportabilidad y su practicidad a la hora de querer grabar sea donde sea que se encontrara.

Una de las cosas más llamativas de este álbum es que el tema central es un tema no compuesto por García. Aquí se destaca su capacidad de abordar canciones ajenas dándoles un estilo tan personal que las hace parecer propias. Es lo que se conoce como *cover*, es decir, una reversión, por parte de un músico, de un tema ya existente de otro compositor, ya sea con nuevos arreglos o manteniendo los originales. En este caso, la reversión es la pista que da nombre al disco, “Influencia”, originalmente de Todd Rundgren, “Influenza”, aunque no es la primera vez que García realizaba un *cover* de éxito. La versión castellana de “I’ll Feel A Whole Lot Better” de The Byrds en 1990, para el álbum *Filosofía barata y zapatos de goma* es una de las canciones más populares de su repertorio, conocida incluso por quienes no son seguidores asiduos. También había incurrido en esta modalidad en el disco en vivo *Estaba en llamas cuando me acosté* (1995) –lanzado bajo el seudónimo de Casandra Lange–, en *El aguante* (1998) y en *Sinfonías para adolescentes* (2000), con Sui Generis, aunque nunca con tanto nivel de repercusión (ni, quizás, de valor musical) como en los dos casos mencionados³⁵⁷. La diferencia quizás sea que en “Influencia”, hay algo en el mensaje de la canción que la hace a la medida de García en ese exacto momento de su vida artística. Como dice Marchi: “La letra respeta punto por punto, con una notable cintura literaria y fina pluma de autor, la idea original del tema. Pero en boca de Charly se transforma en una delicada página autobiográfica, tan agri dulce como sincera y ambivalente”³⁵⁸.

La mencionada ambivalencia quizás se hace más palpable en la diferencia que existe entre la versión del disco (difundida también por las radios) y la del *videoclip*. El hecho de que la canción que suena en el *videoclip* no sea la misma que la comercializada es llamativo en primera instancia. Es decir, que no es un mero agregado de imágenes a la canción, sino que hay allí una regrabación de voces e instrumentos sobre la base original. Es la vigencia del *Constant Concept*: la canción continúa, jamás está terminada. También incide nuevamente en el acopio de sonidos, “como una impresión sobre impresión sobre impresión, muy parecida a la cosa que hace Charly con sus libros, sobre los cuales dibuja y vuelve a dibujar creando algo irreconocible que al mismo tiempo sigue siendo el original.

³⁵⁷ Tampoco hay que olvidar la célebre reversión que realizó junto a Sandro y Pedro Aznar del tema “Break It All” de los Shakers, doblado como “Rompan todo”. Hay más casos de Charly García reversionando canciones de otros artistas del rock, pero los mencionados aquí son quizás los más relevantes.

³⁵⁸ MARCHI, S. Op. Cit., p. 470

Montones de ‘Charlys’ y montones de ‘Garcías’”³⁵⁹. Pero lo más llamativo del *videoclip* también es que hay un sutil cambio de carácter en el tema –ayudado por el recurso de las imágenes– en el que se puede observar nuevamente el personaje heroico inventado por él mismo –pero con una expresión más siniestra, casi malvada³⁶⁰–, que se ufana de estar por encima de los demás. “Mi capricho es ley”, dice García, “soy el emperador del universo, tiro de las cuerdas: influencia, influencia...”.

Algo parecido ocurrió en *Rock and roll YO* –cuyo corte más difundido, “Asesíname” (2003), también tuvo un videoclip con versión musical propia– y en parte de la primera grabación de *Kill Gil* (2006). Este último, tuvo un proceso entorpecido por distintas circunstancias que interrumpieron su desarrollo. Aquí García contó con una asistencia técnica muy presente de la mano de María Eva Albistur y, posteriormente, un compañero en la producción, Andrew Loog Oldham, histórico productor inglés que fuera mánager de los Rolling Stones en los inicios de la banda británica. Estas participaciones quizás colaboraron para continuar con la línea comenzada en *Influencia* de pulir las asperezas del desprolijo procedimiento “*Say no more*”. Esto responde a una intención artística de García, que decidió aceptar el aporte de terceros, al tiempo que cedía espacios que antes él mismo acaparaba. Es por esta razón que el carácter de las sesiones de grabación fue mucho menos confrontativo aún envuelto en el sistema “*Say No More*”. Albistur lo describía así:

El método “*Say No More*” es grabar por capas la “pared de sonido”. Es como si estuviera pintando en óleo, como un artista plástico que va trazando texturas y colores, pero con el sonido [...]. En esta etapa el caos es su elección, su recurso estilístico, pero dentro del caos hay cierta lógica; muchas veces logra una mística increíble gracias a ese caos³⁶¹.

³⁵⁹ MARCHI, S. Op. Cit., p. 471

³⁶⁰ Es notoria la afición por el *Drácula* de Francis Ford Coppola que tuvo García en ese momento. Se aprecia en la estética tanto de la tapa del disco como en el videoclip: la gama de grises entre trazos escarlata y los destellos rojos en los ojos, como una posesión diabólica, que también puede deberle algo a la estética de Marilyn Manson, cantante de metal industrial (un subgénero del heavy metal), de quien opinaba que “su look es buenísimo” [MARCHI, S. Op. Cit., p. 418.]. Sobre su gusto por el personaje de Bram Stoker: “Igual la parte de carnicería no me va”, le dice a Marchi, “Drácula es en realidad una historia de amor”. [MARCHI, S. Op. Cit., p. 481.]. Quizás había encontrado una nueva simbología para su autorrepresentación trágica: el hombre inmortal que vive separado de los demás hombres, con un enorme poder pero que al final sufre por la falta de amor y la soledad.

³⁶¹ MARCHI, S. Op. Cit. p. 531

Di Pietro señala que tal vez el desvarío procedimental que conllevaba el método “*Say No More*” respondía en parte a una reacción contraria a ciertos avances tecnológicos en torno a la grabación de los discos y su creciente computarización, la cuantificación del sonido (traducido en información digital, tal lo que conlleva el formato MIDI) y la digitalización de todos los procesos, incluida la estructura rítmica de la canción³⁶². Esto es conjetural, pero cobra sentido al leer algunos pasajes del libro *No digas nada*: “El Pro-Tool [software de grabación, edición y mezcla de audio] sirve para artificializar prácticamente todo, y hacer arquitectura” dice García a Marchi. “Está para corregir a cantantes desafinados y poner bateristas a tempo. Es como la computadora”³⁶³. Ante esto, Albistur dice:

El único conflicto que veo que tiene con la tecnología es la poca paciencia para aprender a usarla [...]. A medida que trabajamos yo traté de que vaya entendiendo las posibilidades del Pro-Tool, porque con su forma de conectar todo, si entendía más de qué se trataba podía desarrollar ideas de grabación y producción. Él usa esos grabadores digitales que son bastante complejos, y que, aunque a él no le guste pensarlo así, son computadoras”³⁶⁴.

A esto García agrega:

María Eva fue la primera persona que me hizo ver al Pro-Tool de una manera en la que me podía servir —reflexiona Charly—. Ella es la que más entiende de eso, y entramos en una vibración muy alta. Entonces entendí que para grabar en Pro-Tool hay que hacer los discos como películas en cámara lenta. El tiempo real no existe; es un compás, otro compás: es como King Kong moviéndose cuadro por cuadro. La música no sucede. La gente que lo usa se vuelve muy flaca, María Eva no, porque es música³⁶⁵.

A pesar de esto, García mantiene hasta el día de hoy un recelo ante las herramientas digitales de producción discográfica. Ya es célebre la frase que pronunció al recibir el Premio Gardel de Oro 2018, cuando dijo: “Hay que prohibir el *autotune*”³⁶⁶. Pero esto, en

³⁶² DI PIETRO, Roque. Comunicación personal, 5 de febrero de 2019.

³⁶³ MARCHI, S. Op. Cit. p. 533

³⁶⁴ Íd.

³⁶⁵ Íd.

³⁶⁶ “Charly García ganó el Gardel de Oro por ‘Random’ en *La Nación* [en línea]. 30 de mayo de 2018. Disponible en Internet en: <https://www.lanacion.com.ar/2139295-charly-garcia-gano-el-gardel-de-oro-por->

sí, es anecdótico. Lo llamativo es que desde su álbum de 2002 podemos encontrar huellas de participaciones de terceros en su producción discográfica. Por alguna razón García se abrió a estas nuevas miradas que contribuyeron a que su sonido se ordenara un poco, aunque su (pública) vida privada siguió estando regida por el descontrol hasta mediados del 2008.

Ocaso y renacer

Luego de más de una década de conmociones, megalomanía, y descontrol en todos los aspectos de la vida de Charly García, en 2008 el *concepto constante* se discontinuó. El músico tuvo un altercado violento en un hotel de Mendoza que terminó con su ingreso en un hospital psiquiátrico y una posterior temporada de internaciones en sanatorios y clínicas. Finalmente, el cantante Ramón “Palito” Ortega, quien había participado en la grabación de una canción del disco *Kill Gil*, ofreció una casa quinta de su propiedad ubicada en la localidad de Luján para alojarlo mientras comenzaba un proceso de rehabilitación. Muchos consideran que el artista estuvo al borde de la muerte y que solo sobrevivió gracias a la intervención del cantante tucumano. Todo este episodio significó una fuerte sacudida en la realidad de García y un cambio rotundo en su agitado estilo de vida anterior. Con una edad rondando los sesenta años, podemos suponer que la resistencia del músico a estos fuertes incidentes no era la misma que en otras épocas y que, finalmente, decidió ceder y comenzar un proceso de recuperación de su salud. Esto requería que aquella faceta excéntrica que lo empujaba a vivir permanentemente al borde del abismo desapareciera, o por lo menos, se canalizara de maneras menos extremas. El manager de García de entonces, Fernando Szereszewsky, relata: “Le dije que no podía ser que no fuera millonario y que no viviera una vida de *rockstar*. Pero no el *rockstar* “*Say No More*”, sino el *rockstar* tipo Mick Jagger, que va de pañuelito, tiene avión privado y limusina. ‘¿Vamos por eso?’, le pregunté. ‘Vamos por eso’, respondió”³⁶⁷.

[random](#). El *autotune* es un instrumento digital con el cual se puede modificar el sonido de tal forma que, por ejemplo, cada nota que cante una voz humana se ubique exactamente dentro del registro tonal calibrado en torno al La 440hz. La herramienta es comúnmente conocida por su utilización (entre otros) para corregir eventuales desafinaciones de los cantantes, aunque también se recurre a él como recurso estético. Quizás a este último uso García hacía referencia en su comentario crítico, ya que el sonido de la voz procesada por el *autotune* es muy característico del *reggaetón* y en el *trap* actuales.

³⁶⁷ SLUSARCZUC, Eduardo. “La trama secreta del regreso más increíble del rock argentino (y de varios más)”. *Clarín* [en línea]. 09 de diciembre de 2018. Disponible en Internet en:

En esta segunda década del nuevo siglo, la tarea de análisis que hemos venido realizando se torna algo más espinosa debido a la juventud de un ciclo que aún sigue en vigencia y que tal vez –como lo fue el caso de los otros aquí analizados– necesite del distanciamiento temporal para ser comprendido de una manera más acabada. Pero ello no significa que no podamos realizar algunas observaciones que nos ayuden a verificar, en el tiempo que nos toca vivir, la vigencia de los pilares conceptuales que conforman la obra de García.

La vivencia romántica de la música está tan arraigada en la propia personalidad del artista que no hay afectación, no hay jactancia de ello. El propio músico, consultado por el cronista “¿Creés que la música te salvó?”, responde: “No, Palito Ortega me salvó”³⁶⁸. Sin embargo algunos relatos lo ilustran de una manera muy cercana a las descripciones de los grandes compositores románticos en sus momentos más arduos:

Fue el comienzo de una temporada de transformación forzada. El 17 de junio, Charly fue trasladado a la clínica neuropsiquiátrica Dharma, en Parque Patricios. “Era un neuropsiquiátrico bien pesado, con barrotes y demás”, recuerda el Zorrito [von Quintiero, su tecladista], que después de tocar con García en el período 87-95 había vuelto a la banda. El tecladista fue a visitarlo con una fuente de ravioles al pomodoro de su restaurante Bruni, un Roland JV 80 y un par de auriculares. “Cuando entro, estaba en un estado de medicación muy violento”, recuerda. Charly agarró el Roland y empezó a tocar “Deberías saber por qué”, una canción hermosa que había escrito en esos días de encierro y que se convertiría en lo más cercano a un hit que tendría *Kill Gil*. “Ahí te das cuenta que es un fabricante de música y de conceptos, pase lo que pase”, dice el Zorrito. “Le ha dedicado su vida a eso, no ha hecho otra cosa”³⁶⁹.

En realidad, “Deberías saber por qué” es una canción que García ya había compuesto –e incluso ya había interpretado en vivo ese mismo año antes de su internación– y que no fue publicada en *Kill Gil*, sino que vio la luz como sencillo un año después, en 2009, algunos meses antes de su regreso a la esfera pública. La canción fue grabada en el estudio de la

https://www.clarin.com/espectaculos/musica/trama-secreta-regreso-increible-rock-argentino-varios_0_5iGjRUyLg.html

³⁶⁸ PLOTKIN, Pablo. “Charly García y su larga guerra interior: ‘La música es mi oxígeno’” en *Rolling Stone* N°241. Buenos Aires [en línea]. Abril de 2018. Disponible en internet en: <https://www.lanacion.com.ar/2120294-charly-garcia-y-su-larga-guerra-interior-la-musica-es-mi-oxigeno>

³⁶⁹ Íd.

quinta de los Ortega, en compañía de músicos amigos como Pedro Aznar³⁷⁰ y tiene una estructura del García más clásico. Y aunque consideramos que continúa la misma línea estética que se inició con *Influencia*, también es cierto que tiene un sonido menos sobrecargado y bastante más digitalizado, tanto en las voces como en los ritmos, que, aquí sí, se encuentran totalmente regidos por un metrónomo de computadora. Esto es especialmente notorio en uno de los elementos más artísticamente destacables (al menos, según nuestro criterio) que tiene la canción, que son los ocho tiempos (dos compases) de silencio absoluto que ocurren entre la primera y la segunda estrofa. En el videoclip, incluso, esto se extiende medio compás más y son diez los tiempos –es decir entre seis y siete segundos de silencio, en cada caso. Es notable la simpleza con la que García consigue insertar un elemento bastante disruptivo (no cualquier canción que se pase por la radio soporta un silencio así de prolongado), que en el caso del videoclip incide en la interrupción del ciclo rítmico de cuatro cuartos. Más allá de esto, la canción tiene una estructura muy sencilla de estrofas y un puente que recuerda a los de la época del Sui Generis de los setenta –un estilo muy Beatle, por otra parte.

Varios testimonios indican que durante su período de cama, García tocaba o cantaba *a capella* repetidamente esta canción. Pero quizás el hecho más fuerte que revalida la frase de Beethoven en García, “mi arte y solamente ella me ha retenido [en la vida]”³⁷¹, sea el de la voluntad que tuvo para reponerse ante el miedo que sentía de no poder volver tocar:

Volvió a lo de Palito un par de meses más tarde, y así comenzó su regreso a la vida pública. “Al principio parecía imposible que volviera a los escenarios”, dice Szereszevsky, que por ese entonces se fue de su casa para vivir con García en El Palacio de los Patos, una vecindad de aires parisinos en el barrio de Palermo. “Pero un médico en un momento nos dijo que por lo único que iba a luchar ese tipo era si existía la posibilidad, aunque sea remota, de volver a tocar. Y así se fue dando su recuperación, con mucho trabajo”³⁷².

³⁷⁰ “La historia detrás del nuevo tema de Charly García” en *La Nación* [en línea]. 7 de agosto de 2009. Disponible en Internet en: <https://www.lanacion.com.ar/1159706-la-historia-detras-del-nuevo-tema-de-charly-garcia>

³⁷¹ BEETHOVEN, Ludwig van, “Testamento de Heiligenstadt”, en POGGI, Amedeo y VALLORA Edgar, Beethoven: Repertorio completo. Madrid. Ediciones Cátedra. 1995. p. 705.

³⁷² PLOTKIN, P. Pp. cit.

Finalmente, el 23 de octubre de 2009 (día de su cumpleaños número cincuenta y ocho), el denominado *Concierto subacuático*, marcó un nuevo retorno de García a los escenarios y un año más tarde se produjo la edición postergada de *Kill Gil*. En esta nueva etapa profesional el músico se dedicó más a consolidar su sonido en vivo con su nueva banda soporte, bautizada The Prostitution –compuesta por viejos colaboradores como Fabián von Quintiero, Fernando Samalea, Carlos García Lopez (quien lo acompañó hasta su sorpresiva muerte en 2014) o los chilenos Toño Silva, Carlos Gonzales y Kiuge Hayashida, y por nuevas caras como Rosario Ortega, vocalista hija de Palito. Además fue un período en el que experimentó con sonidos nuevos: la presencia de cuerdas en su banda estable.

En 2011 realizó una serie de conciertos en el Gran Rex para el festejo de sus sesenta años. Se trató de un repertorio de sesenta canciones repartidas en tres funciones de las que luego se editó una caja recopilatoria con el registro de cada show. Además en 2013 realizó un espectáculo en el Teatro Colón de Buenos Aires al que denominó *Líneas paralelas: Un artificio imposible* en una puesta que combinó su banda con una orquesta de cuerdas. Estos coqueteos más directos con la esfera clásica son quizás afectados, parecieran momentos en los que el García-Mahoma anuncia y señala a sus camellos para demostrar que es árabe. Pero no es aquí donde descubrimos esta faceta, García no necesita de estas explicitaciones. No hay en este señalamiento ninguna novedad, más que la curiosidad de la inclusión de instrumentos sinfónicos o su propia presencia en el Colón.

Unos años más tarde, García sorprendió con la edición de un disco de estudio con nuevo material. Se trataba de *Random*, que fue lanzado en 2017 pero ya estaba presente en la mente del músico desde hacía años, al menos como proyecto. En 2011 decía:

Por suerte ahora creo que puedo usar todas mis habilidades. Componer es un proceso parecido a la locura, es un delirio creativo y si uno está como yo estoy ahora, un poco más calmado, un poco más humilde entre comillas... porque ahora yo escucho y antes no escuchaba a nadie. Eso tiene sus beneficios y sus contras. Cuando uno vive en una burbuja crea constantemente. Tu vida es un instrumento para la creación. Recién ahora estoy volviendo a escuchar música que está en

mi cabeza y en ningún lugar más. Soy muy optimista. Quiero hacer un disco nuevo. ¡Y que sea nuevo!³⁷³

Esta frase condensa muchas de las cosas que estuvimos señalando de este proceso de apertura artística. La participación de terceros en una etapa en la que García se distancia del *Constant Concept* como una burbuja creativa en la que “no escuchaba a nadie”. El individualismo extremado del “*Say No More*” ahora conecta más amablemente con ajenos y ese aislamiento hostil se desdibuja. Esto no quita que García siga siendo la centralidad en la producción del disco. Es el propio músico quien menciona que *Random* fue armado por él mismo “con una *tablet* y este teclado”³⁷⁴ y, como consigna la ficha técnica de la placa, vuelve a encargarse de la interpretación de casi todos los instrumentos. En esencia, el (por ahora) último álbum mantiene la propuesta artística anterior, aunque con un sonido mucho más limpio y, conceptualmente, con pretensiones menos grandilocuentes. La búsqueda artística sigue estando, al igual que las intenciones de seguir tocando en vivo.

Unos años atrás conversaba lo siguiente con Riera y Sánchez:

Riera y Sánchez: –Quizás la creación artística sea eso: buscar estados de pureza y abismo; de la habilidad con que cada uno explore esos límites saldrán cosas más o menos interesantes...

CG: –Sí... Prefiero eso antes que el otro estado [...], esa especie de meseta que le agarra a mucha gente. Tipos que decís ‘qué brillante que es’ y a los dos años no hace nada más. (Piensa.) Tampoco sé si hay gente que tenga tanto amor por la música como el que tengo yo”³⁷⁵.

Aunque a paso más pausado y sin el apremio agobiante de otras épocas, por razones de salud y de edad, García sigue en actividad, ofreciendo conciertos de tanto en tanto – mucho más ordenados y escrupulosos que antaño– y, siempre, preparando alguna nueva canción con alma de Mozart y cuerpo de Beatle. Esa creación que lo redime del dolor infinito a través del ritmo seductor de un *rock and roll*. Una compleja idea divina devenida en una simple canción pop.

³⁷³ ESPÓSITO, Sebastián. “Charly García: ‘Componer es un proceso parecido a la locura’” en *La Nación*. Buenos Aires [en línea]. 27 de noviembre de 2011. Disponible en Internet en: <https://www.lanacion.com.ar/1426707-charly-garcia>

³⁷⁴ Charly García” en *Bios: vidas que marcaron la tuya*, Natural Geographic Channel, 2018.

³⁷⁵ RIERA, Diego y SANCHEZ, Fernando. “Charly García recuerda... (parte 2)”, p. 84

4. Conclusiones. El pez en libertad.

A lo largo de este trabajo hemos abordado las distintas facetas artísticas de Charly García intentando darles sentido a la luz de sus principales condiciones de producción: los músicos clásicos y románticos y los Beatles. Como vimos, la idiosincrasia musical de García está impregnada de estos artistas y su cosmovisión y consideramos que cualquier análisis de su obra estaría incompleto si no se tomara en cuenta ambos aspectos.

En el capítulo “El agua del pez” hemos observado a grandes rasgos las historias atormentadas de Mozart, Beethoven y Chopin, y hemos visto de qué manera la tradición académica de la música occidental, en consonancia con los ideales humanistas de las artes posrenacentistas, conceptualizó la obra como una materialización imperfecta de una entidad abstracta proveniente de un mundo superior. Estas nociones fueron asimiladas por Charly García en su niñez y marcarían para siempre su identidad artística. Más adelante, hemos observado de qué manera la irrupción de los Beatles en la escena musical cambió la historia de la cultura popular mundial y, por supuesto, la vida del joven músico argentino. La entrada de García en el mundo del rock supuso un descubrimiento más consciente de la dimensión corporal de la música, y la herencia académica que había en la obra de los Beatles resignificó muchos de los valores aprendidos en su infancia y los redirigió a la composición de canciones pop y a la confección de discos como una obra de arte cerrada en sí misma. Además, la presencia en los Beatles de un concepto artístico que excedía lo puramente musical del disco signarían la manera en la que García pensaría sus producciones e, incluso en determinado momento, su propia vida.

En “La química del agua” pusimos estas dos vertientes hídricas bajo el microscopio analítico. Allí descubrimos que en el agua de García convivía una serie de elementos que conceptualmente parecían contradecirse. Los dispusimos en pares de oposiciones y observamos de qué manera funcionaban, tanto en la música en general como en la obra de García en particular. La primera polaridad, la Mental – Corporal, conlleva dos puntos de vista desde donde experimentar la música (ya sea desde la composición o desde la apreciación), que son, por un lado, su entendimiento como un fenómeno ideal, solo abordable desde la razón o desde el “espíritu”, o, por otro lado, como un fenómeno físico y material, que se vive en la inmediatez del momento en el que acontece. Así, la creación musical puede ser o bien una producción del compositor, entendido alegóricamente como

un Prometeo individual –devenido, con posterioridad, en Demiurgo, maestro de la asociación–, que más tarde presenta la obra a un público ajeno a la actividad creadora, o bien resultado de una experiencia colectiva de comunicación, en la que incluso participan terceros no músicos –léase, por ejemplo, un público (categoría deudora de la concepción prometeica)– que resignifican y vuelven a crear la obra al tiempo en que ésta suena. Estas experiencias musicales se relacionan con la dimensión social de la música, y allí entra la distinción entre Música clásica – Música popular, que, como vimos, conlleva continuidades con las distintas maneras en que históricamente los grupos sociales se relacionaron con este arte de los sonidos. De esta manera, vimos la contienda entre el carnaval renacentista y las formas de festividad oficiales y de qué manera algunos de los principios que regían a cada uno sobreviven en las distintas formas de vivir la música en la actualidad a través de los ejemplos del concierto clásico –el Teatro Colón, como espacio emblemático– y el recital de rock. Por último, hemos mencionado de qué manera el disco reemplazó a la partitura en su rol de registro original de la obra, que se contrapone con su interpretación en directo. De esto se trata la última de las dicotomías, la de Partitura/Grabación – Presentación en vivo, que conlleva un entendimiento de la música en sintonía con los otros dos pares de oposiciones.

Una vez que comprendimos cómo quedó conformada el agua en la que se mezclaron las dos vertientes garcianas y de qué manera funcionaban sus elementos primordiales, estuvimos listos para observar al pez-García en movimiento. La obra de García, como esperamos haber dejado claro en estas páginas, está en permanente actividad, saltando de un lado a otro de los polos de las dicotomías analizadas y, con frecuencia, conciliando esas aparentes contradicciones. Ya sus primeras composiciones, tan *clásicas* como *beatles*, su etapa progresiva, en la que llegó a lo más alto de su concepción academicista o su rotundo cambio inmediatamente después en la simpleza corporal de su debut solista, nos hablan de una versatilidad inusual en un músico que se reconoce como dentro del movimiento del rock. Pudimos observar cómo el Prometeo de la música convive con la inmanencia del barro a lo largo de la etapa clásica del primer García solista y cómo luego todo ello entró en la vorágine trágica de *Say No More*, manifestación estética tan deudora del dolor romántico como de la impronta de los *Fab Four*. La vida del artista convertido en obra de arte atravesó años de frenesí y desconcierto pero también de autoaislamiento, que en muchos casos lleva aparejada la incomprensión ante una obra que parece tener sentido solo para su

creador. La progresiva reapertura artística fue trayendo un nuevo aire al sonido de García, que más tarde, en una etapa más ordenada de su vida y tras galantear con la muerte, volvió a la producción de un álbum con material nuevo.

En este trabajo hemos diseccionado a Charly García en distintos compartimientos estancos: su vida, su obra, sus etapas, sus discos, sus facetas, sus influencias, sus concepciones musicales, técnicas, filosóficas. Pero esto, en definitiva, es un artificio de la razón analítica, como el anatomista que distingue el corazón de los pulmones, y éstos de los músculos y huesos. Así como una persona no es un conjunto de órganos vitales, ni se define por su tibia o sus córneas, de la misma manera, un artista no es la sumatoria de porciones escindidas de su existencia. Como dice Gustavo Varela:

Es la ética del artista, no la del hombre común [...]. El hombre común vive en un universo ordenado, piensa en el mañana, se ampara debajo de los límites de una moral adecuada, cuida su lenguaje, juzga a otros en nombre de su propia realidad. La vida del hombre común es angosta al lado de la vida del artista [...]. A Maradona lo someten al tribunal de la razón cuando separan su obra y su vida. Y dicen: “a mí me gusta el jugador, no el hombre”. Nunca se ha repetido con tanta asiduidad una idea tan estúpida. Como si fuera posible descuartizar a un hombre con una navaja moral. ¿A quién le importa la cantidad de heroína que se inyectó Billy Holiday? ¿A quién la nariz del gordo Troilo? ¿A quién la desesperación de Eva Perón o la estupidez política de Piazzolla?³⁷⁶.

En Charly García hay un paquete de sentidos que se mueve al unísono. Él es esa faceta idealista que compone “Desarma y sangra” como bajada del cielo a la vez que la dimensión corporal que se arroja desde un noveno piso. Su amistad con Carlos Menem se mezcla con su simpatía por el llanto de Néstor Kirchner ante su versión del Himno Nacional, a la vez que se mofa de ambos diciendo “¿*Nemen* no era peronista igual que ustedes?”³⁷⁷. La contradictoria relación que tuvo, como hemos visto, con el denominado rock nacional, se funde con su permanente reivindicación de los valores éticos del rock, cuando canta “All you need is love” en la coda de “Asesíname” (2003). Y esta

³⁷⁶ VARELA, Gustavo. “La Tota” en *La Argentina estrábica*. Ediciones Godot. Buenos Aires. 2013. p. 18-19.

³⁷⁷ Durante un recital en el Salón Blanco de la Casa Rosada en 2005. Disponible en YouTube bajo el título “Charly García en la Rosada” en: <https://www.youtube.com/watch?v=ctUjEdOZNWM>

impertinencia de su adultez es la misma que en su juventud lo llevó a salvarse del Servicio Militar Obligatorio, al hacerse pasar por enfermo mental llevando un cadáver de la morgue al casino de oficiales del regimiento donde se encontraba recluido, o a burlar la censura militar en su icónica “Canción de Alicia en el país”.

“La gente fue conociendo los distintos Charlys, pero en el fondo es siempre el mismo. El de siempre: tímido, divertido, introvertido, inteligente y tierno. Un poeta periodista filoso”³⁷⁸ dice Nito Mestre, a propósito de las presentaciones de García en el teatro Gran Rex en 2011. Nosotros, mediante el ardid metodológico de las vertientes y su química, intentamos comprender el movimiento de un pez que no distingue las propiedades del agua que respira. Ajeno a estas preocupaciones propias del analista, él avanza por su medio ambiente en un movimiento que es lo más parecido a la libertad.

En 2017, Charly García volvió a editar un disco de estudio después de más de un lustro. Una eternidad de tiempo si se compara con la frecuencia con que lo hacía en otra época. El título de esa última placa es *Random*, y en su arte de tapa García incluye un *Ichthus*, el pez con el que los primeros cristianos se reconocían entre sí en la época en que eran perseguidos. Casi pareciera un guiño que nos reafirma que el pez sigue nadando entre las aguas que siempre fueron su hábitat natural.

³⁷⁸ MESTRE, Nito. “Siempre el mismo”, *Opinión en Clarín* [en línea]. 22 de octubre de 2011. Disponible en Internet en: https://www.clarin.com/espectaculos/musica/Siempre-mismo_0_B1-VXqsnP7e.html

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer, en primer lugar, a mi tutora, Amparo Rocha Alonso, por su paciencia y dedicación. Por sus aportes académicos, no solo durante la estricta realización de este trabajo, sino también los que me dio durante el excelente seminario que cursé con ella y durante mi participación en el PRI que dirige. Por todo esto y por su entrañable calidad humana.

A mi papá, Enrique, por sus colaboraciones bibliográficas y por la dedicación de ponerse a buscar fragmentos de obras clásicas que utilicé como ejemplos. También quiero agradecerle que me haya transmitido su amor por la música de Mozart, Beethoven y Chopin.

A mi mamá, Magdalena, por ayudarme a armar la bibliografía, pero especialmente por sus consejos, por su preocupación y por su apoyo constante.

A Mery, por sus correcciones y sus palabras.

A Tecu, por recibirse antes que yo y darme fuerzas con eso.

A Cristina y a Liliana por su apoyo emocional.

A Lu, por el libro clave. Y por todo.

A Ceci Massimino por transmitirme sus inquietudes sobre la naturaleza misteriosa de la música. Esta tesina es un humilde intento de encontrar algunas respuestas.

A Ro, por las pilas, los consejos y las revisiones, pero especialmente por el aguante diario.

A Agus, por las ideas, las charlas y el acompañamiento a distancia.

A los de HUMo, por estar siempre.

Gracias a Manu Dinardo sus aportes sobre Bach y a Juan Rovillard por hacerme descubrir la página *Who sampled*, que me resolvió muchas cuestiones.

Al Mapv por el aguante.

A las leves afecciones de salud que me permitieron prescindir de los certificados de días de estudio para realizar grandes avances.

Por último, gracias especialmente a Charly, quien hizo más soportable mi adolescencia y más linda la vida en general. Y, en definitiva, por hacerme una mejor persona. ¿Cómo te puedes reír así cuando forzaste mi mente?

BIBLIOGRAFÍA

ABOITIZ, Maitena.

2011. *Antología del rock argentino. La historia detrás de cada canción*. Buenos Aires: Ediciones B. 331p.

ALABARCES, Pablo; SALERNO, Daniel; SILBA, Malvina; SPATARO, Carolina.

2008. *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*. Buenos Aires: Paidós.

BAJTIN, Mijail.

1987. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial. 396 p.

BARTHES, Roland.

2014. "Lección inaugural", en *El placer del texto y lección inaugural*. Terán, Oscar (trad.) Buenos Aires: Siglo XXI editores. 116 p.

BEETHOVEN, Ludwig van, "Testamento de Heiligenstadt" en POGGI, Amedeo y VALLORA Edgar.

1995. *Beethoven: Repertorio Completo*. Madrid. Ediciones Catedra., en Madrid: Ediciones Cátedra.

BENZECRY, Claudio.

2012. *El fanático de la ópera*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores. 315 p.

BORGES, Jorge Luis.

1974 El escritor argentino y la tradición. *Obras Completas. Tomo I*. Buenos Aires. Emecé. 1170 p.

BUCH, Esteban.

2016. *Música, dictadura, resistencia. La Orquesta de París en Buenos Aires*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 303 p.

BURKE, Peter.

1987. *La cultura popular en la Europa Moderna*. Madrid. Alianza Editorial.

CAMBIASSO, Norberto.

2015. *Vendiendo Inglaterra por una libra: Una historia social del rock progresivo británico. Tomo I: Transiciones de la psicodelia al prog*. Buenos Aires. Gourmet Musical. 395 p.

CHIROM, Daniel.

1983. *Charly García*. Buenos Aires. El Juglar. 205 p.

CHOPIN, Frédéric. "Diario de Stuggart" en SYDOW, Bronislas Edouard.

1958. *Correspondencia de Federico Chopin*. Buenos Aires: Librería Hachette.

- DAHLHAUS, Carl.
1999. *La idea de la música absoluta*. Barcelona. Idea Books. 154 p.
- DAVIES, Hunter.
2005 *The Beatles. Edición ilustrada y actualizada de la biografía actualizada más vendida*. Barcelona, Ediciones B. 416 p.
- DI PIETRO, Roque.
2017. *Esta noche toca Charly*. Buenos Aires: Gourmet Musical. 604 p.
- ELIAS, Norbert.
1991. *Mozart: Sociología de un genio*. Barcelona. Ediciones Península, 206 p.
- FAVORETTO, Mara.
2013. *Charly en el país de las alegorías*. Buenos Aires: Gourmet Musical. 192 p.
- FISCHERMAN, D
2011. *Efecto Beethoven*. Buenos Aires: Paidós. 2013. 191 p.
- GARCÍA, Charly.
2013. *Líneas Paralelas*. Buenos Aires, Planeta. 150 p.
- GRAMSCI, Antonio.
2014. “Observaciones sobre el folklore” en *Antología*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores. 544 p.
- HALL, Stuart.
1984. “Notas sobre la deconstrucción de lo popular”, en SAMUELS, R (ed.), *Historia popular y teoría socialista*. Barcelona. Crítica.
- MARCHI, Sergio.
2013. *No digas nada. Una vida de Charly García*. Buenos Aires. Sudamericana. 570 p.
- MARTÍN BARBERO, Jesús.
1983. Memoria narrativa e industria cultural. *Comunicación y cultura* N° 10. México: agosto.
- MUMFORD, Lewis.
1998. Preparación cultural. En: *Técnica y civilización*. Madrid: Alianza Editorial. 522 p.
- NIETZSCHE, Friedrich.
2014. *El nacimiento de la tragedia*. Buenos Aires: Losada. 201 p.
- PEIRCE, Charles Sanders.
1987. “Cartas a Victoria Lady Welby” en *Obra Lógico-Semiótica*. Madrid: Taurus Ediciones.

- PUJOL, Sergio.
2013. *Rock y dictadura*. Buenos Aires: Booket. 296 p.
- RAUX-DELEDICQUE, Michel. “Nota preliminar” en SYDOW, Bronislas Edouard.
1958. *Correspondencia de Federico Chopin*. Buenos Aires: Librería Hachette.
- ROCHA ALONSO, Amparo.
2017. “Decir con la propia voz: la práctica de la versión en la música popular” en DEL COTO, María Rosa y VARELA, Graciela (edit.) *Medios y retomas. Escrituras y encuentros textuales*. Buenos Aires: Biblos.
2016. “Proyecto burbujas: circuitos de música en Buenos Aires”, en *Revista Lis. Letra, Imagen. Sonido. Ciudad mediatizada*. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales, UBA.
2010. “De lo indicial, lo icónico y lo simbólico en las manifestaciones del sentido”, revista *Intersecciones en Comunicación*. FACSO, UNICEN. Año 4, N° 4. Diciembre.
2004. “La Música/las músicas. Cuerpo y discurso musical: un enfoque peirceano del fenómeno de la música”. Disponible en
<http://semiotica2a.sociales.uba.ar/publicaciones/pubrocha/>
- SCHOPENHAUER, Arthur.
1998. “La música en la jerarquía de las artes” en *Pensamiento, Palabras, Música*. Madrid: Biblioteca Edad. 212 p.
- SMALL, Cristopher.
1989. *Música, sociedad, educación*. Madrid: Alianza Editorial. 232 p.
- SULLIVAN, Henry.
2014. *Los Beatles y Lacan. Un réquiem para la Edad Moderna*. Buenos Aires. Galerna. 299 p.
- SYDOW, Bronislas Edouard.
1958. *Correspondencia de Federico Chopin*. Buenos Aires: Librería Hachette.
- VARELA, Gustavo.
La Argentina estrábica. Ediciones Godot. Buenos Aires. 2013. 153 p.
- VERÓN, Eliseo.
1987. “El cuerpo reencontrado”. *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Gedisa. Barcelona.
- WALLACE, David Forster.
2005. *This is water*. Little, Brown and Company. Boston.
- ZARIELLO, Martín.
2016. *No bombardeen Barrio Norte*. La Edad de Oro. Buenos Aires. 176 p.

DIARIOS Y REVISTAS

SLUSARCZUC, Eduardo.

2018 “La trama secreta del regreso más increíble del rock argentino (y de varios más)” en *Clarín* [en línea]. 9 de diciembre. Disponible en Internet en:

https://www.clarin.com/espectaculos/musica/trama-secreta-regreso-increible-rock-argentino-varios_0_5iGjRUyLg.html

LAHITEAU, Luciano.

2018 “Veinte años de El aguante: Viaje al comienzo de la noche” en *Billboard* [en línea]. 28 de septiembre. Disponible en Internet en:

<http://www.billboard.com.ar/noticia/6084/diez-aos-de-el-aguante-viaje-al-comienzo-de-la-noche>

2018. “Charly García ganó el Gardel de Oro por ‘Random’” en *La Nación* [en línea]. 30 de mayo. Disponible en Internet en:

<https://www.lanacion.com.ar/2139295-charly-garcia-gano-el-gardel-de-oro-por-random>.

PLOTKIN, Pablo.

2018 “Charly García y su larga guerra interior: ‘La música es mi oxígeno’” en *Rolling Stone* N°241. Buenos Aires [en línea]. Abril. Disponible en Internet en:

<https://www.lanacion.com.ar/2120294-charly-garcia-y-su-larga-guerra-interior-la-musica-es-mi-oxigeno>

RAMOS, Sebastián.

2018. *La historia de “Me tiré por vos” o de cuando Charly se arrojó de un noveno piso*. La Nación, 5 de febrero.

2013. “25 personajes evocan a los Beatles (I)” en *El País* (España), [En línea] 30 de septiembre. Disponible en Internet en:

https://elpais.com/cultura/2013/09/26/actualidad/1380203538_181665.html

ESPÓSITO, Sebastián.

2011 “Charly García: ‘Componer es un proceso parecido a la locura’” en *La Nación*. Buenos Aires [en línea]. 27 de noviembre. Disponible en Internet en:

<https://www.lanacion.com.ar/1426707-charly-garcia>

MESTRE, Nito.

2011 “Siempre el mismo”, Opinión en *Clarín* [en línea]. 22 de octubre. Disponible en Internet en: https://www.clarin.com/espectaculos/musica/Siempre-mismo_0_B1-VXqsnP7e.html

2011. “La mañana aquella en que Pappo cargó duro contra Sui Generis” en *El Argentino* [en línea]. 10 de abril. Disponible en Internet en:

<http://www.charlygarcia.com.ar/2011/04/la-manana-aquella-en-que-pappo-cargo.html>

QUINONES, Alfonso.

2010. "Daniel Barenboim: 'La música nunca es violencia'". *DiarioLibre.com* [En línea] 9 de agosto (Ref. de 6 de diciembre). Disponible en Internet en:
http://www.diariolibre.com/noticias/2010/08/09/i256325_daniel-barenboim-msica-nunca-violencia.html

ENRIQUEZ, Mariana.

2008. "Que alguien arregle esto, porque yo no puedo". *Rolling Stone* N° 121. Buenos Aires. Abril.

LERNOUD, Pipo.

2007. "Olvidate del rock nacional" en suplemento Radar, *Página 12* [en línea]. 18 de octubre. Disponible en Internet en:
<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/5636-996-2009-10-18.html>

GARCÍA, Charly.

2007 "Clics modernos". 100 Mejores Discos Rock Nacional en *Rolling Stone* n° 109. Buenos Aires, mayo.

RIERA, Daniel.

2002. Charly y su disco de canciones: uno de nuestros mejores vicios. *Rolling Stone* n° 50. Buenos Aires, mayo.

RIERA, Daniel y SÁNCHEZ, Fernando.

2002. Charly García recuerda. Parte 1. *Rolling Stone* N° 50. Buenos Aires, mayo.

2002. Charly García recuerda. Parte 2. *Rolling Stone* N° 51. Buenos Aires, junio.

ACUÑA, Claudia.

1999. "Tribulaciones y lamentos de un rey imaginario, o no". *Rolling Stone* N° 15, junio.

VIDEOS

-2018. "Charly García" en *Bios: vidas que marcaron la tuya*. Natural Geographic Channel. Noviembre.

-2018. Entrevista a Charly García por Rodolfo Barili en *Telefé Noticias*, 2018, disponible en YouTube bajo el título "Rodolfo Barili entrevista a Charly García - Telefe Noticias - 24/08/2018":

<https://www.youtube.com/watch?v=W6IPeOGZppQ>

-2018. Entrevista a Daniel Barenboim en *Luis Novaresio Entrevista*. 11 de julio. Disponible en YouTube bajo el título: "LNE | LUIS NOVARESIO ENTREVISTA - DANIEL BARENBOIM"

<https://www.youtube.com/watch?v=qlEau3DzrJI>

- 2015. “Beethoven - Piano Concerto No. 3 (Brendel, Abbado)” disponible en YouTube:
<https://www.youtube.com/watch?v=-Tm0Phjiouk>
- 2014. “Beethoven: Triple Concerto / Maisky - Videnoff - Mannheimer Philharmoniker” disponible en YouTube:
<https://www.youtube.com/watch?v=liNrhw5dMwo>
- 2013. Entrevista en el programa Animales sueltos, 15 de agosto. Disponible en YouTube bajo el título de “Charly García en Animales sueltos - Entrevista de Alejandro Fantino”.
<https://www.youtube.com/watch?v=yVIDtW9ZmIE>
- 2013. Entrevista a Diego Blanco por Ricardo Pagnotti. Disponible en YouTube bajo el título de “Diego Blanco - Productor Charly - Cerati (Capítulo IV)”
https://www.youtube.com/watch?v=Q_QQIWb3D6A
- 2013. Entrevista en *Soy lo que soy*, conducido por Sandra Mihanovich para TN. Tranquilo Producciones. Disponible en YouTube bajo el título: “Charly García en Soy lo que soy - TN (con Sandra Mihanovich) 2013”
<https://www.youtube.com/watch?v=QomOx05tN3M&t=>
- 2012. “Divididos” en *Encuentro en el estudio*. Canal Encuentro. Buenos Aires. Disponible en YouTube bajo el título de “Encuentro en el Estudio con Divididos - Programa Completo”.
<https://www.youtube.com/watch?v=S98j65WtjXQ&t>
- 2012. Entrevista a Charly García por Beto Casella en *Mundo Casella*. Disponible en YouTube bajo el título de “Mundo Casella - Entrevista a Charly García (primera parte)”
<https://www.youtube.com/watch?v=LEv0PIRFdbw>
- 2012. Entrevista a Charly García por Beto Casella en *Mundo Casella*. Disponible en YouTube bajo el título de “Mundo Casella - Entrevista a Charly García (segunda parte)”
<https://www.youtube.com/watch?v=LEv0PIRFdbw>
- 2012. “Especial con Charly García” en *Qué fue de tu vida*, entrevista de Felipe Pigna para Canal 7. Disponible en YouTube bajo el título “Que fue de tu vida - Felipe Pigna y Charly García (enero 2012)”
<https://youtu.be/uzz8CsMqNp8>
- 2008. “Bicicleta” en *Elepé*, conducido por Nicolás Pauls para Canal 7. Disponible en YouTube bajo el título “Serú Girán - Especial en Elepé [COMPLETO] - Disco Bicicleta”
https://www.youtube.com/watch?v=PN_-S3KvrNU
- 2003. Bruno Olazabal. Disponible en YouTube bajo el título de: “Entrevista a Charly García por Bruno de Olazabal (parte 1)” en:
<https://www.youtube.com/watch?v=V8lUYFimjMU&t=>

- 2003. Bruno Olazabal. Disponible en YouTube bajo el título de: “Entrevista a Charly García por Bruno de Olazabal (parte 2)” en <https://www.youtube.com/watch?v=67T4v9UOp8A&t>

- 2000. Fragmento de entrevista a Charly García por Jorge Lanata en *Día D*. Disponible en Youtube bajo el título “Charly García y lanata, momento tenso. Despues de estar preso en rosario DiaD - Año 2000” [sic] https://www.youtube.com/watch?v=eg_EPoL6ZWI

- 1999 (circa). Entrevista a Charly García en MTV. Disponible en YouTube bajo el título “Charly García habla de su música” <https://youtu.be/Bh26-TSgrA0?fbclid=IwAR02Xsmm7kEiDVhq1cklYIjUswUesV7SAT4iYkIm-xI98-wGgsRW7r6vets>

- 1989 (circa). Entrevista en *El monitor argentino*, realizada por Martín Caparrós y Jorge Dorio. Disponible en YouTube bajo el título 1988/1989 - Entrevista a Charly García en "Monitor Argentino" <https://www.youtube.com/watch?v=9JVoyi2Lidk&t=422s>

- 1977. Entrevista “Rubinstein at 90” realizada por Robert MacNeil en el programa Great performances [en línea]. Disponible en YouTube bajo el título de: “Rubinstein at 90 interview” <https://www.youtube.com/watch?v=VFESLdERZwI>

- 1963. Fragmento de recital de los Beatles en el Royal Variety de Londres. Disponible en YouTube bajo el título de “John Lennon: "...just rattle your jewelry" + Twist and shout” <https://www.youtube.com/watch?v=rvBCmY7wAAU>

ÍNDICE

0. Introducción. Muchas redes para un mismo pez	2
1.0 El agua del pez: El espacio donde Charly García se mueve musicalmente	8
1.1 Clasicismo y Romanticismo (Mozart, Beethoven y Chopin)	9
1.2 Los Beatles	35
2.0 Química del agua: Análisis del espacio musical de Charly García a partir de un juego de opuestos	54
2.1 Mental/Ideal - Corporal	55
2.2 Música clásica – Música popular	74
2.3 Partitura/grabación – Presentación en vivo	92
3.0 El pez en movimiento: Recorrido general por la obra de Charly García	100
3.1 <i>Vida e Instituciones</i> : el primer sonido de Sui Generis y la transición progresiva	102
3.2 La máquina de hacer bicicletas: facetas de un idealismo académico	108
3.3 Yendo de los clics al piano bar: minimalismo, ritmo y rock	121
3.4 <i>Say No More</i> : el concepto que desborda	134
3.5 Algo ha cambiado: de <i>Influencia</i> a <i>Random</i>	154
4. Conclusiones. El pez en libertad	167
Agradecimientos	171
Bibliografía	172