

Diego Madoery

Charly García, de la composición a la puesta en acto

A M C L A J E S

55

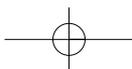
Tramplajas

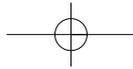
Comencé a preocuparme por la reflexión sobre la música popular cuando todavía era un intérprete que deambulaba por bares o teatros *under* con ganas de ser escuchado. Como todos los que se inician en los estudios de este tipo de música intenté definir el campo, tentativa recurrente, en los investigadores, desde que comenzó a instalarse como tal. Sentí la necesidad de dar un punto de vista diferente, convencido que los intentos desarrollados presentaban cierto grado de insuficiencia y preferí analizar la música popular desde cómo se produce, dado que intuía que en los procedimientos puestos en juego había diferencias importantes con los otros campos establecidos: el étnico, el folklórico y el académico.

Así, en el contexto de un proyecto de investigación de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP, desarrollé un marco teórico (Madoery, 2000) intentando establecer ciertas categorías de análisis que sirvieran para el estudio de la música popular con relativa independencia de las propias de la música académica. La conjetura de aquel momento, que hoy puedo aplicar a los estudios que me encuentro llevando a cabo sobre la producción musical de Charly García, parece poseer un exceso de sentido común, y sin embargo no resulta de fácil comprensión en ciertos ámbitos académicos. En aquel momento establecí una diferenciación entre los procedimientos puestos en juego desde la composición a la puesta en acto, ya sea esta un disco o un re-

Diego Madoery

Docente, musicólogo y compositor. Profesor de Folklore Musical Argentino, Facultad de Bellas Artes, UNLP, y de Apreciación Musical y Coordinación de conjuntos vocales e instrumentales, Escuela de Arte de Berisso. Como investigador, trabaja desde 1996 en proyectos relacionados con la música popular. Es miembro de la IASPM (Internacional Association of Studies of Popular Music) y de la Asociación Argentina de Musicología.





cial, distinguiendo los que tienen que ver con los medios y acciones (procedimientos operativos), es decir los instrumentos, mecanismos de ensayo, modos de abordar el arreglo y los procedimientos vinculados a las estrategias discursivas (procedimientos estratégicos), más vinculados a cuestiones de género y lenguaje musical. En este sentido, la hipótesis expresada consideraba que los procedimientos operativos inciden en los estratégicos y, por lo mismo, en las características musicales de la obra. Asumí que no es lo mismo partir de la escritura en una partitura que sentarse con una guitarra y grabarse o trabajar la composición desde una computadora. Estos procedimientos de operación inciden en las estrategias discursivas y consecuentemente en los resultados sonoros. Luego de algunos años, estudiando a Charly García, encuentro una entrevista publicada por la revista **Rolling Stone** (Argentina) donde leo el siguiente comentario que él mismo hace sobre cómo compuso el tema “Yendo de la cama al living”:

“Así que puse la batería eléctrica, la Roland 303, agarré un bajo, una guitarra y un sinte, y fue el primer tema que compuse así, cosa por cosa. Siempre había compuesto como todo el mundo: la guitarra y la voz, o el piano y la voz. En este lo primero que hice fue el bajo. 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 que iba a pasar después”. (Rolling Stone, Nº 51, año 5, junio 2002, pág. 43).

Curiosamente, estas palabras confirmaban mi hipótesis. Y no so-

lo eso: el mismo García establecía una bisagra en su obra a partir de una manera diferente de componer relacionada con los medios operativos.

Este trabajo forma parte de un proyecto de investigación que se propone dar cuenta de las características musicales de la totalidad de la obra de Charly García. Dado que su producción musical no puede darse por concluida, nos proponemos como límite para esta etapa de la investigación el año 1996 y su disco solista *Say no more*.

En este sentido, desarrollo una periodización de la obra de Charly García a partir de la aplicación de esta categoría fundada en los vínculos entre los modos de hacer y las resultantes sonoras. Aplicando la hipótesis planteada surgen **tres etapas**, de las cuales se desprenden tres tesis con rasgos particulares. Este análisis abarca una parte de su producción musical. Me he abocado a la periodización de los discos grabados en estudio y con fines exclusivamente musicales¹.

Carlos Alberto García Moreno nace el 23 de octubre de 1951. Su relación con la música se inicia en la niñez. A los 4 años, frente a la facilidad que el niño manifiesta por la música y el piano, sus padres lo inscriben en el conservatorio Thibaud Piazzini, en el que comienza sus estudios de música con la profesora Julieta Sandoval. Estudia piano y teoría y solfeo, recibiendo el título de profesor a los 12 años. En el colegio secundario descubre el rock y forma sus primeras bandas. A los 21 años graba su primer disco con Sui Generis. Desde entonces, Charly García ha desarrollado una importante producción musical que incluye tres exitosos grupos (Sui Generis, La Máquina de hacer pájaros y Se-

rú Girán) y una carrera solista con 19 discos, dos de ellos de música para películas y uno para una obra de teatro.

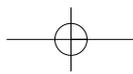
La primera etapa, que decidí llamar “La composición desde la guitarra y/o el piano y la voz”, corresponde a los tres grupos que formó Charly García entre los años 1972 y 1982, mencionados anteriormente. Si bien cada grupo posee sus propias características, la categoría aplicada y ciertos rasgos musicales permiten la consideración de una misma etapa.

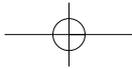
Charly fue componiendo y arreglando sus temas con los medios que lo acompañaron en las distintas etapas de su producción y esto se manifiesta en sus discos. En los dos primeros de Sui Generis (*Vida y Confesiones de invierno*), la composición se inicia, principalmente, desde la guitarra² y luego aparecen dos versiones: una en formato acústico para presentar en vivo y otra desarrollada en el estudio de grabación donde emergen otros instrumentos, como el bajo, la batería, orquesta de bronce y cuerdas.

A partir del disco *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones*, el grupo adopta un formato más propio del rock y García incorpora los nuevos instrumentos que comenzaban a llegar al país. “Estaba muy copado porque habían aparecido los sintetizadores. Yo los quería, estaba podrido de tocar en un piano que no se escuchaba nada.” (RS Nº 50 año 5 mayo 2002, Pág. 34).

A los nuevos instrumentos se sumó la revalorización del ensayo, entre otros factores, para hacer posible la música de La Máquina de hacer pájaros.

“Y con la Máquina ensayábamos 10 horas por día”... “Nos gustaba mucho ensayar; agarrábamos un





Diego Madoery

Charly García, de la composición a la puesta en acto

pasaje y lo gastábamos hasta que saliera perfecto"... "Tenía los instrumentos en el momento correcto, salió toda la parte clásica que llevaba adentro y me sentí como pez en el agua" (RS, Nº 50, año 5, mayo de 2002, Pp. 34-35).

Es posible resumir la primera etapa en estos movimientos: de la pensión a la sala de ensayo – estudio y del dúo acústico a la banda de rock sinfónico progresivo. En estos tránsitos, la guitarra, el piano y los teclados constituyeron el medio por el cual Charly canalizó sus composiciones. El arreglo grupal, en el caso de La Máquina de hacer pájaros y Serú Girán, sumó las características técnicas y estéticas de los demás integrantes del grupo, completando así el complejo sonoro que los identifica.

Esta forma de componer y armar produjo algunas características musicales comunes como por ejemplo el uso de un tempo con variaciones expresivas y una textura³ que distribuye la armonía, en una primera instancia, en el piano –guitarra y en un segundo momento mediante elaboraciones más polifónicas con la inclusión de voces intermedias y bajos melódicos y con instrumentos electrónicos que incluyen nuevos timbres.

La posibilidad de contar con instrumentos apropiados y salas de ensayo, la revalorización del ensayo y las cualidades de los integrantes de ambos grupos, dan lugar a una música con una importante elaboración y una interpretación ajustada, ciertamente virtuosa. En Sui Géneris, Charly consigue darle forma a sus roles de compositor e intérprete incorporándose a la industria discográfica. La contradicción

entre la fama alcanzada y una expectativa de recepción no muy positiva por el público de su tercer disco lo llevan a disolver el grupo y proseguir sus búsquedas musicales en otras agrupaciones que también va a liderar. Pero estas construcciones lo obligan, de algún modo, a negociar en el terreno de los arreglos y la composición. Esta es una de las razones de la disolución de La máquina. Si bien en Serú Girán sucede algo similar, el motivo principal del cierre del ciclo pareció ser el alejamiento de Pedro Aznar. De cualquier modo, Charly ya sabía que podía iniciar su carrera solista. Aquí comienza la segunda etapa: "La composición con secuenciadores, desde la base (percusión –batería–bajo) hacia la melodía". Corresponde a sus discos solistas *Yendo de la cama al living*, *Clics Modernos*, *Piano bar*, *Parte de la religión*, *Cómo Conseguir Chicas* y *Filosofía Barata* y *Zapatos de Goma*.

Como mencioné en la cita de Charly más arriba, estas nuevas tecnologías posibilitan la unión en un mismo acto de la composición y el arreglo y le permiten el control del proceso creativo. Por más que grabe con otros instrumentistas, todo parece sonar a ideas previamente diseñadas o esbozadas por él. En muchos casos, el uso de instrumentos sintetizados o sampleados⁴, sumado esto a cierta ausencia de información explícita en los discos, no permite reconocer si estas partes instrumentales han sido interpretadas por músicos con sus instrumentos (batería o bajo) o por Charly con medios electrónicos. De cualquier modo, la indicación parece precisa: la ba-

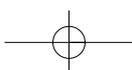
tería debe sonar, tanto en timbre como en la articulación rítmica, similar a la propia de las cajas de ritmo.

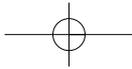
Esto incide en unos de los cambios principales respecto a la etapa anterior, y es el uso de un solo tempo construido sobre bases isorrítmicas⁵ fijadas por el clic de los secuenciadores.

El Charly solista produce un estilo más austero, estableciendo con claridad las funciones rítmico-armónicas del bajo y las funciones rítmicas en la batería y en algunas partes de percusión realizadas por cajas de ritmo. La base armónica se simplifica y por lo general los coros son realizados por voces femeninas. Es interesante notar que los primeros discos de esta etapa no son del todo bien recibidos por parte de la crítica y su público. Esto se observa en el disco *Clics Modernos*, que, con posterioridad, va a ser uno de sus discos más escuchados y sus temas entre los más requeridos.

Luego de *Filosofía barata* y *Zapatos de Goma*, Charly realiza dos discos, *La Hija de la lágrima* y *Say no more*, con otras formas de construcción. Para estos, propongo una nueva etapa, la tercera, llamada: "La construcción del disco como unidad".

Aquí es posible observar una síntesis de los procedimientos analizados en las etapas anteriores. Estos discos se caracterizan por el uso de una multiplicidad de recursos instrumentales, combinados al procesamiento en estudio de distintas partes grabadas en distintas ocasiones. Charly incide en todo el proceso, estableciendo de un modo más explícito que la com-





posición y el arreglo finalizan cuando ha mezclado un conjunto de materiales que pueden haber sido grabados en distintos momentos y lugares.

La diferencia fundamental con la etapa anterior reside en la preocupación por la construcción del disco como una unidad desde el lenguaje musical y en la existencia de algún tema o *topic* que unifica el disco. En el caso de *La hija de la lágrima* se reanima su vieja intención de realizar una ópera⁶ y su anécdota fundante remite a un diálogo entre dos mujeres escu-

chado por Charly en España⁷. *Say no more* funda su unidad en la necesidad de nuevas búsquedas sonoras (inclusión de voces habladas superpuestas y una gran diversidad de timbres no instrumentales que reaparecen recurrentemente en distintos temas) y en el tópico expresado en el primer tema “Estaba en llamas cuando me acosté”. En este disco, el gran instrumento es la consola de mezcla. El niño prodigio concertista de piano “moduló” al rock y en muchas oportunidades se ubicó en la punta de este campo en la Argentina.

Su vida y producción musical manifiestan las tensiones características del campo: mercado y resistencia, valores de la modernidad artística y los propios de la modernidad tecnológica. Si bien en alguna oportunidad tuvo presiones y corrigió algunas letras, no negoció su música. Su actitud de búsqueda y el aprovechamiento de cada nuevo medio para sus necesidades artísticas, forman parte de los rasgos necesarios para comprender su producción y su proyección como referente del rock en Argentina y Latinoamérica.

Notas

1 En este sentido, he dejado de lado, tanto los discos grabados en vivo, como los discos realizados con fines incidentales (dos para películas y uno para teatro) y algún disco realizado con temas de otros autores. Asimismo establezco como límite para este trabajo el disco *Say no more* del año 1996, dado que posteriormente ha este disco, Charly graba algunos discos en vivo, resucita a Sui Géneris y realiza algunos discos solistas que hablan, posiblemente, de otra etapa en su producción.

2 Si bien existen varios temas, en estos discos, donde Charly se acompaña con el piano, es posible hipotetizar que, en esta etapa no contaba con este instrumento hasta llegar al estudio, a partir de sus comentarios respecto de “Cuando me empiece a quedar solo”. Sobre esta canción, que fue grabada con un importante acompañamiento de piano, Charly cuenta: “La compuse en una sillita que estaba al lado de la cama, en la pensión de Soler y Aráoz, con una guitarra criolla que tenía en el ropero, la auténtica guitarra en el ropero... Tenía la música en la cabeza, y enseguida supe que era impresionante” R.S. N° 50 Año 5, pág. 32.

3 El término textura hace referencia a la distribución de planos, líneas o

partes que suceden en simultáneo en la música.

4 Sampleado es el procedimiento utilizado por los samplers. Los *samplers* (literalmente muestreadores) constituyen una variación de los sintetizadores. Un sampler es un sintetizador que permite “capturar o muestrear” un sonido externo que utiliza como fuente de sonido.

5 En este caso se refiere a la igualdad exacta temporal entre pulsaciones o *beats*.

6 Este fue uno de los objetivos del primer Sui Géneris antes del dúo acústico.

7 “Todo el mundo sabe la historia de Barcelona: una riña callejera entre dos mujeres presenciada por Charly. Una le pega a la otra con una chancleta y le profiere la famosa frase: ‘Y no te olvides nunca que yo soy la hija de la Lágrima’. Las damas peleaban por el querer de un hombre... -Ese es el nombre de mi próximo disco –le dijo a Fabián Quintiero, que lo acompaña en esa ocasión”. (Marchi, 1997).

Bibliografía

ACUÑA, CLAUDIA.

“Tribulaciones y lamentos de un tonto rey imaginario, o no”, en *Rolling Stone*, N° 15, Buenos Aires, Grupo Revistas La Nación, 1999.

CHIRROM, DANIEL.

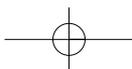
Charly García, Buenos Aires, El Juglar, 1983.

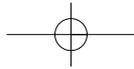
MADOERY, DIEGO.

“Los procedimientos de producción musical en Música Popular”. *Revista del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral*, 7: 142: 76-93, 2000.

MARCHI, SERGIO.

No digas nada. Una vida de Charly García. Buenos Aires, Sudamericana, 1997.





Diego Madoery

Charly García, de la composición a la puesta en acto

MARCHI, SERGIO.

"Viaje al interior del aguante", en *Rolling Stone*, N° 1, Buenos Aires, Grupo Revistas La Nación, 1998.

PUJOL, SERGIO.

Rock y dictadura. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005.

SÁNCHEZ, FERNANDO; RIERA, DANIEL.

"Charly García recuerda. Parte 1" En: *Rolling Stone* N° 50. Buenos Aires: Grupo Revistas La Nación, 2002.

SÁNCHEZ, FERNANDO; RIERA, DANIEL.

"Charly García recuerda. Parte 2" En: *Rolling Stone* N° 51. Buenos Aires: Grupo Revistas La Nación, 2002.

DISCOGRAFIA

Sui Géneris. C.D. *Vida*. 1973. Talent – Sony Music.

Sui Géneris. C.D. *Confesiones de Invierno*. 1974. Talent – Sony Music.

Sui Géneris. C.D. *Pequeñas anécdotas sobre las institu-*

ciones. 1975. Talent – Sony Music.

La Máquina de hacer pájaros. C.D. *La Máquina de hacer pájaros*. 1976. Sony Music.

La Máquina de hacer pájaros. C.D. *Películas*. 1977. Sony Music.

Serú Girán. C.D. *Serú Girán*. 1978. Music Hall.

Serú Girán. C.D. *La Grasa de las Capitales*. 1979. Music Hall.

Serú Girán. C.D. *Bicicleta*. 1980. SG. Polygram.

Serú Girán. C.D. *Peperina*. 1981. Interdisc. – Polygram.

Charly García. C.D. *Pubis angelical/Yendo de la cama al living*. 1982. Toca Records – Emi.

Charly García. C.D. *Clics Modernos*. 1983. Interdisc – Polygram.

Charly García. C.D. *Piano Bar*. 1984. Interdisc – Polygram.

Charly García. C.D. *Parte de la religión*. 1987. Sony.

Charly García. C.D. *Como conseguir chicas*. 1989. Sony.

Charly García. C.D. *Filosofía barata y zapatos de goma*. 1990. Sony.

Charly García. C.D. *La hija de la lágrima*. 1994. Sony.

Charly García. C.D. *Say no more*. 1996. Sony.

A
M
C
L
A
J
E
S

[66]

Tramplias

