

Universidad Nacional de La Plata

Facultad de Bellas Artes

Departamento de música

Carrera: Licenciatura en Música (Orientación Música Popular)

Cátedra: Producción y análisis musical V

Profesor titular: Dr. Daniel Belinche

Trabajo final: **“Charly García: Clics Modernos, máquinas y valor”**

Director: Prof. Julio Schinca

Alumno: Raúl Sicardi

Año 2014

Índice

Introducción	3
Breve referencia acerca de la globalización de las culturas juveniles urbanas.....	3
El contexto local.....	4
La carrera musical de Charly García hasta 1983.....	6
La cuestión del valor.....	7
Funciones sociales del rock y lo individual	8
Las máquinas	10
Algunos ejemplos sonoros de Charly García en “Yendo de la cama al living”	11
Algunos ejemplos sonoros de Charly García en “Clics modernos”	14
Conclusiones	17
Bibliografía.....	18

Introducción

El año 1983 fue sumamente importante para el rock argentino. La salida del disco Clics Modernos de Charly García cambió el panorama musical de su época e influyó directamente en el futuro. El fin de la dictadura militar y el advenimiento de la democracia generaron enormes expectativas de cambio en lo político, lo económico, lo social y en el campo de la cultura. En particular, la música requería de ser hecha con nuevos materiales.

Los avances tecnológicos posibilitaron a los músicos acceder a instrumentos que generaban sonidos creados totalmente por síntesis. Las máquinas de ritmo y samplers impactaron plenamente en la forma de producción. En el caso de Charly García lo estimularon a ideas nuevas que el músico decidió desarrollar. Sobre ellas construye las sonoridades del disco.

La idea del presente trabajo es abordar el campo de esas cuestiones sonoras (de Clics Modernos y otras del disco “Yendo de la cama al living” de 1982). Al hablar de cuestiones sonoras nos referiremos al impacto que tuvo la utilización de máquinas de ritmo y samplers en el resultado de las producciones, en las cuales hay una re significación del concepto de repetición que rompe el estereotipo, a la vez que aparecen recursos que son utilizados como nuevo material desde lo compositivo. La relación que se establece en estos casos, entre hombre y herramienta tecnológica, la analizaremos a la luz de algunos conceptos devenidos de la teoría de las máquinas como también pondremos en foco la valorización social que fueron adquiriendo esas producciones musicales para una parte importante de las culturas juveniles de la sociedad argentina, sobre todo en el ámbito de los músicos de rock.

Breve referencia acerca de la globalización de las culturas juveniles urbanas

Entendemos el concepto de cultura juvenil como un estrato social independiente que nace en la década del 60 y con características propias. Esto queda simbolizado a través de un fenómeno que no aparecía desde el romanticismo, como sintetiza Eric Hobsbawn (1998: 326) ¹ “*el héroe cuya vida y juventud acaban al mismo tiempo. Esta figura..., era corriente,*

1 Hobsbawn Eric: *Historia del siglo XX*, Bs.As., Crítica, 1998, p 326.

tal vez incluso el ideal típico, dentro de lo que se convirtió en la manifestación cultural característica de la juventud: la música rock”.

Los adolescentes aparecen como agentes sociales reconocidos por los fabricantes de bienes de consumo y además cambia la idea de entender la adultez como etapa culminante de desarrollo. ²*“La juventud pasó a verse no como una fase preparatoria para la vida adulta, sino, en cierto sentido, como la fase culminante del pleno desarrollo humano”.*

Otra característica de esta cultura juvenil es que se convirtió en dominante de las economías desarrolladas de mercado, gracias al poder adquisitivo que sus integrantes tenían y porque las nuevas generaciones de adultos formaban parte de una cultura juvenil con consciencia propia que además podía adaptarse fácilmente a los cambios tecnológicos.

Una particularidad de la juventud urbana fue la internacionalización. El jean y el rock se convirtieron en las *“marcas de la juventud”* en todo el mundo. (Hobsbawn: 1998: 328) ³*“El inglés de las letras del rock a menudo ni siquiera se traducía, lo que reflejaba la apabullante hegemonía cultural de los Estados Unidos en la cultura y en los estilos de vida populares”.* Aunque es necesario aclarar que los centros culturales juveniles occidentales también recibían con agrado influencias, sobre todo musicales, de otros sitios del mundo, quizás exóticos para ellos.

La cultura juvenil pasó a ser una cultura global y *“se convirtió en la matriz de la revolución cultural...en el comportamiento y las costumbres, en el modo de disponer del ocio y en las artes comerciales, que pasaron a configurar cada vez más el ambiente que respiraban los hombres y mujeres urbanos”.* (Hobsbawn: 1998: 331).

El contexto local

Argentina se encuentra en los primeros años de la década del 80 aún en manos de la dictadura militar. El resultado de sus políticas trae aparejados conflictos serios en lo social, lo político, lo económico y lo cultural. Cuestiones como la desocupación, la caída de los salarios, la desindustrialización, el malestar social generado por la represión y

2 Hobsbawn Eric: *Historia del siglo XX*, Bs.As., Crítica, 1998, p 327.

3 Hobsbawn Eric: *Historia del siglo XX*, Bs.As., Crítica, 1998, p 329.

desaparición de personas (en 1981 comienzan las marchas de resistencia de Madres y Abuelas de Plaza de Mayo), las aberraciones a los derechos humanos, listas negras de artistas censurados y prohibidos, el fracaso de la guerra de Malvinas (1982) generan en la sociedad un rechazo generalizado y un despertar de aires democráticos. La participación ciudadana a través de un conjunto variado de actores y organizaciones como los partidos políticos, sectores del movimiento obrero u organismos de defensa de los derechos humanos, de manera articulada, logran, progresivamente, que toda la sociedad afirme su voluntad de culminar con la dictadura militar.

⁴“*Las expectativas generadas por el retorno a la constitución, las libertades públicas, la tolerancia política y la vigencia de los derechos humanos, re significaron el valor de la recuperación del ejercicio democrático*” que retorna a partir de 1983.

En este contexto social y político, aprovechando la difusión radial impuesta desde la guerra de Malvinas ⁵ (la dictadura prohíbe a las radios pasar música en idioma inglés) y los ánimos esperanzadores que significaban retornar a la vida democrática, el rock de Buenos Aires se instala en las culturas juveniles y aparece conduciendo sonoridades en Iberoamérica y creando una gran transformación de la escena musical. Sonidos de la ⁶New Wave, del ⁷Reggae y del ⁸Punk se entremezclan con lo local y las ganas de

4 <http://servicios2.abc.gov.ar/docentes/efemerides/10dediciembre/htmls/presentacion.html>

5 “Prácticamente todos los autores coinciden en señalar la guerra de Malvinas como instancia decisiva en la incorporación definitiva del rock vernáculo al mercado discográfico y en el desarrollo de su propio star system, habida cuenta de la masividad que ganó el género a partir del conflicto bélico”, Francisco Levaggi en <http://webnueva.unvm.edu.ar/webs/congresomusica1/conferencias.html>

6 El término New wave ("nueva ola" en inglés) se utiliza generalmente para definir un amplio movimiento musical que nació a fines de los años 1970, y evolucionó durante los años 80, proyectándose como un movimiento con características definidas, en lo musical y en lo estético.
http://es.wikipedia.org/wiki/New_wave

7 El reggae es un género musical que se desarrolló por primera vez en Jamaica hacia mediados de los años 1960. Aunque en ocasiones el término se utiliza de modo amplio para referirse a diferentes estilos de música jamaicana, por *reggae* se entiende en sentido estricto un género musical específico que se originó como desarrollo de otros anteriores como el ska y el rocksteady.
<http://es.wikipedia.org/wiki/Reggae>

8 El *punk*, también llamado *punk rock*, es un género musical dentro del rock que emergió a mediados de los años 1970...En sus inicios, el punk era una música muy simple y cruda, a veces descuidada: un tipo de rock sencillo, con melodías simples de duraciones cortas, sonidos de guitarras amplificadas poco controlados o ruidosos, pocos arreglos e instrumentos, y, por lo general, de compases y tempos rápidos.

moverse, de bailar, de “decir” de una manera más directa. Se genera una propuesta estética innovadora que se proyecta al futuro. Nada volverá a ser lo mismo en el rock argentino a partir de ese momento.

Si bien coincidimos en general con las opiniones acerca de la masividad a partir de Malvinas creemos necesario destacar que el rock argentino era ya multitudinario desde la despedida en el Luna Park del grupo Sui Géneris en 1975. Esto coincide con lo expresado por Alabarces (1993), V. Manzano y M. Pasqualini (2000).

La carrera musical de Charly García hasta 1983

El músico comienza en la década del setenta con el grupo “Sui Géneris” mediante una propuesta basada, en sus comienzos, en el estilo Folk - rock. Graban tres discos de estudio ⁹(“Vida”, “Confesiones de invierno”, “Pequeñas anécdotas sobre las instituciones” y un disco en vivo “Adiós Sui Géneris”), se separan en 1975.

Luego integra el grupo “La máquina de hacer pájaros”, con el que graba dos discos (La máquina de hacer pájaros” y “Películas”) Esta propuesta estaba influenciada por el llamado rock sinfónico, con arreglos muy elaborados y donde los sintetizadores aparecen ocupando gran parte de la sonoridad. (Cabe destacar que ya en Instituciones, último disco de Sui Géneris, se utilizan sintetizadores, dando lugar a una nueva tímbrica).

Ya a finales de los setenta forma el grupo “Serú Girán” con el que editan cuatro discos de estudio ¹⁰(“Serú Girán”, “La grasa de las capitales”, “Bicicleta” y “Peperina”) y el disco en vivo “No llores por mí Argentina”. La estética de Serú Girán abandona en parte la complejidad de la máquina de hacer pájaros y presenta una propuesta con un sonido más directo, vinculado al final de Sui Géneris, sin ser una repetición de este.

La salida en 1982 de “Yendo de la cama al living” representa el primer álbum solista de Charly García luego de la separación del grupo Serú Girán. En este disco ya aparecen algunas muestras de las ideas sonoras que luego se van manifestar plenamente en su

<http://es.wikipedia.org/wiki/Punk>

9 En el año 2000 editan un nuevo disco de estudio que se llama “Sinfonías para adolescentes” y en 2001 el disco “Si, detrás de las paredes, grabado en vivo y parte en estudio.

10 En el año 1992 el grupo se une nuevamente y editan el disco “Serú 92” junto a una serie de presentaciones en vivo. En 1993 publican “En vivo I y II” grabado durante las presentaciones de Serú 92 en el estadio de River Plate.

siguiente trabajo: "Clics modernos", de 1983. Explica el músico en una entrevista a la revista Rolling Stone:

¹¹*"De alguna manera, Yendo... es más parecido a Serú Girán; bueno, me refiero a Pubis... y a las partes sinfónicas de Serú. Pero tampoco era parecido. Ya había cambiado completamente la forma de orquestar. O sea: ahí empecé con los bajos que paran y esperan, cosa que con Pedro (Aznar) era imposible. Y Willy (Iturri, baterista) iba bien con la máquina, le copaban esas cosas. Digamos que la forma de pensar la música era bastante tecno".*

La cuestión del valor

Para entender por qué una determinada música pueda ser valorada positivamente por la sociedad debemos comprender que, en el caso del rock argentino, estamos ante una re significación de una música foránea, en un contexto de apropiación de músicas globalizadas, en las que aparece recurrentemente la idea de centro y periferia. Coincidimos con esa mirada desde lo expuesto por Ruben Lopez Cano: ¹² *"La investigación de la música popular urbana tiene en su agenda una gran cantidad de problemas que son muy importantes socialmente: la apropiación de músicas globalizadas, la re significación de músicas foráneas...las nociones de centro y periferia".*

Abordamos el tema de la valorización, intentando clarificar, en parte, algunas cuestiones relacionadas con el gusto estético y preferencias en la música popular, que nos ayudarán a entender, parcialmente al menos, los motivos por los cuales hoy muchos coinciden en afirmar que la música producida en los discos estudiados por este trabajo generó un cambio estético en el rock argentino que influyó en las producciones posteriores de muchos de los protagonistas de la escena del rock local. En general hablaremos de lo sonoro, como especificación del trabajo, pero sin negar que también los textos compuestos forman una parte sumamente importante de ese cambio estético y confluyen en una unidad, ya que esas músicas están hechas de sonidos y textos. Además dando

11 <http://www.rollingstone.com.ar/583426-charly-garcia> 01/06/2002

12 LOPEZ CANO, Ruben, "Juicios de valor y trabajo estético en el estudio de las músicas populares urbanas en América Latina". En: "Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina", Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, Caracas, 2011, p 248.

por sentado que en el rock la letra es tan importante como la música.

Coincidimos en este punto con la opinión de Camila Juarez que buscando una definición de rock nacional concluye en decir que ¹³ *“el rock (argentino) ha sido tratado, casi exclusivamente, desde un enfoque sociológico, en detrimento de su singularidad musical. De hecho, el análisis musical permitiría adentrarse en la constitución interna de la música, lo que no puede ser estudiado por otras herramientas de las ciencias sociales”*.

Funciones sociales del rock y lo individual

Desde un punto de vista sociológico intentaremos relacionar primero las funciones sociales de la música popular con la aparente valoración de lo individual en el rock. Coincidimos con el enfoque expuesto por Simon Frith cuando dice que hablar de valor en el rock significa comprender que esa música responde, por un lado, a cuestiones de una supuesta autonomía del artista, conjuntamente a una utilidad social. ¹⁴ *“Como resultado de todas estas decisiones, aparentemente individuales, aparece un determinado patrón de éxito, gusto y estilo que puede ser explicado sociológicamente”*. El autor sostiene que también las valoraciones del público tienen lugar dentro del marco sociológico general, al igual que la prensa musical.

Entonces tenemos, por un lado el mito de la autonomía estética y autenticidad reivindicada por el rock y por otro lado, pero conjuntamente, la necesidad de representar colectivamente. Supuesta autenticidad y representación social son las búsquedas de esa propuesta estética y es lo que aparece con nuestros ejemplos analizados. Coincidimos con la argumentación de Frith cuando habla de lo individual que proviene de la música culta y lo colectivo que proviene del folclore, como característica del género:

¹⁵ *“En su calidad de música folclórica el rock se asume como música que representa a un determinado colectivo, en este caso a los jóvenes; en su calidad de música culta se*

13 JUAREZ CAMILA: “La pregunta acerca de la definición de rock nacional”. En: “I congreso latinoamericano de formación en música popular”, 2007, Villa María, Córdoba, Argentina, <http://webnueva.unvm.edu.ar/webs/congresomusica1/conferencias.html>, p 13.

14 FRITH SIMON: *Hacia una estética de la música popular*. En: *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*, CRUCES VILLALOBOS, Francisco, Editorial Trotta, España, 2001. p 2.

15 FRITH SIMON: *Hacia una estética de la música popular*. En: *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*, CRUCES VILLALOBOS, Francisco, Editorial Trotta, España, 2001. p 3.

asume como resultado de una sensibilidad individual y creativa. La estética del rock está enormemente condicionada por su argumentación en torno a la autenticidad”.

En nuestro caso, debemos además, pensarlo en el contexto de la sociedad argentina de los ochenta, cuestión en la que también nos apoyamos en Frith para decir que la música y la sociedad están relacionadas¹⁶ ...”*las experiencias musicales siempre contienen un significado social, están situadas en un contexto social, lo que significa que en una determinada canción no podemos interpretar cualquier cosa que queramos”.*

O sea que en el rock se da una interacción entre lo personal y lo público (lo individual y lo social) de manera tal que la música puede tener un uso simbólico en la construcción de la identidad colectiva. La música popular es utilizada por la sociedad a la que pertenece como generadora de identidad.

Esto ocurrió con la música analizada en el presente trabajo en Argentina, pero no inmediatamente. En general podemos decir que el cambio estético que intentamos explicar (que comienza, como ya explicamos, en algunos temas del disco Yendo de la cama al living, de Charly García de 1982, que ya analizaremos en detalle más adelante, como también en los dos primeros álbumes de Virus, en el primero de Los abuelos de la nada y en el primero de Los Twist), no fue aceptado fácilmente por el público, según aparece en las crónicas periodísticas de ese momento y en entrevistas a los músicos.¹⁷

Siguiendo las argumentaciones de Frith coincidimos en que las funciones sociales de la música popular, aplicables en este caso al rock argentino, se relacionan con la identidad, sentimientos, organización del tiempo y la concepción de la música como mercancía, lo que permite que pueda ser “poseída” por muchos. Esa posesión hace que los individuos de una sociedad la asuman como parte de su propia identidad. A medida que avanza la identificación de una música como parte de uno mismo avanza la construcción identitaria de ese sujeto como “poseedor” de esa cultura. Esto aparece como una característica muy

16 FRITH SIMON: *Hacia una estética de la música popular*. En: *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*, CRUCES VILLALOBOS, Francisco, Editorial Trotta, España, 2001. p 5.

17 “Yo estaba cantando ‘Jugando Hulla Hulla’ –recordará Fabiana Cantilo– y me di cuenta de que el grupo (Los Twist) no estaba tocando.” *Se estaban cagando a trompadas público y músicos. “Pero yo quería terminar la canción”*. PERANTUONO, Pablo. En: “El año que salimos del peligro”, *Página 12*, 21 de julio de 2013, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-8998-2013-07-21.html>

específica de las músicas populares: ¹⁸“ésta es posible de un modo en que ninguna otra forma de cultura popular (excepto quizás un equipo deportivo) puede serlo”. Esto se dio en Argentina con los discos estudiados luego de las primeras impresiones negativas. Hoy muchos coinciden en señalar que esos son como “bisagras” en la música de rock.

Las máquinas

Intentaremos comprender la relación entre Charly García y las máquinas en la época que fueron utilizadas, en virtud de la estética sonora resultante de esa relación. En una entrevista Charly comenta:

¹⁹“Clics fue una cosa muy clara, moderna en serio, y estaba hecha con esa idea de hombre máquina. Y ahí fue cuando comencé a enfatizar la polirritmia y ese tipo de cosas, que siempre hice, pero empecé a mostrarlo más”.

Explicaremos brevemente el concepto de máquina de acuerdo a la descripción realizada por Maurizio Lazzarato. El autor retoma algunos de los elementos de la teoría de las máquinas para intentar entender el capitalismo contemporáneo. Habla de máquina como un ²⁰“conjunto de dispositivos de servidumbre maquínica y a la vez un conjunto de dispositivos de sujeción social...Hay máquinas técnicas, estéticas, económicas, sociales, etc.”. Los conceptos se refieren a que “uno puede vivir sometido a ser servidumbre o puede estar sujeto a una máquina”. Coincidimos con el pensamiento del autor al decir que se está bajo la servidumbre a una máquina en tanto el operador se convierte en una pieza de esa máquina, un elemento más que le permite funcionar. Por otro lado, la sujeción, tiene que ver con ser usuario, ser sujeto de acción de la máquina. El autor sostiene que la sujeción actúa sobre la dimensión molar del individuo (dimensión social, roles, funciones, representaciones, afectos) mientras que la servidumbre maquínica actúa sobre la dimensión molecular, lo pre individual.

Siguiendo los conceptos del autor podemos entender al rock como parte de un sistema

18 FRITH SIMON: *Hacia una estética de la música popular*. En: *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*, CRUCES VILLALOBOS, Francisco, Editorial Trotta, España, 2001. p 10.

19 Marchi, Sergio: *No digas nada, una vida de Charly García*, (1997), editorial Sudamericana, Bs.As, 2013. p 487.

20 Lazzarato, Maurizio, En: <http://eipcp.net/transversal/1106/lazzarato/es>, 2006, La máquina, traducción de M. Expósito, revisada por J. Barrientos.

capitalista en el cual la máquina aparece como un mecanismo de sujeción hacia ese sistema, forma parte de él, por lo tanto la sujeción actúa, como opina Lazzarato, *“siguiendo las exigencias del poder”*. Por otro lado, también como dice el autor *“une a cada individuo a una identidad propia y sabida”*. De esta manera en nuestro análisis podemos comprender como los músicos pueden, dentro del sistema que significa el rock, utilizar máquinas estando bajo servidumbre hacia ellas o sujetos a ellas para intentar “decir” de manera creativa, identitariamente. Aclaremos que esto no significa actuar, aunque parezca, de forma absolutamente individual imponiendo un enunciado, sino que responde a enunciados colectivos que tienen que ver de forma directa con ese sistema donde transcurre la comunicación: ²¹*“El enunciado es siempre colectivo, incluso cuando parece haber sido emitido por una singularidad solitaria como la del artista”*.

Existe otro concepto explicado por Lazzarato al que llama máquina abstracta, que es el que permite avanzar más allá de la producción estandarizada. Mediante este concepto de máquina aparecen posibilidades de procesos de subjetivación independientes, autónomos: *“de las relaciones de poder y de saber se escinden procesos de subjetivación que escapan a ellas”*. Coincidimos con el autor en que la relación del sujeto con la máquina de manera abstracta permite un funcionamiento transversal a lo impuesto, a lo esperado, funcionando en todos los niveles no solo con consistencia cognitiva, estética, sino también existencial.

En nuestra opinión esta última posibilidad es la que permite la creación artística y es la que se logra en parte, en los discos de Charly García expuestos en este trabajo. Funciona dentro del sistema que conlleva implícito el rock, pero aporta elementos nuevos desde la subjetivación. La máquina actúa relacionada con el músico como parte de un mecanismo de expansión de ideas sonoras involucrándose en un sentido estético y formando parte importante de la propuesta.

Algunos ejemplos sonoros de Charly García en “Yendo de la cama al living”

En los comienzos de la década del ochenta el estilo new wave aparece como soporte en

21 Lazzarato, Maurizio, En <http://eipcp.net/transversal/1106/lazzarato/es>, 2006, La máquina, traducción de M. Expósito, revisada por J. Barrientos.

el que Charly, como solista, se basa para desarrollar sus ideas estéticas. La posibilidad de acceso a las nuevas tecnologías, utilizadas sobre todo desde lo rítmico - percusivo, devienen en sonoridades que son utilizadas como recurso compositivo. Las funciones texturales basadas en la instrumentación también son una característica importante en las producciones del músico en ese momento. Charly se encuentra en 1982, a pesar de ser ya un “histórico” dentro del mundo del rock, como parte de lo novedoso del movimiento cultural argentino, de lo actual. En esas producciones aparecen por primera vez en la música nacional sonoridades provenientes de aparatos generadores de sonidos percusivos como la batería electrónica ²²Roland TR 808 y ²³samplers, paralelamente a la idea de loop como material y una tendencia a minimizar, utilizando texturas de poca densidad en comparación a producciones anteriores como Serú Girán o La máquina de hacer pájaros.

La búsqueda de esas nuevas sonoridades comienzan en su primer disco solista “Yendo de la cama al living” (1982), grabado en el mes de agosto en la ciudad de Buenos Aires, en los estudios Ion, a través de la discográfica Interdisc (EMI). Allí aparece por ejemplo en el tema homónimo un sonido de redoblante y bombo generado desde la máquina. (bombo en el tiempo uno y tres – redoblante en el tiempo dos y cuatro). Aparte de lo tímbrico es muy interesante el efecto sonoro logrado desde la presencia de sonidos agudos estridentes utilizados como elemento de desequilibrio, el plano sonoro del redoblante, que se encuentra bien al frente, de una manera no habitual en ese momento de la música, igual que su ecualización. El bajo y la voz cuando van hacia notas agudas tienen una presencia y contundencia que provocan un contraste notorio con el resto de la instrumentación (en el minuto 2'24" la voz sostiene una nota aguda durante cinco segundos que va incrementando su intensidad hasta un corte brusco. El bajo ejecutado con la técnica de slap en el minuto 01'05"o a partir del minuto 03'16" hasta el final (fade out.). Otra característica que aparece en esa canción es el cambio en la manera de

22 La Roland TR-808 Rhythm Composer fue una de las primeras cajas de ritmo programables (“TR” era la abreviatura de *Transistor Rhythm*). Introducida por Roland Corporation en 1980, fue concebida originalmente para la creación de demos por músicos de estudio. http://es.wikipedia.org/wiki/Roland_TR-808

23 Un sampler es un instrumento musical electrónico similar en algunos aspectos a un sintetizador pero que, en lugar de generar sonidos, utiliza grabaciones (o samples) de sonidos que son cargadas o grabadas en él por el usuario para ser reproducidas mediante un teclado, un secuenciador u otro dispositivo para interpretar o componer música. <http://es.wikipedia.org/wiki/Sampler>

configurar la textura habitual en la música rock. Aquí hay ausencia de hi hat en la totalidad del tema.

García cuenta en una entrevista detalles acerca del desarrollo de la composición:

²⁴“Así que puse la batería eléctrica, la [Roland], agarré un bajo, una guitarra y un sinte, y fue el primer tema que compuse así, cosa por cosa... En éste, 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 qué iba a pasar después. O sea: empecé por la base, pero sin saber qué iba a haber arriba.

En otra de las canciones del mismo disco. “Inconsciente colectivo”, Charly utiliza la batería electrónica Roland TR 808 como base rítmica constante a lo largo del tema. La máquina, mediante un sonido de congas electrónicas, reproduce un patrón rítmico sobre el que está desarrollada toda la canción, generando un clima sonoro particular. La rítmica del patrón, dentro de un compás de cuatro tiempos binarios (4/4), es la siguiente: ataque sobre la última corchea del tiempo cuatro – negra con puntillo – negra – negra. Este patrón rítmico está afinado sobre el acorde de tónica de la tonalidad en la que se encuentra el tema (Sol Mayor), los dos primeros sonidos corresponden a la primera nota de la escala, el segundo sonido corresponde a la quinta y el último a la octava. Otra particularidad que aporta singularidad a la sonoridad es la manera en que están paneados los sonidos de esa rítmica: los dos primeros a la izquierda (nota sol), el siguiente al centro (nota re) y el último a la derecha (nota sol – octava superior). Esta disposición otorga una idea de direccionalidad espacial al arreglo. Además, en el tiempo dos se escucha un sonido de claps, paneado al centro. A partir de 1'10" aparece otro sonido de batería más convencional hasta el final del tema, pero igualmente el patrón analizado sigue sonando como base. De la misma manera que en el tema anterior, está excluido el timbre del hi – hat y platillos prácticamente hasta el final del tema. Recién se escucha a partir de 2'16" en la segunda corchea de cada tiempo (hi hat). Los platillos aparecen atacando a partir de

²⁴ Entrevista revista "Rolling Stone", En: <http://www.rollingstone.com.ar/583426-charly-garcia> 01/06/2002

ese momento de manera esporádica.

Algunos ejemplos sonoros de Charly García en “Clics modernos”

El disco *Clics modernos* fue grabado en 1983 en Nueva York en los estudios Electric Lady, editado por SG discos. Es en su totalidad el que más representa esas nuevas sonoridades estudiadas en el presente trabajo y la obra que muchos coinciden en señalar como la que representa el gran cambio. No solo hablando de la música de Charly sino también como un disco que marca toda una época de nuevos sonidos en el rock argentino y latinoamericano. ²⁵ “*Después vino Clics modernos, la música del futuro, Kubrick y la exactitud*” dice Fito Paez en un artículo publicado en el diario la Nación en 2007.

Coincidimos con el pensamiento de D. Madoery cuando en su trabajo pretende revalorizar la unidad del disco como proyecto estético integral íntimamente vinculado a la producción de música popular. ²⁶

Durante casi la totalidad del disco se escucha el sonido de la batería electrónica Roland Tr 808, pero de una manera más contundente. Las posibilidades del aparato son explotadas por el músico (afinación, timbres) interviniendo en la sonoridad general de varios temas, (aunque esto fue consecuencia del hecho de quedarse sin baterista adecuado para la grabación)²⁷

Otra de las características del disco es que se alternan tempos rápidos y temas “bailables” como “Nos siguen pegando abajo” y “No me dejan salir” (cuestión sumamente novedosa en el rock argentino hasta los ochenta) junto a otros de tempo más lento y moderado.

25 Paez Fito, <http://www.lanacion.com.ar/953639-ojo-con-garcia> 20/10/2007, ¡Ojo con García!, La Nación,

26 Madoery, Diego: “Clics modernos. La transgresión se convierte en canon”. Ponencia presentada en la XVIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIV Jornadas Argentinas de Musicología, Santa Fé, 2008.

27 “*La primera sesión la hicimos con el baterista de Jan Hammer, que lo había visto tocar acá, y me pareció la máxima. Llegó la noche del debut en [los estudios] Electric Lady, vino el tipo, pero no funcionaba. Yo dije loco, esto no anda, qué hacemos, y bueno, agarramos la maquinita.–Quiere decir que la decepción y la falta de baterista terminaron determinando el sonido del disco-Completamente. Pero vino bien. En http://www.rollingstone.com.ar/583426-charly-garcia_2002_*

Justamente en uno de esos temas (No me dejan salir) es donde se escucha un sonido “sampleado” (grabación de sonido que puede ser editada y reproducida mediante un dispositivo) de la voz del cantante James Brown ²⁸(tema Hot pants, Polydor, 1971, minuto 0:05) utilizada rítmicamente de manera regular durante la introducción e interludios del tema marcando los tiempos dos y cuatro del compás de 4/4, superponiéndose sincronizadamente con el sonido de un redoblante. Este procedimiento es comentado por Joe Blaney (ingeniero de sonido de Clics modernos): ²⁹“Ésa era la primera vez que yo trabajaba con samplers y Emulators...fue la primera vez que yo escuché a alguien samplear los discos de James Brown; más tarde eso se puso de moda en el rap. Estaba adelantado a su tiempo”.

En este caso aportamos el comentario de Blaney entendiendo la importancia de su función coincidiendo con la opinión de Laura Novoa: ³⁰“Se vuelve necesario...encarar la reflexión sobre la interacción entre ingenieros de sonido, productores y músicos, en el marco del estudio de grabación...determinantes dentro del campo de la música popular actual”.

En el tema “Dos, cero, uno (Transas)” la batería electrónica comanda una rítmica casi de candombe que provoca un sonido general novedoso desde lo tímbrico y sumamente audaz como propuesta estética. ³¹“Esas congas eléctricas se podían afinar. Tenían un rango de tres, cuatro notas. Las afinaba y quedaba una secuencia; no se llamaba loop en esa época. A mí me gustaba meterme entre las dos congas; metía una melodía de una cuarta de alguna de las dos notas, y jugaba con esa ambigüedad de no poner terceras. Y tenía unas máximas, en esa época: minimalismo, polirritmia, neoclasicismo, discreción y, donde se pueda, una pátina de ambigüedad”. Este comentario es interesante, ya que revela como la idea de programar patrones repetitivos funciona en García como base de

28 <http://www.whosampled.com/sample/78131/Charly-Garcia-No-Me-Dejan-Salir-James-Brown-Hot-Pants/>

29 Marchi, Sergio: *No digas nada, una vida de Charly García*, editorial Sudamericana, Bs.As, 2013. p 393.

30 Novoa Laura, “Aproximación a una musicología de la producción para el análisis de la música popular”. En: “I congreso latinoamericano de formación en música popular”, 2007, Villa María, Córdoba, Argentina. http://webnueva.unvm.edu.ar/webs/congresomusica1/Conferencias/03-Miguel_García_Equipo.pdf Villa María, Córdoba, 2007. p 24.

31 <http://www.rollingstone.com.ar/583426-charly-garcia> 01/06/2002

muchas de sus canciones analizadas en este trabajo a la vez que marca un precedente en el rock argentino, en cuanto al uso de ese procedimiento. Actualmente, encontramos muchos músicos de géneros diversos que utilizan ³²loops en sus producciones y con máquinas específicamente fabricadas para tal fin.

Otra particularidad que tiene este tema es que se escucha un timbre grave de percusión al comienzo, que puede confundir la métrica. En nuestra opinión ese acento corresponde a la cuarta semicorchea del tiempo tres (compás de 4/4). Luego de dos ataques de ese sonido aparecen, en fade in (subir progresivamente la intensidad) las congas, completando la rítmica, estableciendo el loop que se mantiene durante toda la canción.

Dos, cero, uno (Transas)
1983

Charly García



En ese tema se escucha también un sonido de bajo similar al descrito en “Yendo de la cama al living”. El ejemplo de esta canción es sumamente claro con respecto al uso de la máquina como parte fundamental de la sonoridad producida, siendo directamente imprescindible su participación en las actuaciones en vivo, como se puede apreciar en el registro fílmico de la presentación del disco en el Luna Park en 1983.³³

Otro tema en el que sucede algo similar en cuanto a lo tímbrico es “Nos siguen pegando abajo”, en el cual hay también hay un loop de batería electrónica que se mantiene durante toda la interpretación (sonidos de claps, bombo y hi-hat). Sobre esa base rítmica percusiva en compás 4/4 se desarrolla el tema en 7/4 alternando con el 4/4. Es interesante como a partir del minuto 00:15 aparece la batería acústica generando mayor densidad textural y una tímbrica particular.

32 El término *loop* es un anglicismo, bucle en español, que en música electrónica consiste en uno o varios samples sincronizados que ocupan generalmente uno o varios compases musicales exactos y son grabados o reproducidos enlazados en secuencia una vez tras otra dando sensación de continuidad. El término se puede traducir como "bucle". [http://es.wikipedia.org/wiki/Loop_\(música\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Loop_(música))

33 <http://www.youtube.com/watch?v=RmF3ZXpgrfs>

La canción “Bancate ese defecto” también tiene una base hecha en máquina rítmica que, al igual que en la anterior, se mantiene durante toda la interpretación, mientras que la batería acústica también interviene tocando sobre esa base, provocando un resultado textural similar al descrito.

Conclusiones

Retomando el concepto de máquina desarrollado en el comienzo sostenemos que Charly García, a pesar de formar parte del sistema de la industria musical, logra superar la servidumbre maquínica llegando a una producción musical no estandarizada sistemáticamente, lo que Lazzarato llama “máquina abstracta”. Son claros los ejemplos en los cuales aparecen sonoridades creadas a partir de máquinas pero en donde encontramos procesos de subjetivación independientes, reconociendo los enunciados colectivos en los cuales se desenvuelve socialmente el rock argentino, pero desde sonoridades nuevas para el contexto al que estaba dirigida la propuesta. Esto provocó que, con el transcurso del tiempo, se valoren estas producciones que llegan a re significarse y se han convertido en un modelo de sonoridad para muchos músicos y público. La interacción individual y social ha funcionado aquí, de manera tal, que ésta música, forma parte de la identidad colectiva, coincidiendo con los conceptos de autenticidad y representación social del rock desarrollados en el comienzo del presente trabajo.

Bibliografía

- Alabarces Pablo: *Entre gatos y violadores. El rock nacional en la cultura argentina*, Bs. As., Colihue, 1993.
- FRITH, Simon: *Hacia una estética de la música popular*. En: *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*, CRUCES VILLALOBOS, Francisco, Editorial Trotta, España, 2001.
- Hobsbawm Eric: *Historia del siglo XX*, Crítica, Gribaljo Mondadori, Bs. As., 1998
- Juárez, Camila. En: "<http://webnueva.unvm.edu.ar/webs/congresomusica1/conferencias.html>"
- Lazzarato, Maurizio, En: <http://eipcp.net/transversal/1106/lazzarato/es>, 2006, La máquina
- Levaggi Francisco en <http://webnueva.unvm.edu.ar/webs/congresomusica1/conferencias.html>
- LOPEZ CANO, Ruben: "Juicios de valor y trabajo estético en el estudio de las músicas populares urbanas en América Latina". En: "Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina", Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, Caracas, 2011.
- Madoery, Diego, "Clics modernos. La transgresión se convierte en canon". Ponencia presentada en la XVIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIV Jornadas Argentinas de Musicología, Santa Fé, 2008.
- Marchi, Sergio: *No digas nada, una vida de Charly García*, editorial Sudamericana, Bs.As, 2013.
- Novoa Laura, En: "http://webnueva.unvm.edu.ar/webs/congresomusica1/Conferencias/03-Miguel_García_Equipo.pdf" Villa María, Córdoba, 2007.
- PAEZ Fito. En: "<http://www.lanacion.com.ar/953639-ojo-con-garcia>" 20/10/2007, ¡Ojo con García!, La Nación.
- PERANTUONO, Pablo, "El año que salimos del peligro", *Página 12*, 21 de julio de 2013. En: "<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-8998-2013-07-21.html>"

Otros sitios electrónicos

- Revista Rolling Stone de Argentina, <http://www.rollingstone.com.ar/583426-charly-garcia> 2002
- <http://www.whosampled.com/sample/78131/Charly-Garcia-No-Me-Dejan-Salir-James-Brown-Hot-Pants/>
- <http://es.wikipedia.org/>
- <http://www.youtube.com/watch?v=RmF3ZXpgrfs>
- <http://servicios2.abc.gov.ar/docentes/efemerides/10dediciembre/htmls/presentacion.html>

Referencias musicales

- García, Charly: *Clics modernos*, SG discos, 1983.
- García, Charly: *Yendo de la cama al living*, SG discos, 1982.