



Universidad Nacional de Rosario
Facultad de Humanidades y Artes
Escuela de Música

EL TANGO EN LAS CANCIONES DE CHARLY GARCÍA Y FITO PÁEZ

Seminario de Investigación
Informe final

Autores: Camila Pérez - Joaquín Novoa

Profesor: Federico Buján

Carrera: Licenciatura en Guitarra

2024

Índice

SITUACIÓN PROBLEMÁTICA	3
PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN.....	3
OBJETIVO	4
ESTRATEGIA METODOLÓGICA.....	4
CAPÍTULO 1.....	
Breve reseña del tango: sobre la especificidad del género	7
1.1 Surgimiento del género	8
1.2 La Orquesta Típica Criolla.....	10
1.3 El sexteto típico y su evolución.....	11
1.4 La generación del cuarenta	12
1.5 Fin de la Época de Oro	13
1.6 El renacer del tango.....	14
CAPÍTULO 2.....	
El rock nacional: espacio de encuentro entre géneros.....	16
2.1 Contexto histórico-social del surgimiento del rock nacional.....	17
2.2 El rock nacional como género de fusión y su conexión con el tango.....	22
CAPÍTULO 3.....	
Charly y Fito: su relación con el tango	26
3.1 CHARLY GARCÍA.....	27
3.2 FITO PÁEZ.....	32
CAPÍTULO 4	38
Aproximaciones analíticas a los elementos del tango en la música de Charly García y Fito Páez	38
4.1 Sobre el análisis	39
4.2 Elementos técnicos y recursos musicales del tango	40
4.2.1 Melodía rítmica	40
4.2.2 Melodía expresiva.....	41
4.2.3 Modelos de marcación	42
4.2.4 Armonía.....	48
4.2.5 La disonancia	49
4.2.6 Bajo caminante - Ostinato	49
4.3 Obras seleccionadas (por orden cronológico)	50
4.4 Análisis de las obras elegidas.....	50
Consideraciones finales	83
Bibliografía	85

SITUACIÓN PROBLEMÁTICA

Muchas veces en las canciones del rock argentino podemos escuchar un “*aire a tango*”: algún aspecto en lo musical o en lo poético que nos lleva a esa música, cuyo origen y desarrollo es anterior a la llegada del rock a nuestro país. Con el nacimiento del rock nacional se evidencia una mixtura de géneros que incluye la adopción de las características musicales del rock extranjero con la fusión de música local como, por ejemplo, el tango y el folklore.

Si bien hay cierta variedad de trabajos e investigaciones que evidencian que el tango y otros géneros están insertos y fusionados en las canciones de rock nacional, no hemos encontrado ninguno que nombre, puntualice y muestre específicamente desde el análisis cuáles son esos elementos musicales, y cómo han sido incorporados dentro de una canción de rock.

Por lo tanto, con la intención de descubrir cuáles son los elementos técnico musicales que nos remiten al tango dentro de algunas canciones de rock nacional, en el presente trabajo elegimos analizar cómo ciertos artistas argentinos fusionaron el rock con elementos musicales específicamente provenientes del tango, e identificar dichos componentes dentro de sus obras.

Debido al extenso repertorio del género e innumerable cantidad de artistas, nos encontramos ante la necesidad de elegir cierto período temporal y determinados autores. De este modo, decidimos analizar puntualmente obras de dos músicos y compositores: Charly García y Fito Páez. Esta elección se basa en que los mismos son considerados dos de los principales referentes del rock en nuestro país, abarcando cada uno diferentes etapas generacionales dentro del desarrollo de esta música, aunque coincidiendo ambos en un punto de sus trayectorias. A través de su música, de biografías y entrevistas, trataremos de observar cómo fue la presencia del tango en sus vidas, y por consiguiente en sus obras.

PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

Ya puntualizada la situación problemática, realizamos los siguientes interrogantes:

- ¿Tuvieron estos artistas en su formación algún tipo de contacto con la música popular argentina, y específicamente con el tango? De ser así, ¿cuáles son y de dónde provienen las influencias del tango en sus vidas?
- ¿En qué contexto histórico y social crean sus obras?
- ¿Existen patrones o elementos musicales del tango insertos en las obras de Fito

Páez y Charly García? Si así es, ¿cuáles son y cómo están integrados en su música?

OBJETIVO

Identificar elementos característicos del tango en determinadas obras de Fito Páez y Charly García, y examinar cómo están insertos en esta música, a partir del análisis de melodía, ritmo y armonía (dejaremos de lado el aspecto literario de sus composiciones), para poder evidenciar la influencia de dicho género en la obra de ambos artistas.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Indagar sobre la historia del tango y del rock nacional, para comprender el contexto en el que se desarrollaron ambos géneros y cómo ha sido su evolución a lo largo del tiempo.
- Exponer el contexto histórico y social en el que los artistas elegidos han crecido y desarrollado sus obras, centrándonos en mostrar las influencias musicales que han podido tener tanto en su infancia como en el transcurso de su formación y trayectoria profesional.
- Encontrar y evidenciar cuáles son los rasgos musicales y elementos técnicos que nos remiten al tango dentro de las obras de los artistas elegidos.

ESTRATEGIA METODOLÓGICA

La etnomusicóloga Carolina Santamaría Delgado, quien ha investigado y reflexionado sobre el concepto de *género* en la música popular, expone que:

“El género musical es una construcción social que depende del contexto histórico y social en el que se recibe la música, y que por lo tanto trasciende simples categorías taxonómicas. A la vez, el consumo local de músicas venidas de otras sociedades latinoamericanas determinó en gran medida la manera en que las audiencias fueron definiendo ideas de “lo latinoamericano”, “lo argentino”, “lo mexicano” y “lo colombiano”, generando así procesos de identificación y diferenciación.”¹

¹ Santamaría Delgado, Carolina. 2005. “De la generalidad de lo genérico al género: la industria musical y la producción de identidades latinoamericanas en la primera mitad del siglo XX”. Ponencia publicada en Actas del VI congreso latinoamericano IASPM-AL, Buenos Aires. Pág 107.

En el campo musical, por lo general se habla de género teniendo en cuenta aspectos formales y estilísticos. Sin embargo, podríamos decir que el análisis de los materiales musicales a veces no es suficiente cuando se trata de examinar por qué ciertos tipos de música son considerados géneros. “Las condiciones sociales que rodean la producción y la recepción de la música juegan un papel fundamental a la hora de valorar la catalogación que se hace de algunas piezas.”² Posicionar una obra musical dentro de un género implica distinguir varios puntos que la caracterizan: desde lo técnico musical hasta su relación con el contexto social en el que surge y se desarrolla.

Por lo tanto, consideramos necesario en primer lugar hacer una breve reseña del surgimiento del tango en la Argentina y su posterior desarrollo, así como también la confrontación de dicho género con la llegada del rock al país, y la adopción y transformación de éste de la mano de artistas nacionales. Para este propósito, consultaremos diferentes fuentes bibliográficas, entrevistas ya hechas a los protagonistas de la época, biografías y material audiovisual.

Por el mismo motivo, en segundo lugar creemos importante exponer ciertos aspectos de la biografía de los dos autores elegidos, centrándonos en sus primeras influencias musicales, sobre todo los géneros nacionales y de las bandas que dieron inicio al rock en Argentina. Recopilaremos la información necesaria recurriendo a bibliografía específica, autobiografías y diversas entrevistas (tanto en libros, diarios y revistas, como en formatos digitales de podcasts y programas de televisión).

En tercer lugar, comenzaremos con el trabajo analítico/comparativo de las obras elegidas: las analizaremos focalizándonos en evidenciar las características del tango e identificando los elementos técnico musicales característicos de dicho género insertos en las mismas. También realizaremos comparaciones con tangos en los que podamos encontrar coincidencias en la utilización de esos recursos musicales.

Debido a la gran cantidad de canciones y discos editados por los artistas elegidos, y la incapacidad de analizar la totalidad de sus obras, nos vamos a centrar en un período de diez años a partir de que lanzaron su primer disco. Este recorte temporal nos permite, en el caso de Charly García, analizar obras tanto de su

² Santamaría Delgado, Carolina. 2005. “De la generalidad de lo genérico al género: la industria musical y la producción de identidades latinoamericanas en la primera mitad del siglo XX”. Ponencia publicada en Actas del VI congreso latinoamericano IASPM-AL, Buenos Aires. Pág 108

período como integrante de distintas bandas hasta los principios de su etapa solista. En el caso de Fito Páez, pese a que toda su música grabada la realizó como solista, este período de diez años nos permite analizar gran parte de su progreso como músico, desde sus inicios hasta su consolidación en cuanto a su identidad compositiva. A su vez, si unimos dichos períodos de ambos artistas, estaremos analizando un recorrido de más de veinte años a lo largo de su música (de 1973 a 1994).

Dado que no hay partituras originales de las obras seleccionadas, utilizaremos la versión grabada de las obras elegidas en su soporte correspondiente y realizaremos la desgrabación de las secciones que nos resulten importantes para el cumplimiento de nuestro objetivo.

A continuación expondremos una breve descripción del contenido de cada capítulo:

- 1- **Breve reseña del tango: sobre la especificidad del género.** En este capítulo nos enfocaremos en describir el nacimiento del tango en Argentina y su posterior desarrollo, teniendo en cuenta los cambios en el contexto social y cultural del país.
- 2- **El rock nacional: espacio de encuentro entre géneros.** Aquí relataremos la llegada del rock al país y su posterior nacionalización: desde la incorporación de letras en castellano hasta la fusión con elementos de la música local.
- 3- **Charly y Fito: su relación con el tango.** Esta sección estará destinada a exponer brevemente la biografía de ambos autores, sus inicios en la música e influencias, y su acercamiento con el género del tango.
- 4- **Aproximaciones analíticas a los elementos del tango en la música de Charly García y Fito Páez.** Primeramente describiremos diferentes recursos técnicos/musicales característicos del tango. Luego expondremos el análisis de las canciones seleccionadas e incorporaremos comparaciones con tangos que reflejen la utilización de dichos recursos.

CAPÍTULO 1

Breve reseña del tango: sobre la especificidad del género

1.1 Surgimiento del género

Los orígenes del tango son motivo de divergencias entre las distintas teorías y conjeturas de investigadores y estudiosos del género.

En lo que la mayoría coincide es en que el tango inicia su paulatina transformación y evolución hacia finales del siglo XIX. Originariamente era una danza, que provenía de las esferas sociales de inferior condición. Luis Adolfo Sierra, en su libro "Historia de la Orquesta Típica" expresa sobre los inicios del tango:

"...ambulaba por los suburbios ocultando entre gentes de su rango una humillante proscripción. Comenzó luego a transmutar el acento compadrón de su plástica orillera y de su incipiente ritmo juguetero, en una manifestación popular de fuerte contenido emocional, que lo iba identificando con el cambio edilicio de la gran ciudad, que lo incorporaba a su acervo y lo difundía como su más auténtica expresión."³

En un principio el tango debió afrontar una prolongada prohibición debido a sus orígenes, hasta que se le abrieron las puertas a los ambientes más respetados. Esta resistencia inicial estaba ligada a la oposición a su gente y a su mundo.

"Lo repudiable consistía en la condición social del tango, en lo disoluto de sus protagonistas. Atenuada luego la procacidad de su coreografía originaria, y la intención soez de ciertas letrillas inoficiosamente agregadas a su música, el tango fue trasponiendo paulatinamente etapas de penetración, y ganando así aquellos sectores de nuestro medio, que se mostraron tan reacios en un principio a toda posibilidad de convivencia con aquel".⁴

Los conjuntos de tango que tocaban en sus principios eran tríos compuestos por violín, flauta y arpa. A veces se agregaba acordeón o mandolín, o instrumentos más domésticos como la concertina y la armónica. Estos primeros ejecutantes fueron músicos intuitivos, que carecían de formación académica y utilizaban la improvisación, que fue la forma inicial de composición del tango. Posteriormente, la guitarra se incorporó al tango para ocupar el lugar del arpa, como base rítmica de mayores posibilidades. Por ese entonces el tango era ágil y picaresco, tal

³ Sierra, Luis Adolfo. 1976. *Historia de la Orquesta Típica. Evolución instrumental del tango*. Bs.As: Ricordi. Pág. 14.

⁴ Sierra, Luis Adolfo. 1976. *Historia de la Orquesta Típica. Evolución instrumental del tango*. Bs.As: Ricordi. Pág. 16.

como lo requería su coreografía. Esta formación de guitarra, violín y flauta perduró casi inalterable hasta el advenimiento del bandoneón.

“Los tríos que amenizaban las veladas de los bajos de Belgrano [...] incursionaron también hasta las glorietas de Palermo, convirtiendo aquel lugar en el reducto inexpugnable del tango, precursor del espaldarazo consagratorio. [...] atrajeron por igual a los compadritos del suburbio y a las patotas andariegas de la aristocracia porteña, dispuestos todos a participar por igual de aquellas trasnochadas entre tangos y trifulcas descomunales”.⁵

La frecuencia de incidentes, a veces con finales trágicos, provocaron que la predilección de los que asistían a estos sitios se desviara hacia lugares menos frecuentados, de más restringido acceso, ubicados en calles poco transitadas.

“Mujeres prestigiosas ofrecían sus salones, sus bodegas, sus “amistades” y sus músicos... Aquellas casas de baile tuvieron horas de resonancia en la crónica de la vida nocturna de la ciudad. [...] En su avance hacia la conquista de la ciudad, iba el tango depurando paulatinamente sus modales y morigerando el atrevimiento de sus cortes y quebradas”.⁶

El tango iba de a poco ganando lugar, aunque faltaba para su definitiva incorporación en la vida ciudadana. No alcanzó su consagración popular a través de las combinaciones instrumentales que le eran propias (ya que como se dijo anteriormente los lugares de actuación de las mismas estaban reservados exclusivamente para quienes acudían allí) sino por las bandas, rondallas y orfeones, entre los distintos sectores sociales ajenos a esa vida nocturna:

“La Banda Municipal, la de Policía, las bandas militares, [...] e incluso los conjuntos organizados para atraer público a los remates de tierras, optaron por abrir sus repertorios a los tangos más en boga, que ya habían llegado al papel, y frecuentemente también al disco. [...] Los orfeones - conjuntos corales e instrumentales de las comparsas carnavalescas -, y las rondallas - integradas por mandolines, bandurrias, guitarras y violines - que con motivo de ciertas

⁵ Sierra, Luis Adolfo. 1976. *Historia de la Orquesta Típica. Evolución instrumental del tango*. Bs.As: Ricordi. Pág. 17.

⁶ Sierra, Luis Adolfo. 1976. *Historia de la Orquesta Típica. Evolución instrumental del tango*. Bs.As: Ricordi. Pág. 20.

festividades salían a recorrer las calles [...] constituyeron un aliado invaluable para la difusión del tango”.⁷

Se fueron incorporando nuevos instrumentos. En primer lugar el piano, y posteriormente el bandoneón: “Procedente de pueblos sin afinidades raciales ni culturales que nos vinculen. De su origen germánico, de su extraña trayectoria de inmigrante, de cuándo arribó a nuestras playas y de quién lo asimiló al tango, solamente existe la certidumbre de lo primero”.⁸ En los conjuntos de tango, de a poco el bandoneón fue desplazando a la flauta, mientras que el piano fue paulatinamente tomando el lugar de la guitarra.

A principios del siglo XX, el tango dejó de ser una música exclusivamenteailable para también ser tocada en bares y cafetines (muchos de ellos situados en el barrio de La Boca, Bs. As) donde se concurría solamente a escucharla.

Aproximadamente en 1912 comenzó a irrumpir en todos los barrios y en el centro de Buenos Aires. Los principales cafés de la ciudad se empezaron a colmar de pequeños conjuntos que ejecutaban tangos en lugar de otro tipo de repertorio.

1.2 La Orquesta Típica Criolla

Un acontecimiento de gran importancia en la historia del tango fue el crecimiento de la industria fonográfica.

“El disco había logrado despertar gran interés, y las grabaciones aquí registradas contaban con una acogida de muy promisorias perspectivas para los artistas de nuestro medio. En tales perspectivas, la empresa Casa Tangini resolvió contratar a la orquesta de Vicente Greco para la grabación de tangos de su repertorio. Fue entonces necesario adoptar una denominación genérica que identificara al conjunto [...] al aparecer y tomar importancia las orquestas exclusivamente de tangos [...] se imponía establecer el distinguo necesario”.⁹

Así surge la denominación de “Orquesta Típica Criolla” y luego su reducción a “Orquesta Típica” para nombrar a los conjuntos ejecutantes de tango exclusivamente.

⁷ Sierra, Luis Adolfo. 1976. *Historia de la Orquesta Típica. Evolución instrumental del tango*. Bs.As: Ricordi. Pág. 23.

⁸ Sierra, Luis Adolfo. 1976. *Historia de la Orquesta Típica. Evolución instrumental del tango*. Bs.As: Ricordi. Pág. 24.

⁹ Sierra, Luis Adolfo. 1976. *Historia de la Orquesta Típica. Evolución instrumental del tango*. Bs.As: Ricordi. Pág. 38-39.

El enorme crecimiento económico de la Argentina en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX permitió el rápido desarrollo de las industrias de la grabación, la radio y el cine, y el tango, por supuesto, fue el principal producto de las industrias culturales argentinas. El hecho de poder ser grabado a través del disco, le significó al tango la conquista de su más valioso medio de difusión. Así, fue atrayendo a clientelas numerosas a los distintos cafés, buscando escuchar las orquestas típicas de mayor popularidad, con el bandoneón ya como protagonista de aquellos conjuntos.

Hacia 1912, el tango ya no padecía de prejuicios sociales y ya se había transformado en la expresión musical de la ciudad. También comenzó a consagrarse en Europa:

“Se sucedieron tiempos auspiciosos para el tango. Llegaban las noticias de su consagración en París, [...] se bailaba ya en todos los salones europeos. [...] Muchos músicos ya de arraigado prestigio siguieron los pasos de aquellos intrépidos pioneros. Unos se quedaron largos años en Europa, otros se radicaron definitivamente.”¹⁰

1.3 El sexteto típico y su evolución

La configuración de la orquesta típica alcanzó su forma definitiva en el llamado “sexteto típico”, conformado por dos bandoneones, dos violines, piano y contrabajo. A partir de 1920 fue la agrupación más lograda y representativa del tango, y su vigencia se prolongó aproximadamente tres lustros.

Hacia principios de la década del `30, los conjuntos de tango fueron adquiriendo otra fisonomía en razón del aumento de los ejecutantes, dando lugar a la formación de las grandes orquestas y, posteriormente, una derivación hacia agrupaciones instrumentales reducidas para el lucimiento de ejecutantes solistas.

Esta ampliación numérica de las orquestas típicas, y una creciente exigencia en la calidad musical de las ejecuciones, trajo aparejada la necesidad de la intervención de *arregladores* y *orquestadores* profesionales.

“Al filo de 1940 la importancia de los arregladores cobraba una trascendente significación dentro del panorama musical del tango. Ya por entonces, ninguna

¹⁰ Sierra, Luis Adolfo. 1976. *Historia de la Orquesta Típica. Evolución instrumental del tango*. Bs.As: Ricordi. Pág.45.

orquesta de cierta categoría [...] prescindía de la intervención de los arregladores, erigidos en protagonistas anónimos del quehacer instrumental del tango”.¹¹

1.4 La generación del cuarenta

La década del `40, también llamada *Época de Oro*, fue un momento de maduración del género. Trajo aparejada una brillante promoción de ejecutantes, compositores, letristas y cantores, que alcanzaban por entonces un itinerario artístico de prestigio, al que se le unían músicos jóvenes que se proyectaban a la consagración.

“Unos y otros, encontraron por entonces el momento oportuno para el triunfo, aportando nuevas concepciones en las distintas tendencias y en los diversos estilos, y permitiendo desarrollar formas de expresión diferenciadas entre sí, pero orientadas todas en el propósito de difundir las múltiples modalidades del tango con evidente sentido de evolución”.¹²

Esta época no sólo realzó una excepcional generación de músicos jóvenes y otros con ya gran trayectoria y reconocimiento artístico, sino que también trajo aparejadas sustanciales modificaciones en lo que hace a los esquemas vigentes dentro del panorama del tango. “Se abrieron innumerables fuentes de trabajo a las orquestas y a los cantores, que ocuparon lugares de preferencia en todas las programaciones artísticas de entonces”.¹³ Fueron años donde reinaron las grandes orquestas, con bailes populares masivos de tango con orquestas en vivo. El tango contaba con la difusión masiva por medio de la radio, del disco y del cine. Era la música y el baile de toda esa generación, se oía en decenas de cafés y cabarets y se bailaba en confiterías, clubes, salones y carnavales.

Otra característica resultante de este período fue el gran nivel de superación técnica alcanzado por los instrumentistas del tango. También, la preponderante intervención de los cantantes de orquestas determinó el resurgimiento del “tango canción”, y con consiguiente la inclinación de muchos compositores a incursionar en las formas cantadas del tango.

¹¹ Sierra, Luis Adolfo. 1976. *Historia de la Orquesta Típica. Evolución instrumental del tango*. Bs.As: Ricordi. Pág.94.

¹² Sierra, Luis Adolfo. 1976. *Historia de la Orquesta Típica. Evolución instrumental del tango*. Bs.As: Ricordi. Pág.106

¹³ Sierra, Luis Adolfo. 1976. *Historia de la Orquesta Típica. Evolución instrumental del tango*. Bs.As: Ricordi. Pág.107.

Dentro de los músicos de renombre que tuvieron lugar en esta época podemos distinguir a Osvaldo Pugliese, Carlos Di Sarli, Aníbal Troilo, Roberto Grela, Virgilio Expósito, Horacio Salgán, entre otros.

En el año 1946, Astor Piazzolla, músico y compositor que había formado parte de la fila de bandoneones de la orquesta de Aníbal Troilo, formó su propia orquesta con una mirada renovadora del género.

“El aporte de Astor Piazzolla tenía el significado de una revalorización integral de la música del tango, con concepciones de marcada tendencia modernista. Entendió Piazzolla que debían incorporarse al tango los recursos musicales, especialmente en materia de armonía y contrapunto, que lejos de resentir los valores esenciales de ritmo y melodía que lo definen con personalidad inconfundible, contribuirían a exaltar las posibilidades de realización embelleciendo y enriqueciendo su contenido”.¹⁴

Fue un músico innovador, que experimentó con las más diversas formas instrumentales del tango. Desde la orquesta típica de composición tradicional, pasando por conjuntos sinfónicos, orquestas de cuerdas, hasta el octeto (variante del sexteto típico, con el agregado de violonchelo y guitarra eléctrica). En 1955 creó el “Octeto de Buenos Aires”, con el cual se propuso romper los moldes clásicos de ejecución, sobre la base del uso de ritmos y armonías hasta entonces desconocidos en el tango. Tuvo la valentía para mezclar al tango con otras músicas como el jazz y elementos de la música clásica.

Habiendo tenido que afrontar innumerables críticas hacia su música, con admiradores y detractores, Piazzolla se ha consolidado como uno de los mayores representantes del surgimiento del tango moderno. Su trayectoria musical se yuxtapuso con los comienzos de la llegada del rock al país y con el surgimiento de emergentes músicos de dicho género, quienes se vieron altamente influenciados por su música.

1.5 Fin de la Época de Oro

El tango sufrió una paulatina y progresiva disminución de sus medios de difusión. En la década del 50 el mercado musical comenzó a inclinarse en favor de otras expresiones musicales, como el folklore, y música proveniente de otros países como el rock and roll. Los músicos de tango fueron perdiendo sus fuentes de

¹⁴ Sierra, Luis Adolfo. 1976. *Historia de la Orquesta Típica. Evolución instrumental del tango*. Bs.As: Ricordi. Pág.121.

trabajo, y esto derivó a la sustitución de los conjuntos numerosos por pequeñas formaciones (tríos, cuartetos, quintetos).

En 1955, el gobierno constitucional de Juan Domingo Perón fue derrocado por un golpe de Estado. Muchos músicos de tango habían manifestado públicamente su inclinación a favor del gobierno peronista, y luego del golpe fueron perseguidos por sus ideas y se les imposibilitó continuar con sus labores artísticas. El nuevo gobierno militar abandonó toda política cultural de protección a las expresiones artísticas populares.

Sobrevino el auge del mercado discográfico internacional y la aparición de los amplificadores de sonido, lo cual llevó al predominio de géneros diferentes al tango (por ejemplo el bolero, la cumbia, el rock and roll, el rock internacional). Así, el tango sufrió una confrontación generacional: el tango era la música de gente grande, el rock era la música de los jóvenes.

1.6 El renacer del tango

Tres décadas de dictaduras hicieron que el tango se desdibujara en la vida argentina, aunque sin llegar a desaparecer. A fines de 1983 volvió la democracia al país, y fue también cuando comenzó a revivir el género. Sumado a la libertad de expresión que trajo la democracia, algunos hechos que contribuyeron a su resurgimiento fueron: la aceptación a nivel mundial de la música de Astor Piazzolla (quien, como ya se expresó anteriormente, supo fusionar el tango con otras expresiones musicales como la música clásica, el jazz y el rock, incorporando instrumentos electrónicos), el triunfo en Rusia de Julio Bocca (bailarín argentino de renombre internacional que bailó la música de Piazzolla), el éxito en Broadway del espectáculo "*Tango Argentino*" que presentó a los más destacados bailarines de tango de la época, y la inclusión de esta música en varias películas de Hollywood (por ejemplo *Perfume de Mujer*, del año 1992, protagonizada por Al Pacino).

En 1990 por ley nacional se creó la Academia Nacional del Tango. Luego, en 1998, fue sancionada la ley nacional de patrimonialización del tango, lo cual llevó posteriormente a la creación en 1999 del Festival Buenos Aires Tango y la señal radial FM La 2x4 Tango. Así, vemos cómo el tango comenzó nuevamente a tener apoyo político e institucional.

A partir de un proyecto presentado en conjunto entre Argentina y Uruguay, en el año 2009 la UNESCO incluyó al tango en su lista de patrimonio cultural inmaterial mundial. Según la UNESCO el patrimonio inmaterial:

“Comprende tradiciones o expresiones vivas heredadas de nuestros antepasados y transmitidas a nuestros descendientes, como tradiciones orales, artes del espectáculo, usos sociales, rituales, actos festivos, conocimientos y prácticas relativos a la naturaleza y el universo, y saberes y técnicas vinculados a la artesanía tradicional.”¹⁵

Hoy en día, en las grandes ciudades del país hay diversas opciones para encontrarse con esta música. En primer lugar, las milongas (lugares en los que se baila tango con fines recreativos, no profesionalmente ni con sentido de espectáculo). Un segundo espacio para el tango, con un concepto muy diferente, son los que se conocen como “*for export*” y que algunos de sus propietarios llaman casas de tango: se trata de lugares apuntados fundamentalmente al mercado de turistas extranjeros o a los eventos sociales y reuniones empresariales de los consumidores argentinos. Como otra opción cabe mencionar a los festivales de tango. Hay varios festivales de tango a lo largo del país: la ciudad de Buenos Aires tiene uno muy importante sostenido por su Ministerio de Cultura, que reúne los más diversos estilos de lo que sucede con el tango en vivo en la actualidad. Otros festivales son: el festival nacional de Tango de La Falda en la provincia de Córdoba (con mayor antigüedad que el porteño), el de Justo Daract en San Luis, el Encuentro Metropolitano de Tango en la ciudad de Rosario, el festival Mano a Mano en Santa Rosa, La Pampa, el Festival VM Tango en Villa María, entre otros.

El 11 de diciembre se celebra el Día Nacional del Tango, instaurado desde 1977, en conmemoración a las fechas de nacimiento de dos de los exponentes más importantes de la historia del tango, Carlos Gardel y Julio De Caro.

¹⁵ <https://ich.unesco.org/es/que-es-el-patrimonio-inmaterial-00003>

CAPÍTULO 2

El rock nacional: espacio de encuentro entre géneros

2.1 Contexto histórico-social del surgimiento del rock nacional

El rock, a nivel mundial, surge como parte de una actitud que se basaba en el cuestionamiento profundo a la sociedad. Fue una época (mediados de los 50 y década de los 60) cargada de ideologías por parte de jóvenes que levantaban consignas de libertad y paz (por ejemplo, en Estados Unidos contra la guerra de Vietnam, campañas para la igualdad racial, etc.). Emerge como válvula de escape de una juventud que buscaba su propia identidad, las bandas representaban en la época el nacimiento de un nuevo sonido y una nueva forma de hacer música, ahora también para abordar temas con un enfoque social y hasta político. Musicalmente, tiene sus raíces en el rock and roll, el blues, el folk y el rhythm and blues.

Una gran cantidad de grupos argentinos en actividad durante los primeros años de la década del 60 hacían música inspirada en aquella que tenía epicentro sobre todo en Londres, como *The Beatles* y *The Rolling Stones*. Este nuevo género fue apropiado por una generación que se enfrentó de alguna manera con la generación de sus padres, en aspectos relacionados con la sexualidad, la moral, la libertad personal, las ideas políticas y religiosas, y los gustos estéticos. Por ese entonces, todavía no se componía rock en castellano, las letras eran en inglés.

En Argentina, a mediados de la década del 60, gobernaba el gobierno militar de Onganía, y las ideas ideológicas en el rock surgidas en otras partes del mundo se resignificaron en el país como una nueva propuesta de colectivo que comenzó a delinear un “enemigo” (el sistema) y el campo en el que se desarrollaba el conflicto (la cultura). De acuerdo a el musicólogo Claudio Díaz, los elementos que dieron al rock su fisonomía ya en su momento fundacional fueron, por un lado, la conformación de una estética de ruptura con los moldes de la canción masiva sujeta a pautas industriales y, por el otro, una actitud de enfrentamiento generacional con ciertas reglas e instituciones sociales. Como consecuencia de ello se habría forjado una identidad colectiva que situaba a los rockeros al margen de la industria discográfica y de la praxis política, llevándolos a asumir una postura anárquica, anticonstitucional y antidogmática.¹⁶

El grupo argentino Los Gatos Salvajes logra dejar registro de su música por esos años (1965) con su álbum debut *La Respuesta*, que contenía algunas de las primeras composiciones de rock en castellano del compositor de la banda, el

¹⁶ Díaz, Claudio. 1993. «Rock nacional, la estética de los pioneros». Ensayo-Teoría-Crítica. Espacios populares en la cultura 3 (5): 61-71.

músico rosarino Litto Nebbia. Posteriormente, en 1967, algunos de sus integrantes conformaron el grupo Los Gatos (cuyo líder y principal compositor fue Nebbia) y editaron su primer simple con los fonogramas La Balsa y Ayer Nomás. Este trabajo marca el primer éxito de ventas en su género, sentando un precedente y abriendo las puertas de los sellos multinacionales a otros intérpretes del movimiento del rock local. Gran parte de la bibliografía sobre rock en la Argentina coincide en señalar a este grupo, y especialmente a Litto Nebbia, como uno de los músicos más emblemáticos del origen del rock nacional. Se hace énfasis en el hecho de que cantaban en castellano composiciones propias, resaltando este factor como esencial para marcar el comienzo de algo distinto a lo que se venía haciendo dentro del género. El músico y compositor Charly García, quien por ese entonces todavía no se había dado a conocer como tal, comenta posteriormente en una entrevista del programa de televisión “Ojos de Videotape: los orígenes del rock nacional”: “después escuché a Los Gatos y eso me rompió bastante la cabeza porque me parecía bastante alucinante poder hacer ese tipo de música en castellano y que sonara bien”.¹⁷ Así vemos cómo influyó este grupo en el músico que, posteriormente, se convertiría en uno de los más representativos del género en el país.

Sobre el contexto político y social de la época, en el mismo programa *Ojos de Videotape*, Litto Nebbia comenta: “era una época embromada, era la época que estaba Onganía, así que como joven que era tenía siempre problema en cualquier lado porque el comienzo de toda esa incompreensión hacia la población comenzó por los jóvenes”.¹⁸ Durante este gobierno se produjeron grandes movilizaciones estudiantiles y las actividades culturales fueron reprimidas con censura y violencia. Sobre esto, Charly García expresó: “Era toda una aventura ir a los recitales y no ir preso. Era una aventura vestirse de cierta forma, era una aventura tener el pelo largo”.¹⁹

El poeta, escritor y periodista Pipo Lernduo formó parte del movimiento cultural de aquella época, y frecuentaba los lugares donde iban los músicos compositores emergentes. Al respecto expresó:

“Nosotros, por aislamiento, teníamos que cantar y hablar de lo que nos pasaba a nosotros. No íbamos a hablar de lo que pasaba en Londres porque a nadie le

¹⁷ Programa “Ojos de Videotape: los orígenes del rock nacional”, temporada 1, capítulo 1(2017). TV Pública.

¹⁸ Programa “Ojos de Videotape: los orígenes del rock nacional”, temporada 1, capítulo 1(2017). TV Pública.

¹⁹ Programa “Ojos de Videotape: los orígenes del rock nacional”, temporada 1, capítulo 1(2017). TV Pública.

interesaba ni nadie entendía nada. El aislamiento hizo que evolucionáramos. Lo creamos porque estábamos aislados, perseguidos por la cana, perseguidos por la dictadura, prohibidos, censurados, no teníamos información y hubo que inventar una cultura diferente. La combinación de eso con la ideología que teníamos nosotros de que el mundo tenía que ser de otra manera, que tiene que haber una libertad, que no tiene que haber guerra, eso era como un caldo de cultivo impresionante”.²⁰

Algunos otros grupos y músicos de renombre surgidos en esa primera etapa del rock en el país fueron Tanguito, Manal, Vox Dei, Almendra y Pescado Rabioso (con L.A.Spinetta a la cabeza), Miguel Abuelo, Pappo, David Lebón, entre otros.

El primer festival importante del rock argentino fue el Buenos Aires Rock, producido por Daniel Ripoll, editor de la revista Pelo. La primera edición del festival fue en noviembre de 1970 (el país se encontraba bajo el gobierno de facto de Roberto Levingston, a poco meses de haber terminado el mandato de Onganía). Fueron cinco días, con 30.000 espectadores: la mayor cantidad de público reunida por el rock hasta ese momento. Participaron artistas como Los Gatos, Moris, Miguel Abuelo, Almendra, Pappo's Blues, Manal, Vox Dei, Arco Iris, entre otros. Sobre esto, en el programa Ojos de Videotape, Ripoll comenta:

“Ni nosotros (los organizadores) ni los músicos sabíamos lo que iba a pasar, pero cuando abrimos las puertas el primer día fue una invasión. Se llenó absolutamente todo y nos desbordó. [...] A fines de los 60, en la Argentina, a este incipiente movimiento cultural de vanguardia en música y ruptura estética le faltaba reunirse con todas sus expresiones y fijarle un sentido. B.A.Rock, visto desde hoy, tuvo esa función: dotó a una generación de parámetros artísticos y contribuyó a construir el basamento de un sentido cultural, por fuera del ambiente militar represivo, por fuera de la violencia general, interpelando el sentido pasatista de la música joven promovida por la industria del espectáculo.”²¹

El BA Rock se realizó por tres años consecutivos. Con estas primeras tres ediciones, fue el primer evento masivo en el país, que reunió a diferentes músicos del mismo movimiento frente a un público en común.

En la tercera edición, en el año 1972, hizo su debut la incipiente banda Sui Generis, conformada por dos jóvenes Charly García y Nito Mestre. Tres años

²⁰ Programa “Ojos de Videotape: los orígenes del rock nacional”, temporada 1, capítulo 1(2017). TV Pública.

²¹ Programa “Ojos de Videotape: los orígenes del rock nacional”, temporada 1, capítulo 2(2017). TV Pública.

después, con tres discos editados, la banda se separa con un show histórico titulado *Adiós Sui Géneris*, en el estadio Luna Park, con una cantidad de público muy superior a la media de un concierto de rock por ese entonces.

Posteriormente, con el golpe militar de 1976, la sociedad civil por miedo se replegó sobre sí misma. La cultura del miedo tuvo como protagonista nuevamente al movimiento juvenil, cuya censura y represión fue todavía más fuerte y dura que en las dictaduras anteriores. Mientras el movimiento estudiantil y las juventudes políticas fueron desapareciendo como sustento de identidades colectivas, el movimiento del rock nacional se afianzó como parte de construcción de un colectivo que excedió ampliamente los límites de sus seguidores habituales. El objetivo de los militantes del rock en la Argentina, no era lograr el poder político de una nación, sino el poder creativo de una generación, razón por la cual el movimiento podía ocupar sin demasiados inconvenientes el espacio vacante de las sistemáticamente perseguidas y desarticuladas organizaciones políticas juveniles. Ir a recitales y escuchar discos en grupo se convirtieron en actividades que intentaban salvaguardar la identidad de todo un grupo etario que era cuestionado por el Proceso. Los años que van del 75 al 77 vieron nacer o desarrollarse propuestas musicales diversas dentro del rock, muy disímiles entre sí, que fueron emitidas y decodificadas por músicos y jóvenes como *rock nacional*. El movimiento y la ideología, en función de la necesidad de conformación de identidad, apareció como núcleo fundamental más allá de la música en sí.

Por la persecución y amenazas que sufrían, muchos músicos y artistas populares decidieron exiliarse del país. Su música era censurada y prohibida en las radios y programas de televisión. Sobre esta época, Miguel Cantilo (integrante de la banda Pedro y Pablo) expresa:

“Lo importante era recibir noticias y ver cuándo era posible volver. Yo escuché dos o tres discos que me marcaron de aquella época: El Jardín de los Presentes (Invisible) y otro de Charly (García) con La Máquina de Hacer Pájaros. Fueron discos que me parecieron impresionantes. O sea, yo me daba cuenta que el movimiento seguía, pero la imagen era que todo estaba en un tono de sombra.”²²

En 1978, se forma Serú Girán, banda conformada por Charly García, Pedro Aznar, David Lebón y Oscar Moro, considerada uno de las más importantes en la historia de la música latinoamericana y de la evolución del rock en español,

²² Programa “Ojos de Videotape: los orígenes del rock nacional”, temporada 1, capítulo 3(2017). TV Pública.

sirviendo como influencia a múltiples artistas y bandas que surgirían en los años posteriores.

Ya acercándonos a los años finales de la última dictadura, cuando la cultura del miedo fue de a poco menguando en su virulencia, el panorama rockero comenzó a mostrar signos de cambio y fue dejando de cumplir aquella solitaria tarea de sostén de identidad que sostuvo en los años anteriores. Hacia fines de 1970 y comienzos de 1980 el movimiento del rock en la Argentina dejó de ser un fenómeno emergente para convertirse en masivo. Numerosos autores que estudiaron y escribieron sobre el rock en Argentina señalan el año 1982 como el momento del cambio de escala, a partir de la prohibición de la difusión radial de música en inglés (debido a la guerra que Argentina e Inglaterra llevaron a cabo por las Islas Malvinas). Sin embargo, la Investigadora, Licenciada y Profesora Superior en Artes Lisa Di Cione, en su trabajo "Rock y dictadura en la Argentina: reflexiones sobre una relación contradictoria" (2016) considera que este proceso de masividad del género es mucho más complejo y se inicia al menos tres años antes:

"El rock en la Argentina, ha estado en sus orígenes vinculado con la lucha por las libertades individuales y las conquistas contraculturales de un sector de la juventud frente a la generación precedente. No obstante, entre fines de 1970 y comienzos de 1980, deja de ser una formación contracultural emergente y se constituye como movimiento social- juvenil masivo. En ese momento se produce una mutación sustancial en las relaciones que mantiene el gobierno nacional con los músicos, productores y audiencias. El cambio es coincidente con una modificación del proyecto político impulsado por el entonces presidente de facto Roberto Viola (1981) respecto de su antecesor Jorge Rafael Videla (1976- 1981) en el cual se incluye al género popular en la agenda de gobierno. [...] La proliferación de festivales daría cuenta de este proceso que encierra nuevas alianzas y reestructuraciones en la lucha por la hegemonía de los símbolos culturales."²³

En 1982, tras numerosos años de ausencia, se volvió a realizar el BA Rock. También el mismo año se realizó el Festival de la Solidaridad Latinoamericana, el cual tenía como objetivo juntar alimentos no perecederos y ropa para enviar a los soldados que estaban combatiendo en la Guerra de Malvinas.

²³ Di Cione, Lisa (2016) Rock y dictadura en la Argentina: reflexiones sobre una relación contradictoria. Revista Afuera | Estudios de crítica cultural.

En el libro “We gotta get out of this place” que aborda el fenómeno del rock internacional como movimiento juvenil, Lawrence Grossberg expresa sobre uno de sus rasgos más característicos: “El rock articula constantemente su propio centro auténtico, siempre en camino a ser inauténtico. [...] el rock escapa a su centro, produce nuevas posibilidades, nuevos centros. Su existencia depende de cierta inestabilidad. El rock debe cambiar para sobrevivir”²⁴. Tales características se hacen también presentes en el contexto específico de la Argentina, por lo que, como objeto de estudio complejo y dinámico, el rock es susceptible de ser examinado en base a entradas múltiples de análisis, tanto sociales como musicales. El rock va delineando su carácter de “nacional”, en el sentido de interpretar y representar las vivencias de los jóvenes del país, quienes habían crecido en casas donde sus padres escuchaban mayormente tango y folklore. La herencia de estos géneros era inevitable para los jóvenes rockeros, que hablaban y se expresaban en ciudades culturalmente esculpidas sobre todo por el tango. De esta manera, las fusiones con dicho género no surgen desde ningún “deber ser”, sino desde la realidad que “somos”. Somos también como sociedad tango y eso se fusiona con el movimiento musical de las juventudes.

2.2 El rock nacional como género de fusión y su conexión con el tango

Con lo expuesto anteriormente, vemos que el rock nacional ha sido desde su origen música de fusión, y ha establecido a través de su desarrollo distintas relaciones con diversos géneros. En este sentido, podemos observar un punto de conexión entre los orígenes del rock nacional y del tango. Pablo Vila, en su texto “El rock, música argentina contemporánea”²⁵, señala que:

“Hablando en términos estrictamente musicales, el rock nacional es música de fusión. Y en esto no se diferencia del tango (música de origen hispano-cubano que encumbra como instrumento típico en bandoneón, de origen alemán, y que a partir de la década del 50 se relaciona estrechamente -por lo menos en sus expresiones de vanguardia- con el jazz y la música clásica), ni del folklore [...] Lo que obviamente diferencia al rock del tango y el folklore es el contenido de la mezcla.” (p. 24)

El autor señala que desde lo sonoro el rock se caracteriza por ser un fenómeno de fusión, constituido en su interior por distintos géneros claramente delimitados entre sí. En tal sentido, sostiene que el rock se construye a partir de la diferencia

²⁴ Grossberg, Lawrence. 1992a. *We gotta get out of this place*. New York: Routledge. Pág. 208, 209

²⁵ Vila, Pablo. 1987a. «El rock, música argentina contemporánea». *Revista Punto de Vista* N° 30: 23-29.

entre la emisión y la recepción. Ello significa que, si un compositor hace uso de distintos géneros en su producción, por ejemplo “el rock and roll de la década del 50, el blues, el pop, el rock sinfónico, el punk, el jazz, jazz-rock, la new wave, el reggae, el ska, el rockabilly, la música clásica, el folk norteamericano, el heavy metal, la canción de protesta, la bossa nova ..., el tango y el folklore” (p. 24), el oyente decodificará esta suma como un solo género, el rock nacional. Según Vila, la catalogación de un tema como perteneciente al rock nacional no se hace enteramente en función de las características musicales ni literarias, sino de la “adscripción del intérprete [...] a un compromiso con las claves ideológicas (ciertamente de límites no claros) ligadas al movimiento de rock nacional” (p. 24).
Pone algunos ejemplos para justificar dicha afirmación:

“¿Qué diferencia a una baguala anónima interpretada por León Gieco, de la misma baguala cantada por Anastasio Quiroga? ¿Qué distingo se puede hacer entre un tango interpretado por Baglietto, con el acompañamiento en bandoneón de Rubén Juárez, del mismo tango grabado por Cedrón? [...] para el movimiento de rock existe una sola diferencia: el primero de los músicos nombrados, por su trayectoria, es claramente definido como integrante de rock nacional, y “arrastra” con dicho rótulo la música que hace, la cual pasa a ser parte del fenómeno de fusión del movimiento, mientras que aquellos intérpretes nombrados en segundo término son ubicados por la recepción rockera en los mismos lugares en que ellos mismos se ubican desde la emisión: el folklore, el tango” (p. 24).

De esta manera, podemos ver que el rock nacional, más allá de lo estrictamente musical, es parte de un movimiento social, mediante el cual la audiencia resignifica las emisiones musicales de cierto grupo de músicos como rock nacional. Así podemos comenzar a comprender cómo se fue formando la escabrosa relación del rock nacional con el tango y el folklore.

Como ejemplo podemos citar a Litto Nebbia, nombrado anteriormente en el presente trabajo, quien es considerado como uno de los fundadores del rock argentino. Cabe destacar que, nacido en Rosario en 1948, se crió en el seno de una familia de músicos y desde pequeño tuvo contacto con destacadas figuras del tango. En una entrevista realizada por el historiador Felipe Pingna, Nebbia relata:

“Mi padre fue el primer cantor melódico que hubo en el país y mi madre era concertista de piano y tuvo también uno de los primeros grupos de orquesta de tango de mujeres en Rosario. Fue en 1942, cuando todavía no existía el feminismo [...] El grupo se llamaba Orquesta típica de señoritas Los Colonos. [...]

Esto hizo que yo tuviera (de) muy pequeño esta vocación por la música, que lógicamente me trasladaron ellos. [...] Y mis viejos conocían a mucha gente. Venían Alfredo Gobbi, Virgilio Expósito, Alfonso Ortiz Tirado, Pedro Vargas. Agustín Lara me tenía en brazos. Yo vivía en Rosario y Rosario en esa época – siempre lo fue– era un lugar muy popular para la música, el arte y la cultura. Los músicos, inclusive músicos del extranjero, querían ir a Rosario. Y las orquestas de tango se quedaban dos o tres semanas actuando. No hacían un recital como hoy en día que van y vuelven en el día, sino que a lo mejor tocaban 20 días sin parar. Bueno, esto le daba al asunto un ambiente bárbaro. Yo conocí la primera época. Yo tengo por ahí algunas fotos perdidas con mis viejos, en las que estoy con Héctor Mauré, con Jorge Vidal, con Floreal Ruiz, con Charlo. Eran amigos de él y de mi vieja.”²⁶

Cabe destacar el hecho de que muchos músicos de rock nacional han manifestado la gran influencia de Astor Piazzolla en su música. La juventud a finales de los años sesenta y los setenta querían tocar rock, y en vez de la represión común por la hegemonía de otros sonidos consolidados (el tango más tradicionalista y cerrado), la manera de hacer tango de Piazzolla fue un puente para unir al rock con el tango. Incorporó a sus grupos musicales guitarra eléctrica, batería y bajo, formación que se acercaba más a las de rock. En su obra *Libertango* (1974), por ejemplo, es evidente la fusión de tango y rock.

Para finalizar, podríamos decir que la definición de género musical en la música popular argentina ha estado muy ligado a las cuestiones de identidad: se piensa en la argentinidad del tango y el rock nacional. Esto nos lleva a reflexionar sobre estos estereotipos, que conectan géneros musicales con aspectos de la cultura como la nacionalidad, la raza y la clase. Como ya hemos desarrollado anteriormente, estas conexiones son el efecto, por ejemplo, de políticas estatales, de la acción de movimientos intelectuales o políticos de algunos sectores de la sociedad, o el resultado de las estrategias de mercado de la industria musical.

Dentro de los músicos y compositores que hoy en día se reconocen como principales representantes y referentes del rock nacional se encuentran Carlos García Moreno (Charly García) y Rodolfo Páez (Fito Páez). Como se ha mencionado anteriormente, en este trabajo nos centraremos específicamente en el análisis de ciertas obras de estos artistas. Por lo tanto, a continuación expondremos brevemente algunos aspectos biográficos de ambos, centrándonos

²⁶ <https://elhistoriador.com.ar/entrevista-a-litto-nebbia-sobre-tango-y-tangueros/>

específicamente en sus primeras influencias musicales y, posteriormente, en sus influencias como compositores dentro del género del rock nacional.

CAPÍTULO 3

Charly y Fito: su relación con el tango

3.1 CHARLY GARCÍA



Sus primeras influencias musicales

Carlos Alberto García Moreno nació el 23 de octubre de 1951 en la ciudad de Buenos Aires. El padre es Carlos Jaime García Lange, físico, matemático, dueño de la primera fábrica de muebles de fórmica del país, autor de varios libros de texto sobre física y química. Su madre es Carmen Moreno, reconocida actriz y cantante de ópera, futura productora de programas musicales en radio y TV. Charly es el mayor de cuatro hermanos: Enrique, Daniel y Carmen Inés (*Josi*).

Sus primeros encuentros con la música o los primeros indicios de su facilidad para tocar melodías fueron relatados en numerosas oportunidades y siempre con algún tipo de variación, ya sea en el instrumento que descubrió el don o en las canciones que tocó o escuchó:

“Tenía una niñera que se llamaba María y que se pasaba el día escuchando música española. A mí me gustaban esas canciones y me las pasaba tarareando todo el tiempo. Entonces, mis padres me regalaron un pianito de juguete [...] Me acuerdo que una de las primeras cosas que saqué fue Torna a Sorrento que estaba en una cajita de música con una bailarina [...] Creo que el solo de Seminare viene de esa cajita de música. Mis padres al observar mi entusiasmo, me llevaron al piso de arriba, donde había un piano más grande que el juguete. Querían saber si podía tocar con un piano más grande que el de juguete. ¡Y toqué! Me silbaban cosas, yo buscaba las notas, y las hilaba de alguna manera. A partir de ese momento, me pusieron una profesora de piano. Tenía cuatro años.”²⁷

En 1956 comenzó a estudiar piano formalmente. El mismo Conservatorio Thibaud – Piazzini le mandaba una profesora que lo visitaba y le daba clases en su casa,

²⁷ Roque Di Pietro, (2020) Conservatorio. En L. Donozo y M. Abad (Eds.), *Esta noche toca Charly - Un viaje por los recitales de Charly García (1956 - 1993)* (2da Edición., pp.28). Gourmet Musical Ediciones.

Julieta Sandoval. Cabe destacar que por esta razón Carlitos nunca acudió al conservatorio ni se mezcló con otros alumnos, a excepción de las muestras de fin de año, que invariablemente se realizaban en el mes de octubre, el de su cumpleaños.

“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. Yo era un súper alumno que la hacía quedar bien en el conservatorio. Pero viéndolo en retrospectiva, ella solo me enseñó un pedazo de la música, llegó hasta Beethoven.”²⁸

García ya era un alumno con varios años de conservatorio y aún no se había descubierto un elemento primordial para comprender su facilidad para abordar la música: su oído absoluto. La mítica escena en el living de su casa – relatada decena de veces – en el que el niño Carlos le dijo a su madre que el célebre folclorista Eduardo Falú tenía una cuerda de su guitarra desafinada ocurrió después de 1959, luego de que el negocio de los muebles de fórmica de Carlos Jaime decayera drásticamente. A raíz de este suceso fue que Carmen Moreno comenzó a trabajar como productora en programas musicales de radio y televisión recordados como *Folklorísimo* y *Siete notas para un tango*, ambos transmitidos por canal 7.

Este quizás fue uno de los primeros contactos directos que tuvo Charly con el género de folklore y el tango en su temprana edad, donde era muy frecuente recibir en su casa artistas como Eduardo Falú, Mercedes Sosa, Horacio Salgán, Ubaldo de Lío, entre otros.

Aunque es posible que en su entorno familiar se escuchara música de diversos géneros, incluido el tango, no hay información específica que indique cuánto se escuchaba tango en su hogar cuando era niño. No obstante, no hay que olvidar que el contexto de la música popular argentina en esa época se encontraba en su auge. La música como el tango en los años 50' y 60' circulaba con mucha frecuencia en la ciudad de Buenos Aires (la cuna del tango) ya sea a través de la radio, la televisión, conciertos en vivo, o bandas de rock como *Los Gatos* sutilmente influenciadas por este género del cual también se nutrió posteriormente.

²⁸ Roque Di Pietro, (2020) Conservatorio. En L. Donozo y M. Abad (Eds.), *Esta noche toca Charly - Un viaje por los recitales de Charly García (1956 - 1993)* (2da Edición., pp.31). Gourmet Musical Ediciones.

Charly se recibió de profesor de piano a los doce años, y su última aparición en los conciertos de fin de año fue en 1964, cuando ya estaba por terminar el colegio primario, y justo con el *boom* de los *Beatles*. Se dice que fue entonces, cuando a la edad de los trece años, Charly pidió de regalo a su padre una guitarra eléctrica. Este gesto paternal fue un momento crucial en su vida, ya que le permitió explorar su pasión por la música popular y comenzar a desarrollar su propio estilo.

Su relación con el rock y el tango

Charly García cursó el colegio secundario en el Instituto Social Militar Dr. Dámaso Centeno entre 1965 y 1969, y fue en esta misma época donde escuchó por primera vez a los *Beatles*. Así comenta Charly en su entrevista *Que fue de tu vida* con Felipe Pigna realizada en el año 2004:

“La primera vez que escuché a los Beatles fue por la radio o la televisión y dije: Dios mío, esto es música clásica pero con otros instrumentos. Entonces le pedí plata a mi papá, fui a la disquería y compré un doble. Me agarró la histeria que le agarraba a todos los fans. Con Twist and Shout realmente me pareció una bomba atómica pero el tema que me definió fue There 's A Place que tiene una armonía muy particular que uso mucho...son cuartas y quintas y no por terceras”.

En 1967, Charly es cambiado al turno mañana y es allí donde conoce a Nito Mestre.

De algún modo, aunque no hay mayores certezas al respecto, el primer *Sui Generis* se armó con los cantantes de “The Century Indignation” (Nito Mestre y Mario Carlos Piegari) y los instrumentistas de “To Walk Spanish” (Alejandro Correa, Beto Rodríguez, Juan Bellia y Charly) de los cuales solo quedarían Nito Mestre y Charly.

Fue recién en el año 1972 que *Sui Generis* alcanzó la fama con su primer disco Vida. Al que luego le siguieron Confesiones de invierno (1973), y Pequeñas Anécdotas sobre las Instituciones (1974). A partir de este momento comienza a reflejarse la influencia del tango en su música. Así comenta García sobre *Canción para mi muerte* en su entrevista *Que fue de tu vida* con Felipe Pigna:

Charly: - *Yo no le daba mucha importancia a esa canción pero fue el hit, la que Jorge Álvarez (productor discográfico) eligió. Billy Bond decía que era un tanguito con un pelo de electricidad.*

Felipe Pigna: - *Ah mirá, tiene tango, claro que tiene tango.*

Charly: - *Yo no lo veía en ese momento. La diferencia en el tango se daba por una cuestión innata, me salía así. Después fui más consciente y compuse cosas de tango, con armonía de tango. Tango en segunda* (cita Charly a modo de ejemplo)

Felipe Pigna: - *¿Y cómo te llevás con el tango? ¿Te gusta el tango?*

Charly: - *Me gusta el tango, sus melodías. Gardel me parece un marciano. Lo único que no me gusta es quizás el sonido, me gusta la idea. Me sé un montón de tangos. Algún día voy a hacer algún tango tango.*

Felipe Pigna: - *Te dan ganas de hacer un tango?*

Charly: - *Sí.*

En el año 2003 compuso la canción *Tango* incluida en su disco “Rock and Roll YO” (etapa solista) que si bien tiene diversos elementos del tango por momentos fugaces se entrelazan melodías provenientes del género blues, jazz, rock, etc., tales como escalas menores pentatónicas o blue note.²⁹ Quizás por eso Charly refuerza en su entrevista la idea de que “algún día va a hacer un tango tango”.

En esta misma entrevista también comenta acerca de su gran influencia con *María de Buenos Aires* para componer *Juan represión* (Sui Géneris). *María de Buenos Aires* fue un espectáculo teatral estrenado en 1968 en Buenos Aires, el primero en el género de ópera-tango, con libreto de Horacio Ferrer y música de Astor Piazzolla.

La tercera experiencia profesional de Charly García fue La Máquina de Hacer Pájaros que duró casi dos años, desde diciembre de 1975 a noviembre de 1977. Sus integrantes fueron Charly García (ex Sui Generis), Oscar Moro (ex Los Gatos), Carlos Cutaia (ex Pescado Rabioso), Gustavo Bazterrica (futuro integrante de Los Abuelos de la Nada), y José Luis Fernández (ex Crucis).

En la entrevista realizada por el canal Archivo Histórico RTA (1976) Charly García, líder de La máquina de hacer pájaros, comenta: “Mi fuente de inspiración se basa en la música clásica, el rock, un poco el jazz y bastante el tango”. Aquí una vez

²⁹ La escala menor pentatónica es una sucesión de cinco sonidos dentro de una octava. Se trata de una escala menor básica donde se suprime la segunda y sexta nota. La blue note, por otro lado, corresponde a una cuarta aumentada que se agrega a una escala menor pentatónica.

Charly García haciendo énfasis en el género del tango como influencia y fuente de inspiración.

En enero de 1978 Charly formó *Serú Girán*, integrada por Pedro Aznar, Oscar Moro y David Lebón, hasta mayo de 1982 cuando comenzó su etapa solista.

La producción especial "Charly García y el tango, un poquito de amor para dar", realizada por la radio tango online de "Fractura Expuesta" y conducida por Maxi Senkiw, recopila diversas entrevistas de Charly a lo largo de su vida. En una de estas entrevistas Charly García revela: "Piano bar es un long play que casi todo está basado en la idea de Gardel en New York. Para mi Gardel es como medio lo máximo [...] aporté un poquito de tanguito...de aire de tanguito en el rock".

Otro dato interesante, no muy conocido de su etapa como solista, es la de haber sido contratado para componer la banda de sonido de la película *Funes, un gran amor* en 1993. En este álbum se encuentran su canción *Fifteen forever*, como así también, arreglos, al estilo Charly García, de canciones emblemáticas del género del tango: *Naranja en flor* (cantado por Mario Rubén González - *Jairo*) *Tango* (arreglo de *Gallo Ciego* - Agustín Bardi) *Tango II (Íntimas* - Alfonso Lacueva).

Desde el año 1982, durante su etapa como solista, Charly publicó gran cantidad de álbumes. Luego de 7 años sin haber publicado (el último disco había sido "Random" en el 2017), durante este año (2024) lanzó un nuevo disco titulado "La Lógica del Escorpión". Una de las canciones incluidas en el mismo es una nueva versión de "Te recuerdo invierno", que había sido editada por primera vez dentro del segundo álbum en vivo de la etapa solista del músico, lanzado en 1995. En esta nueva versión se puede escuchar un solo de bandoneón con una parte de la melodía de "Adiós Nonino" de Astor Piazzolla. Así vemos que el tango sigue presente en su música hasta el día de hoy.

3.2 FITO PÁEZ



Sus primeras influencias musicales

Rodolfo Páez nació el 13 de marzo de 1963 en la ciudad de Rosario. Pasó su infancia y juventud junto a su padre, su abuela paterna y su tía abuela, quienes lo criaron. Su madre, quien fue concertista de piano, falleció cuando él tenía apenas 8 meses de vida.

Centrándonos en conocer las influencias musicales en las primeras etapas de su vida podemos encontrar que en su libro autobiográfico “Infancia y juventud. Memorias” el músico relata que en su infancia ayudaba a su padre a revisar y corregir expedientes mientras escuchaban música de diversos géneros y procedencias:

“elegía una cantidad equis de discos y los poníamos apilados en el pirulín del medio del tocadiscos. [...] El primero fue Canciones para chicos de María Elena Walsh. [...] Así también escuché a pianistas tan diversos como Friedrich Gulda, el virtuoso artista vienés salido de la música clásica que terminó inclinándose al jazz, hasta el canadiense Oscar Peterson, fiel seguidor y continuador de Art Tatum. **Las orquestas de Aníbal Troilo, Horacio Salgán y Osvaldo Pugliese con cantantes de la talla de Edmundo Rivero y Roberto Goyeneche.** Las obras más populares de George Gershwin, “Rhapsody in Blue” y “Un americano en París”. Conocí a Mercedes Sosa en muchas versiones. Varias recopilaciones con las zambas y las chacareras clásicas argentinas. [...] **Descubrí a Astor Piazzolla en “Libertango”.** Sin olvidar casi toda la obra de Jobim, incluido el majestuoso álbum que grabó junto a Claus Ogerman y Frank Sinatra”.³⁰ Así muestra que sus

³⁰ Páez, Rodolfo (2022) “Infancia y Juventud. Memorias”,. 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Planeta. Pág. 38.

primeras influencias musicales venían de la mano de su padre, con quien escuchaba música de variados géneros, entre ellos el tango.

En su libro vemos también su interés por el rock y sus primeras escuchas del rock en castellano que posteriormente marcarían su trayecto como músico y compositor:

“Mi padre había implementado un rito. Todos los sábados a la mañana [...] íbamos hasta la disquería Oliveira. Allí compré mis primeros álbumes. [...] no hay duda de Vox Dei fue el primer álbum de rock en castellano que escuché. [...] Recuerdo el impacto que me causó escuchar La Biblia, épico disco doble de la misma banda. Y fueron llegando los primeros discos de Led Zeppelin, el álbum doble recopilación de The Carpenters, Deep Purple, Almendra, Sui Generis, el primer álbum solista de David Lebón, donde tocaba todos los instrumentos. Los primeros solistas de Litto Nebbia: Huinca, Despertemos en América, Muerte en la catedral, Melopea. Luego Invisible y Pescado Rabioso y tanta música argentina.”³¹

A los 12 años comenzó a estudiar piano con clases particulares y, posteriormente, acudió al Instituto Scarafía, donde se familiarizó con los métodos y técnicas de aprendizaje de piano clásico, bajo la tutoría del profesor Domingo Scarafia (que había sido profesor de su madre).

Sus influencias como músico/compositor

Cursando la década del 80´, ya surgido el rock nacional con sus primeros grandes exponentes y los festivales masivos, Fito Páez comienza su trayectoria en los escenarios rosarinos formando parte de diversos grupos locales. El país era gobernado por una dictadura militar:

“Rosario fue la primera ciudad del país donde comenzaron a forjarse conciertos de rock en plena dictadura. Era una ciudad con un fuerte flujo de estudiantes que no se iban a resignar así nomás a los dictámenes autoritarios de la Junta Militar. Aquellos conciertos tenían un carácter cuasi clandestino, aunque con alta convocatoria.”³²

En el año 1980, Fito formaba parte de la agrupación rosarina *Staff*, formada por él en teclados, Germán Risemberg en el bajo, Carlos Murias en guitarra eléctrica y el Pájaro Gómez en batería.

³¹ Páez, Rodolfo (2022) “Infancia y Juventud. Memorias”,. 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Planeta. Pág. 37.

³² Páez, Rodolfo (2022) “Infancia y Juventud. Memorias”,. 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Planeta. Pág. 104.

Sobre mediados de 1981 Enrique Llopis y su grupo, del cual Fito formaba parte como pianista, brindaron un concierto en el Auditorio Fundación Astengo de Rosario. Sobre el mismo él relata:

“Iban a cantar una canción mía en el teatro donde había visto a Charly García hacía tan solo cinco años. Y a Astor Piazzolla, pocos meses antes. Era un buen signo. Yo tocaba en la misma ubicación en el escenario donde había hecho su aparición mágica el Mozart de Caballito.”³³

Nuevamente vemos la influencia de diversos géneros y artistas que posteriormente marcarían su camino como compositor.

Ese mismo año se incorporó a la banda de Juan Carlos Baglietto, músico rosarino. Participó como compositor, arreglador y tecladista, con la cual fueron invitados a un recital organizado por la revista *Humor* en el Estadio Obras Sanitarias. Por primera vez en la historia, bandas del interior del país se reunían a tocar en ese estadio de Buenos Aires.

En 1983 participó como productor de los álbumes solistas de diversos artistas, entre ellos el de Juan Carlos Baglietto, llamado *Tiempos difíciles*. En aquel álbum estaba “El loco en la calesita”, canción sobre la cual Fito expresa: “una composición en tono menor, con tres modulaciones ascendentes en ritmo reggae con claras influencias tangueras en su melodía.”³⁴ También estaba la canción “Tratando de crecer”: “En el estribillo de esta canción ya estaban más claras las influencias de Charly y sus cuartas suspendidas.”³⁵ El mestizaje del rock con otros géneros vuelve a evidenciarse en estas expresiones.

A finales de ese mismo año fue convocado por el músico Charly García para formar parte de su banda, y grabar su segundo álbum solista llamado *Clics Modernos*. Mientras formaba parte de las presentaciones en vivo de éste álbum, Fito seguía componiendo sus propias canciones. Sobre esta época él expresa: “Allí andaba yo, recopilando canciones intrincadas. Llenas de partes diferentes. Influenciado por el jazz, Gershwin, las cadencias jobinescas, el tango, Burt

³³ Páez, Rodolfo (2022) “Infancia y Juventud. Memorias”,. 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Planeta. Pág. 95.

³⁴ Páez, Rodolfo (2022) “Infancia y Juventud. Memorias”,. 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Planeta.. Pág. 143.

³⁵ Páez, Rodolfo (2022) “Infancia y Juventud. Memorias”,. 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Planeta. Pág. 143.

Bacharach, el folklore argentino y el rock progresivo. Todo lo que había mamado desde la infancia.”³⁶

En 1984 lanza su primer disco solista: *Del 63*.

En 1985 saca su segundo álbum de estudio: *Giros*. Por aquellos años existía una tensión entre lo autóctono y los músicos consagrados de Buenos Aires, y el folklore y el tango surgían naturalmente en él, según comenta en una entrevista para canal Encuentro: “Me acerqué a cosas más de verdad. En *Giros* todo está más definido, me radiqué en Buenos Aires, mi contexto es un poco más fijo. Y hago un reencuentro con mi historia, en la que entra desde un rock & roll hasta un tango, pasando por una chacarera”.³⁷

Sobre la canción homónima que abre el álbum Fito expresa:

"En aquellos ensayos apareció “*Giros*”. Esa canción se abrió delante nuestro como una flor. Y nos dio de probar algo de la pócima que nos llevaría al futuro más inmediato. Tweety González descubrió que el Oberheim podía ser un bandoneón. Creó un solo que se transformó en una pieza de estudio. Yo armé las frases de guitarra y bajo en unísono, otra de las características que le dieron el toque de originalidad a esa canción con ribetes tangueros.”³⁸

El periodista Martín Rodríguez, en un artículo para el diario *Página 12* (2015), destaca que “En varias ocasiones de este álbum, oímos el ritmo y el devenir de un río Paraná: el tiempo de una vida nacida escuchando la revolución del folclore y el tango de los años 60 en el living y la revolución beat en el cuarto. En Fito Páez, en su mundo, el Cuchi Leguizamón, Aníbal Troilo o Astor Piazzolla hacen sistema con John Lennon y Charly García”³⁹

En el año 1988, ya habiendo comenzado su carrera como solista, Fito participó en la película *Sur* dirigida por Fernando Pino Solanas, a quien le pareció interesante que el cantante hiciera un personaje en la película, muy parecido a él y a la vez arquetípico de la cultura del rock nacional. La música fue compuesta principalmente por él y por Astor Piazzolla. La banda sonora también incluye tangos de Aníbal Troilo, Mariano Mores y Homero Expósito, que son interpretados por Roberto Goyeneche, quien también actúa en el largometraje. Goyeneche,

³⁶ Páez, Rodolfo (2022) “*Infancia y Juventud. Memorias*”, . 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Planeta. Pág. 156.

³⁷ Entrevista canal Encuentro https://www.youtube.com/watch?v=pRRVsu9oI_k&ab_channel=calioff

³⁸ Páez, Rodolfo (2022) “*Infancia y Juventud. Memorias*”, . 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Planeta. Pág. 163.

³⁹ <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/11077-2436-2015-11-22.html>

famoso cantante de tango, sostenía una mirada progresista de la música, siempre defendiendo el tango, pero entendiendo también que la identidad nacional podía trascender estilos y géneros. De ahí que siempre tuviera palabras de elogio para los nuevos artistas, entre los que estaba Páez. En una escena de la película el personaje que encarna Goyeneche presenta al personaje que interpreta Fito Páez tocando “Dando vueltas en el aire”, es la única escena que comparten, pero tras el rodaje nació una amistad entre ellos.

En 1989, recibió una invitación para hacer una sesión fotográfica para el diario Clarín junto a Osvaldo Pugliese, importante pianista, compositor y director de tango. Sobre este hecho Fito comenta:

“Pensé que era una broma. Muchas editoriales de este jornal se han dedicado al humor negro durante muchos años, sobre todo en infinidad de editoriales políticos. Acepto inmediatamente. Cuántas veces había escuchado “La Yumba” en tardes con mi padre, revisando sus expedientes. Encuentro muchas similitudes entre los arrastres pugliesanos y el rock. Una clara tendencia a los riffs en ambos. El encuentro fue muy hermoso. Le conté a don Osvaldo que conocía muy bien su música.”⁴⁰



Osvaldo Pugliese y Fito Páez. Foto: CEDOC. Suplemento SI, Diario Clarín. 1989

⁴⁰ Páez, Rodolfo (2022) “Infancia y Juventud. Memorias”,. 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Planeta. Pág. 283.

Al día de hoy, Fito Páez cuenta con más de 30 álbumes editados. Entre ellos, en el año 2022 lanzó “Futurología Arlt” (es el segundo álbum de una trilogía, tras “Los años salvajes”, y antes de “The golden light”). Este álbum, casi en su totalidad instrumental, está inspirado en la obra “Los siete locos” del escritor porteño Roberto Arlt. El músico ha expresado que es un disco conceptual que versa sobre Buenos Aires y su universalidad. La música de los temas que lo componen podría resumirse como tango y música sinfónica. Los tangos compuestos por Páez en esta obra tienen referencias piazzollianas notorias, en donde el bandoneón se cruza con la orquestación sinfónica.

CAPÍTULO 4

Aproximaciones analíticas a los elementos del tango en la música de Charly García y Fito Páez

4.1 Sobre el análisis

Como se ha expuesto anteriormente, los aspectos a considerar en una obra musical para posicionarla dentro de un género son variados. No quisiéramos dejar de expresar la importancia del aspecto literario de las piezas. Por ejemplo, sobre la identificación del tango argentino en el resto de latinoamérica y el caribe, Carolina Santamaría Delgado expresa:

“Las cuestiones formales poco tuvieron que ver en la definición del tango, ya que se asumía que lo que venía de Argentina debía ser tango, y poco se cuestionaba la calidad artística o la autoridad de los intérpretes argentinos.[...] Me atrevería a decir que en este caso el elemento determinante para definir el género tango como tal no era musical sino más bien textual: es decir, por encima de características musicales específicas, como el ritmo, la interpretación vocal o la instrumentación, para el público local la “tanguedad” de una pieza venida de la Argentina estaba determinada, más que todo, por el contenido de las letras.”⁴¹

También numerosos autores expresan que es posible identificar aspectos literarios que nos remiten al tango dentro de las canciones de rock nacional.

Quedando ya expresada la importancia de considerar los aspectos literarios, históricos, sociales, culturales y estéticos a la hora de comprender las canciones del rock nacional, a continuación nos centraremos en un análisis estrictamente musical.

“Aunque el análisis no pueda nunca reemplazar al sentimiento ni llegar a competir con él puede en cambio aumentar el grado de nuestra percepción de la riqueza imaginativa de un compositor, su grado de complejidad, su experiencia (conocimiento práctico) en la organización y en la presentación del material que pone en juego. Tanto el intérprete como el investigador deben incorporar estas ideas al amplio contexto de sus respuestas personales.”⁴²

El análisis musical puede ser definido como *“parte del estudio de la música cuyo objeto es la música en sí misma fuera de todo factor externo”*⁴³. Es uno de los tantos elementos analíticos disponibles, utilizados por la musicología, realizado

⁴¹ Santamaría Delgado, Carolina (2005). “De la generalidad de lo genérico al género: la industria musical y la producción de identidades latinoamericanas en la primera mitad del siglo XX”. Ponencia publicada en Actas del VI congreso latinoamericano IASPM-AL, Buenos Aires. Pág. 113.

⁴² LaRue, Jan (2004): *Análisis del estilo musical*. Madrid: Idea Books Pág. 1.

⁴³ Sadie, Stanley (2000). «Análisis». AAVV, Diccionario Akal / Grove de la música. Madrid: Akal. Pág. 36.

mediante la inclusión y exclusión de determinadas variables que son consideradas adecuadas para dar cuenta de ciertos aspectos de una obra.

No hay un único modelo de análisis válido, por lo tanto, realizaremos el que consideremos que mejor nos permita llegar en cada caso a resolver nuestro planteo inicial: encontrar los elementos musicales característicos del tango en las canciones de rock nacional. Como ya hemos expresado anteriormente, utilizaremos la versión grabada de las obras elegidas en su soporte correspondiente y realizaremos la desgrabación de las secciones que nos resulten importantes para el cumplimiento de dicho objetivo. Luego, identificaremos los elementos técnico musicales característicos del tango que podamos encontrar en estas piezas. También realizaremos comparaciones de las mismas con tangos en los que podamos encontrar coincidencias en la utilización de esos recursos musicales.

4.2 Elementos técnicos y recursos musicales del tango

Para comenzar, explicaremos brevemente las principales características técnicas y musicales utilizadas en el tango.

La música del tango se nutre de la convivencia de dos aspectos fundamentales: el ritmo y la expresión. Melódicamente hablando, ambas variables se alternan por frase o por pequeños fragmentos, generando los contrastes del desarrollo melódico.

En la base rítmico-armónica, la combinación de diferentes patrones genera los modelos de marcación que, al sucederse, van dando sustento rítmico.

4.2.1 MELODÍA RÍTMICA

En el tango, podemos reconocer una melodía rítmica cuando la frase o las notas poseen acentos y staccatos. Si aparecen ligaduras, estas solo unen como máximo dos sonidos. Esta melodía se caracteriza por ya estar escrita con acentos y staccatos específicos (articulación). Se debe tocar de manera literal de la forma que ya fue orquestada por el compositor/arreglador.

Los acentos

A través de los diferentes acentos, la articulación genera variedad rítmica. Los acentos dinámicos suelen marcar los tiempos fuertes, es decir, los acentos

métricos (tiempos 1 y 3 del compás). En caso de tratarse de una célula rítmica acéfala, es usual que el acento se corra al sonido inmediato subsiguiente:



Como una forma de resaltar el ritmo, a lo largo de la historia del tango los acentos fueron reforzándose cada vez más. Al escuchar diferentes estilos, podemos notar que su duración y énfasis varían entre uno y otro:



4.2.2 MELODÍA EXPRESIVA

La melodía expresiva tiene como características principales: una ejecución muy ligada, la utilización del fraseo (básico y extendido) y agregado de adornos. La interpretación podría variar espontáneamente.

El fraseo

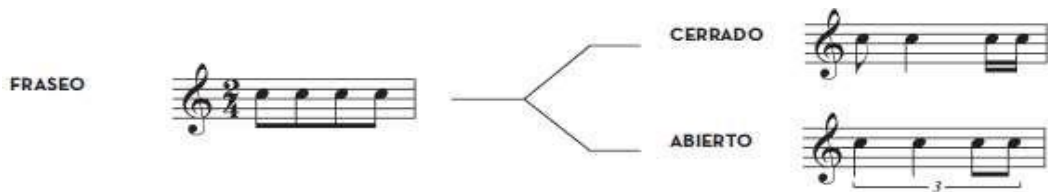
En el tango la herramienta expresiva fundamental es el uso del fraseo: recurso que admite distintas posibilidades de interpretación de un fragmento melódico. Es decir, el fraseo es la acción de “tocar” o “cantar” la melodía modificando su ritmo con un fin expresivo.

Se distinguen dos maneras básicas de articular las melodías en el tango. Por un lado, el legato (melodías ligadas) y por el otro, el staccato y la articulación combinada (melodías rítmicas). La mayoría de los tangos poseen estos dos prototipos del tango en sus secciones.

Las posibilidades del uso del fraseo van desde el llamado fraseo básico (el cual se maneja entre los márgenes de los tiempos fuertes del compás), pasando por el fraseo extendido (que toma libertad rítmica más allá de dichos límites), hasta el rubato (aceleración o desaceleración del tempo).

Los distintos tipos de fraseo pueden ejecutarse cerrados o abiertos. En el fraseo abierto se utiliza la figura de tresillo de negra para “expandir” la distancia entre las

notas. En el fraseo cerrado se utilizan las semicorcheas o fusas para comprimir lo más posible las notas débiles.



La bordadura

A una melodía solista se le pueden agregar notas, siempre en relación con la armonía, y siempre que la melodía pueda ser reconocida (sobre todo bordaduras, notas de paso y grupetos).

La bordadura, es una nota no estructural que aparece mediante un movimiento de ida y vuelta por grado conjunto desde una nota estructural.

En el tango este tipo de disonancia es muy utilizada: nota de llegada + nota ascendente diatónica + nota de llegada + sensible (nota cromática por debajo) + nota de llegada.

4.2.3 MODELOS DE MARCACIÓN

En el tango, el ritmo se sostiene a través de dos vías: la melodía rítmica y la base rítmica. Como ya se expresó anteriormente, en la base rítmico-armónica, la combinación de diferentes patrones genera los modelos de marcación. El intercambio de modelos de marcación se utiliza para generar interés en el oyente. En sus orígenes el tango fue una música bailable que carecía de percusión y, por ende, los cambios de patrones rítmicos y la aproximación percusiva en el instrumento contribuyeron a mantener el dinamismo.

Marcato

El *marcato* es el acompañamiento que más caracteriza al tango y consiste en la articulación de los cuatro tiempos. Las diferencias en la manera de interpretarlo son las que representaron los estilos en las orquestas.

Marcato en 4:

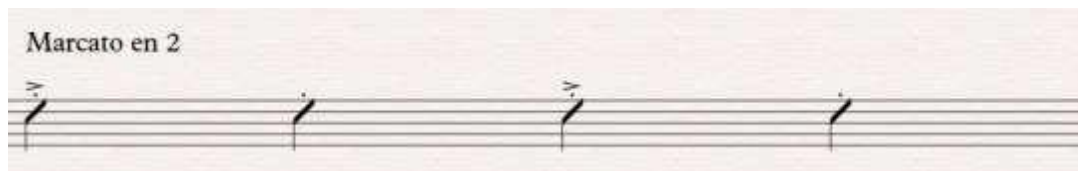
Es el modelo que acentúa los cuatro tiempos con igual intensidad. No obstante, al estar el tango estructurado sobre un compás de 4/4, existe una natural gravitación

hacia los tiempos fuertes. Mientras que la percusión de la armonía (los acordes) se ejecuta de una manera uniforme, muy breve y marcada, los bajos pueden ejecutarse de diferentes modos distintos, según el estilo.



Marcato en 2

Es el modelo que acentúa los tiempos 1 y 3, por lo que también es llamado “marcato en 1 y 3”, y se utiliza para quebrar el movimiento constante del marcato en cuatro. Para este modelo existe un amplio abanico de posibilidades determinado por el mayor o menor énfasis con que se ejecute la diferencia entre los tiempos 1 y 3 (más fuertes) y los tiempos 2 y 4 (más débiles).

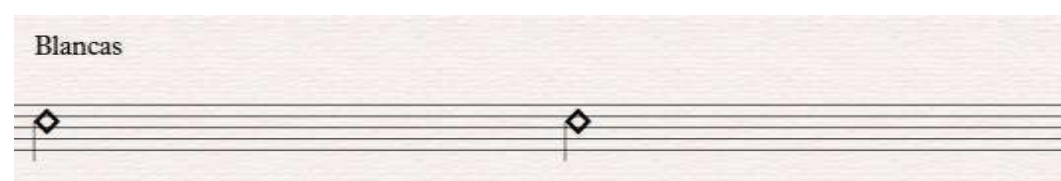


Marcato en 2 invertido: Esta variante del marcato consiste en invertir la acentuación natural de los tiempos fuertes acentuando los tiempos 2 y 4 con un acento generalmente largo, produciendo una ligadura de los bajos o acordes acentuados, hacia los tiempos 3 y 1.



Blancas

Se aplican a fragmentos de corta extensión (generalmente, de no más de cuatro compases). Otorgan al solista una gran libertad al momento de frasear.



El modelo *Coral* parte de la armonía en blancas, pero con el agregado de la densificación y la independencia de sus voces.

Síncopa

Junto con el *marcato*, este es otro de los modelos de marcación más importantes del tango. Se utiliza para generar un cambio de ritmo alternativo al *marcato* y también para empezar una sección. Por la forma de acentuar los distintos componentes rítmicos, surgen numerosas variantes posibles. La acentuación del comienzo del modelo define dos variantes principales: *síncopa anticipada* y *síncopa a tierra*. Todas las variables se estructuran a partir del siguiente patrón rítmico básico:



Síncopa anticipada

Es aquella en la que el peso dado por la acentuación se ubica en la corchea anterior al tiempo fuerte del compás. La funcionalidad de esta corchea se conoce con el nombre de corchea anticipada, aunque también se la suele llamar arrastre, aunque no se trate en todos los instrumentos de un arrastre propiamente dicho.



Síncopa a tierra

Es aquella en la que el peso dado por la acentuación se ubica en la primera corchea del compás. A través de distintos tipos de anticipación o arrastre, se produce una acumulación de energía y de tensión que desemboca en el tiempo fuerte del compás:



Síncopas sucesivas

Se denomina así a la repetición de la 1° parte del modelo dentro de un mismo compás, seguida por una síncopa simple en el compás siguiente. Existen síncopas sucesivas de los dos tipos estudiados: anticipada y a tierra.



Umpa-umpa

Este es un tipo de marcato creado en el seno de la Orquesta de Horacio Salgán y especialmente desarrollado dentro del Quinteto Real. Su nombre deriva de la onomatopeya que genera la acentuación de los contratiempos. Este es un modelo de acompañamiento en el que el resultado obtenido se da por la sumatoria de lo realizado por cada uno de los distintos instrumentos de la agrupación. Es de vital importancia que los bajos se mantengan con un acompañamiento en marcato en 4 (ya sea de nota pedal o de la tónica del acorde) mientras que instrumentos como el violín o la guitarra ejecutan los contratiempos generando así una polirritmia.



3 3 2

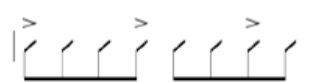
Este modelo de marcación remonta sus orígenes a la fórmula 3+1.2+2, característica del tango andaluz y de la habanera del siglo XIX. Esta figura aparece en el tango y en la milonga lenta porteños hacia fines del siglo XIX.

En el tango, toma la rítmica de los bajos de la milonga campera, y se basa en la acentuación de un grupo de 8 corcheas cada 3+3+2. Su nombre describe cómo están agrupadas las corcheas del compás según el lugar en que caen los acentos (se acentúa la primera, cuarta y séptima corchea).

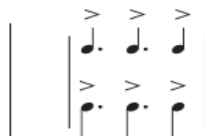
Tiene múltiples variantes, que derivan de las diferentes subdivisiones tanto en la parte superior como en los bajos. Este recurso siempre estuvo presente en la historia del tango, pero Astor Piazzolla hizo de él una distintiva herramienta en su lenguaje.

Modelo rítmico: 3+3+2:

**3-3-2 con
subdivisión**



**3-3-2 sin
subdivisión**



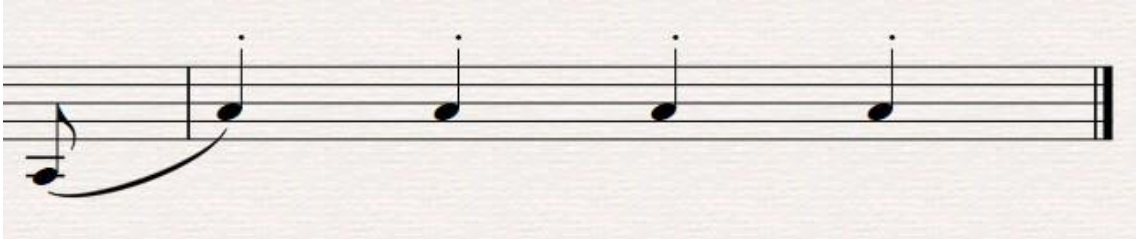
Arrastre o anticipación

Los modelos de marcación hasta acá explicados tienen en común la posibilidad de utilización de un recurso altamente aplicado en el tango: el arrastre o anticipación. A través de éste, se produce una acumulación de energía y de tensión que desemboca en el tiempo fuerte del compás.

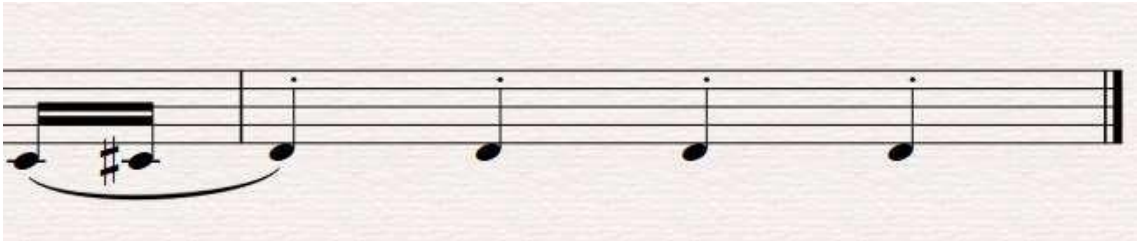
A continuación, mostraremos ejemplos de los diferentes tipos de arrastre (para ejemplificar utilizaremos el marcato en 4, pero aplica para todas marcaciones).

El impulso rítmico producido por el arrastre puede realizarse utilizando:

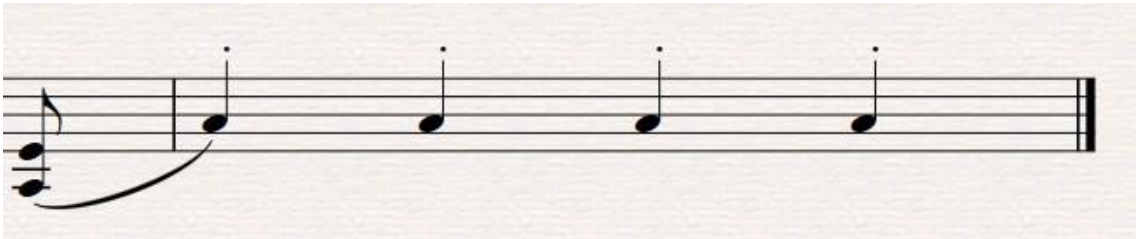
Una corchea una 8va abajo



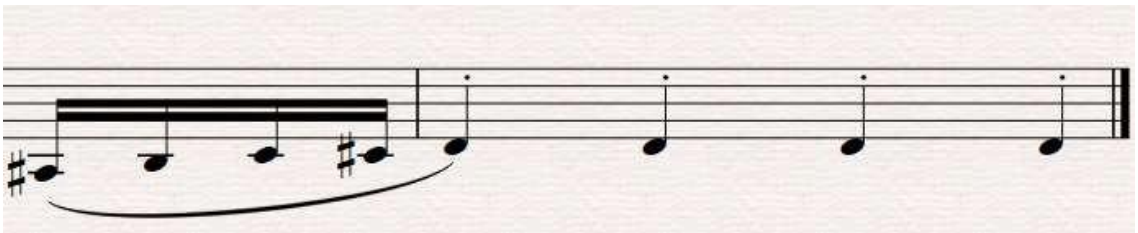
Una doble aproximación cromática



Una corchea una 8va abajo más la 5ta del acorde (puede no estar la 8va)



Cuatro semicorcheas



Anticipación cromática de corchea + 4 semis



4.2.4 ARMONÍA

La armonía puede ser entendida como un proceso de tensiones y reposos producidos por la combinación sucesiva de acordes. La armonía del tango se estructura con las mismas características del sistema armónico tonal que se toma de la música europea occidental. A lo largo de la evolución del género, se van produciendo diferentes modificaciones e innovaciones dentro de dicho sistema.

“En las primeras épocas del Tango, como es de suponer, los recursos armónicos que se usaban eran muy limitados si los comparamos con los actuales. [...] A medida que nos acercamos a la época Decareana, la importancia y atracción de los efectos armónicos va evidenciando cada vez más su presencia en el Tango. Y ya desde la década del 40 en adelante hubo una especie de vía libre para la inserción de acordes de todo tipo”.⁴⁴

Las canciones de música popular constan casi siempre de una melodía y una armonización que la acompaña. Ésta es la armonía estructural de la obra y configura las zonas de tónica, subdominante y dominante (reposos y tensiones). Esta armonización básica es susceptible de ser cifrada, modificada y enriquecida de diversas maneras, siendo esta una de las características fundamentales de la música popular. Esta armonía puede ser definida como "armonía funcional", ya que cada acorde cumple una función (estática o dinámica) en su relación con los acordes estructurales. A continuación, expondremos algunos de los recursos más utilizados en la armonía funcional del tango.

ARMONÍA CROMÁTICA

Sustituto tritonal

Es un caso de rearmonización de la función dominante, recurso muy utilizado en el tango. Su función es la de reemplazar al quinto grado por compartir con éste el tritono y su obligada resolución. Sus fundamentales están a una distancia de quinta disminuida, hecho particular que ocasiona el movimiento cromático para su resolución.

Más aún si se lo experimenta en una progresión II-V-I, toda la nueva progresión será cromática II-subV7-I.

Acordes disminuidos

⁴⁴ Salgán, Horacio. 2001. “Curso de tango”. Buenos Aires. Pág. 52

Los acordes disminuidos son frecuentemente encontrados en tonalidades mayores, conectando cromáticamente dos acordes diatónicos sobre grados conjuntos, o como aproximación cromática a acordes diatónicos. En el tango es uno de los recursos armónicos más utilizados.

La armonía cromática ascendente es la más habitual y deriva del uso de dominantes secundarios.

La armonía cromática descendente deriva del contrapunto, no de los dominantes secundarios.

Acorde con 6ta agregada

Un recurso armónico altamente utilizado en el tango es el acorde con sexta. Éste se caracteriza por romper la secuencia de terceras que normalmente se usa para construir un acorde, se hace desde una tríada mayor y se complementa con una sexta (no usa séptima). Estos acordes tienen pocas restricciones a la hora de ser aplicados, pueden reemplazar a cualquier acorde de tipo mayor, especialmente se usa como sustituto de los acordes de tipo Maj7: el acorde Maj7 puede presentar problemas cuando se aplica en una pieza musical, ya que si la melodía se encuentra sobre la tónica del acorde genera un intervalo de segunda entre la 7ma y la melodía. Es en este caso cuando es preferible usar un acorde con sexta, ya que el intervalo que se crea es de tercera, el cual constituye una consonancia y no choca con la melodía.

4.2.5 LA DISONANCIA

Otro recurso altamente utilizado en el tango es la disonancia generada por el ataque simultáneo de la nota de la melodía con una segunda menor por debajo de la misma (también conocida en la jerga del tango como “mugre”). A este recurso, se lo suele encontrar también como punto de apoyo cuando hay un acento en la frase. En la interpretación siempre hay que cuidar que suene más fuerte la nota superior (perteneciente a la melodía) que la nota inferior (disonancia).

4.2.6 BAJO CAMINANTE- OSTINATO

El bajo caminante es un recurso frecuentemente utilizado en el lenguaje jazzístico, (walking bass) y, en el tango, es utilizado fundamentalmente en el lenguaje compositivo de Piazzolla. Consiste en la marcación de los bajos por grado

conjunto marcando los pulsos en 4/4, los cuales generan un ostinato, que se yuxtapone con otras líneas melódicas o rítmicas que suceden simultáneamente.

4.3 Obras seleccionadas (por orden cronológico)

1973 Natalio Ruiz, el hombrecito del sombrero gris. Álbum: Vida (Sui Generis)

1973 Alto en la torre. Álbum: Confesiones de invierno (Sui Generis)

1974 Instituciones. Álbum: Pequeñas anécdotas de las Instituciones (Sui Generis)

Tema de Natalio. Álbum: Pequeñas anécdotas de las instituciones (Sui Generis)

1976 Álbum: La máquina de hacer pájaros (La máquina de hacer pájaros)

Ninguna

1977 Hipercandombe. Álbum: Películas (La máquina de hacer pájaros)

1978 Separata. Álbum: Serú Girán (Serú Girán)

1979 Los sobrevivientes. Álbum: La grasa de las capitales (Serú Girán)

1980 A los jóvenes de ayer. Álbum: Bicicleta (Serú Girán)

1981 Álbum: Peperina (Serú Girán) Ninguna

1982 Canción de dos por tres. Álbum: Pubis angelical / Yendo de la cama al living (Charly García - solista)

1983 Plateado sobre plateado. Álbum: Clics modernos (Charly García - solista)

1984 Álbum: Del 63. Fito Páez Ninguna

1985 Giros. Álbum: Giros. Fito Páez

1986 Álbum: Corazón Clandestino. Fito Páez Ninguna

1986 Instant Táneas. Álbum: La la la (Fito Páez con Spinetta)

1987 Álbum: Ciudad de pobres corazones. Fito Páez Ninguna

1988 La ciudad de los pibes sin calma (solo) Álbum: Ey! Fito Páez

Por siete vidas. Álbum: Ey! Fito Páez

1990 Carabelas Nada. Álbum: Tercer mundo. Fito Páez

1992 Pétalo de sal. Álbum: El amor después del amor. Fito Páez

1994 Nadie detiene al amor en un lugar. Álbum: Circo Beat. Fito Páez

4.4 Análisis de las obras elegidas

A continuación, comenzaremos con el análisis de las secciones de las obras elegidas, tratando de encontrar en ellas los elementos y recursos del tango explicados anteriormente.

Natalio Ruiz, el hombrecito del sombrero gris

"Natalio Ruiz, el hombrecito del sombrero gris" pertenece al track número seis del primer album de *Sui Generis* titulado "Vida" (1972) e integrado por Charly García y Nito Mestre. Esta canción fue compuesta por Charly García (música) y Carlos Piégari (letra).

Introducción

Piano

Disonancias

3

Disonancias

3

Anticipación cromática

5

Disonancias

Pno.

Estos compases transcritos representan la introducción de la canción, donde se puede apreciar un elemento muy utilizado en el tango: la **disonancia**.

Anteriormente se explicó que la disonancia en el tango no es un simple azar, sino que existe una técnica de sonoridad y ejecución que debe tenerse en cuenta. Como punto de partida se debe generar un intervalo de 2da menor descendente en relación a la melodía principal que se desea priorizar.

Así, podemos observar que la melodía ejecutada por el piano es una pequeña variación de la melodía de la voz del inicio de la estrofa: "*y cuando pasó el tiempo alguien se preguntó, ¿a donde fue a parar Natalio Ruiz, el hombrecito del sombrero gris?*", a la que Charly añade una 2da menor por debajo generando dicha disonancia.

Como ejemplo de la utilización de este recurso en el tango, mostramos a continuación un segmento de "*Confidencias*", de Chabela Durán, en la versión de Jorge Vidal y Roberto Grella.

Alto en la torre

"Alto en la torre", compuesto por Charly García, es parte de un EP homónimo que lanzó la banda *Sui Generis* en el año 1975. Es el único tema inédito del EP, ya que los tres restantes habían sido grabados en cada uno de los tres discos anteriores de la banda.

Introducción

The introduction consists of two systems of piano accompaniment. The first system is labeled 'Piano' and the second 'Pno.'. Both systems are in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The right hand (RH) plays a melodic line with a 3-3-2 accentuation pattern, indicated by green accents and the text 'Acentuación 3 3 2'. The left hand (LH) plays a steady eighth-note accompaniment. A guitar chord diagram is shown below the first system, indicating a barre on the 4th fret.

En la introducción, podemos observar que mientras la mano izquierda ejecuta un acompañamiento arpegiado, la mano derecha realiza una melodía utilizando la acentuación 3 3 2. Esta agrupación de acentuaciones se puede escuchar en diferentes momentos a lo largo de la canción. Por ejemplo, a continuación observamos la utilización de la acentuación 3 3 2, tanto sin subdivisión (en mano derecha) como con subdivisión (en mano izquierda), dando como resultado un acompañamiento de carácter percusivo similar al altamente utilizado en el tango, por ejemplo, por Astor Piazzolla.

Min 1:30

This section shows two systems of piano accompaniment starting at measure 30. The first system is labeled 'Pno.' and features a 3-3-2 accentuation pattern 'SIN SUBDIVISIÓN' in the right hand, marked with purple accents. The left hand continues with the 3-3-2 pattern 'CON SUBDIVISIÓN', marked with green accents. The second system, also labeled 'Pno.', continues the accompaniment with similar patterns and accents.

Instituciones

"Instituciones" es el tema que abre el tercer álbum de estudio de la banda *Sui Géneris*, llamado "*Pequeñas Anécdotas de las Instituciones*", publicado en 1974.

A lo largo de esta canción podemos distinguir el uso de un recurso muy distintivo del estilo de Astor Piazzolla: el bajo caminante (bajo por grado conjunto marcando los pulsos en 4/4). Como observamos a continuación, en este caso lo encontramos en *acentuación*, ya que en lugar de ir cambiando en ritmo de negras lo hace en ritmo de blancas, mientras alterna con notas de acorde desplegado.

Min. 0:12

Piano

Bajo caminante
Estilo Piazzolla

6

Pno.

También podemos ver el uso de la marca conocida en el lenguaje del tango como **umpa-umpa**: este ritmo se ejecuta en mano derecha, mientras en mano izquierda se sigue utilizando el *bajo caminante*, marcando un pulso de 4 negras por compás (como el del marcato en 4 del tango) generando así una polirritmia.

Min. 1:10

Pno.

Umpa - umpa

Bajo caminante
Estilo Piazzolla

El compositor de tango Astor Piazzolla hace del *bajo caminante* un recurso muy utilizado en sus obras. A modo de ejemplo, a continuación vemos la introducción de "Buenos Aires Hora Cero", en donde utiliza dicho recurso, en este caso sin aumentación (en ritmo de negras).

BUENOS AIRES HORA CERO
ASTOR PIAZZOLLA

Piano

BAJO CAMINANTE

Cb.

Cabe destacar que esta es una composición del año 1967, por lo tanto es posterior a *Instituciones*.

Sin embargo lo utilizamos a modo de ejemplo ya que es un recurso que Piazzolla utilizó desde muchos años antes, por ejemplo, en "Lo que vendrá" (1954), o "Lunfardo" (1965).

Mostramos un segmento de "Lo que vendrá", en donde utiliza el mismo recurso:

LO QUE VENDRÁ
ASTOR PIAZZOLLA

Compás 59

Pno.

BAJO CAMINANTE

Cb.

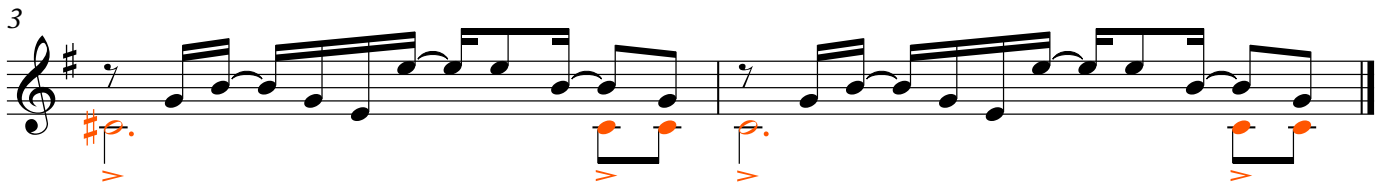
Tema de Natalio

"Tema de Natalio" pertenece al track número ocho del disco "*Pequeñas anécdotas sobre las instituciones*" de *Sui Géneris*. Al igual que en "Instituciones", podemos ver el uso del **bajo caminante** con aumentación. Esta vez, en lugar de usar este recurso con un pulso de blancas, el cambio de notas en el bajo se realiza con una distancia de redondas.

Minuto 3:00



Bajo caminante (estilo Piazzolla)



Hipercandombe

"Hipercandombe" pertenece al track número 5 del álbum "*Películas*" (*La máquina de hacer pájaros*), publicado en el año 1977. Fue compuesto en letra y música por Charly García.

0:15

Acento largo en contratiempo

Cromatismo descendente (do5 a mi4)

Acento breve en contratiempo

Apoyatura cromática

Acentuación 332 (con subdivisión)

Acentuación 332 (sin subdivisión)

A partir del minuto 0:15 podemos dar cuenta de que se trata de una canción con una velocidad de tendencia rápida. Si bajamos gradualmente su velocidad detectamos con más detalle diversos elementos que nos remiten a diferentes características propias del tango:

- Esta sección comienza utilizando un **acento largo** (compás 1, 3 y 4), y luego un **acento breve** (cuarto tiempo del compás 3). Cabe destacar que todos estos acentos están articulados en un contratiempo y muchas veces cerrando frases melódicas, una de las tantas características rítmicas del tango.
- En el compás 2 encontramos otra característica del tango, esta vez de carácter melódico. Se trata del uso del **cromatismo** (descendente) comenzando en la nota *Do5* y culminando en un *Mi4*.
- Desde el compás 5 hasta el 11 encontramos un modelo de marcación **332** utilizado de dos maneras diferentes: del compás 5 al 7 la marcación en 332 con subdivisión, y del compás 8 al 11 sin subdivisión.

Separata

"Separata", composición de Charly García, es el tercer tema del álbum *Serú Girán*, publicado en 1978.

Introducción

Estrofa

8

En esta canción podemos observar varios elementos relacionados dal tango:

- En primer lugar, podemos ver que tanto en la introducción como en la estrofa se ejecuta la marcación en negras de los acordes, dentro del compás 4/4. Así, se genera un acompañamiento rítmico similar al **Marcato en 4** del tango.

- Por otro lado, la mano izquierda ejecuta **aproximaciones cromáticas** (doble y simple) que generan una tensión para reposar luego en el primer tiempo del siguiente compás. Como ya se expresó en este trabajo, este es un recurso altamente utilizado en el tango.

- Por último, evidenciamos la utilización de **acordes con 6ta agregada**. El uso de esta tensión es muy común en el tango, incluso más que la séptima mayor, la cual es menos frecuente en dicho género.

En esta canción podemos observar varios elementos relacionados al tango:

- En primer lugar, podemos ver que tanto en la introducción como en la estrofa se ejecuta la marcación en negras de los acordes, dentro del compás 4/4. Así, se genera un acompañamiento rítmico similar al **Marcato en 4** del tango.

- Por otro lado, la mano izquierda ejecuta **aproximaciones cromáticas** (dobles y simples) que generan una tensión para reposar luego en el primer tiempo del siguiente compás. Como ya se expresó en este trabajo, este es un recurso altamente utilizado en el tango.

- Por último, evidenciamos la utilización de **acordes con 6ta agregada**. El uso de esta tensión es muy común en el tango, incluso más que la séptima mayor, la cual es menos frecuente en dicho género.

Como ejemplo del uso de la **doble aproximación cromática**, mostramos el inicio del tango "La llamó silbando" de Horacio Salgán.

LA LLAMÓ SILBANDO
HORACIO SALGÁN



8

Pno.

Acento largo

Acentos largos y staccato

Bordaduras y acentos largos

Síncopa anticipada

11

Pno.

Acentuación 332

14

Pno.

A modo de comparación, podemos apreciar que en "La Yumba" (1946), de Osvaldo Pugliese, se utiliza también la acentuación 332 en la melodía, también con un desplazamiento rítmico que se completa en el siguiente compás:

LA YUMBA
O. PUGLIESE

Minuto: 0:13

The image displays a musical score for the piece "La Yumba" by Osvaldo Pugliese. It consists of two staves: the upper staff is labeled "Melodía" and the lower staff is labeled "Acomp.". The melody is written in treble clef and the accompaniment in bass clef. The time signature is 7/8. The score shows two measures. In the first measure, the melody starts with a dotted quarter note followed by an eighth note, and the accompaniment starts with a quarter note followed by an eighth note. In the second measure, the melody continues with a quarter note followed by an eighth note, and the accompaniment continues with a quarter note followed by an eighth note. Green accents (>) are placed above the first note of each measure in both parts, indicating a 332 rhythmic pattern. The melody notes are highlighted in green.

A los jóvenes de ayer

"A los jóvenes de ayer" es el primer tema del álbum *Bicicleta* (Serú Girán), publicado en 1980. Fue compuesto por Charly García y es cantado por él mismo. Esta primer sección de la canción es la que se utilizó como introducción al álbum.

2:28

The image displays a musical score for the piano accompaniment of "A los jóvenes de ayer" in 4/4 time. The score is divided into two systems. The first system starts at 2:28 and features a bass line with four half notes (F#, C, F#, C) and a treble line with a melodic phrase. Annotations include "Aproximación cromática de cuatro semicorcheas" pointing to the bass line, "Umpa umpa" under the first two notes of the treble line, and "Doble anticipación cromática en melodía superior" pointing to the final two notes of the treble line. The second system continues the bass line and features a treble line with a melodic phrase. Annotations include "Bordaduras cromáticas" pointing to the first two notes of the treble line and "Armonía cromática descendente (con sustituto tritonal)" pointing to the bass line.

Doble anticipación cromática en melodía superior

Umpa umpa

Aproximación cromática de cuatro semicorcheas

Marcato en 4 de iguales acentuaciones (nota pedal)

Bordaduras cromáticas

Armonía cromática descendente (con sustituto tritonal)

Utiliza una combinación de recursos musicales que como resultado nos hace recordar a la música del tango:

- Comienza utilizando una *aproximación cromática* de 4 semicorcheas, generando una *tensión* que reposa en el primer tiempo del siguiente compás.
- A continuación utiliza un *marcato en 4* como modelo de marcación de mano izquierda.
- En mano derecha se puede observar un ritmo que se asemeja al umpa-umpa del tango, ya que los bajos se mantienen con un acompañamiento en *marcato en 4* mientras se ejecutan los contratiempos generando así una polirritmia.
- En la melodía superior podemos ver una *doble aproximación cromática*, seguida del uso de dos *bordaduras*.
- Por último, se puede observar que a esa melodía se la acompaña con el uso de una *armonía cromática descendente*, generada por la utilización del *sustituto tritonal* (II-subV7-I).

0:18

Tenor

y a qui ven go pa ra e so a bo rrar an ti guos be sos en los be sos de o tras

Piano

Fm G7

4

T.

bo cas Si su a mor fue flor de un

Piano

Cm Cm

6

T.

dí -a por que cau -sa siem pre es mí -a e sa cruel pre o cu pa ción?

Piano

Fm Bb7 Eb

Canción de dos por tres

"Canción de dos por tres" es una composición de Charly García que forma parte de su primer álbum solista *Pubis angelical/Yendo de la cama al living* (1982).

Introducción

The musical score for the introduction is in 4/4 time and D major. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows measures 1 and 2, both featuring a 'Doble bordadura' (double grace) over a quarter note. The second system shows measures 3 and 4. Measure 3 has a 'Doble bordadura' over a quarter note, followed by a 'Fraseo tanguero (abierto)' (open tango phrase) consisting of a triplet of eighth notes. Measure 4 continues with the tango phrase and includes a triplet of eighth notes in the bass line.

En la introducción podemos observar la utilización de *bordaduras* (movimiento de ida y vuelta por grado conjunto desde una nota estructural: nota de llegada + nota ascendente diatónica + nota de llegada + sensible + nota de llegada).

El uso de bordaduras por sí sólo a lo mejor no sujiere una música específicamente con tanguera, pero en los compases 3 y 4 vemos que este recurso se combina con la utilización de la figura de tresillo de negra para "expandir" la distancia entre las notas logrando así un fraseo típico del tango (*fraseo abierto*).

Unos compases más adelante también se puede evidenciar el uso de estos recursos, que hacen que podamos percibir el "aire tanguero" dentro de la canción:

The musical score continues with two systems. The first system shows measures 6 and 7. Measure 6 has a 'Doble bordadura' over a quarter note. Measure 7 features a 'Fraseo tanguero (abierto)' with a triplet of eighth notes in the treble and a triplet of eighth notes in the bass. A time signature change to 3/4 is indicated at the start of measure 7. The second system shows measures 9 and 10. Measure 9 has a triplet of eighth notes in the treble and a triplet of eighth notes in the bass. Measure 10 continues with the tango phrase and includes a triplet of eighth notes in the bass line.

Como ejemplo de **fraseo abierto**, mostramos a continuación un fragmento del tango "Griseta". Podemos observar la diferencia entre la melodía escrita en partitura (original) y luego cómo debería ser ejecutada con el fraseo correspondiente (fraseada). En el tango es una convención escribir la melodía con una notación rítmica simplificada, para luego ser ejecutada con los fraseos característicos del género.

GRISETA
E. DELFINO,
J.G. CASTILLO

Original

Fraseada

The image displays a musical score for the tango 'Griseta' in 3/4 time, featuring a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score is presented in two staves, both using a treble clef. The top staff, labeled 'Original', shows a melody with a simplified rhythmic notation: a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, and a half note, repeated across four measures. The bottom staff, labeled 'Fraseada', shows the same melody but with characteristic tango phrasing. The first two measures of the 'Fraseada' version feature triplet markings (the number '3' under a bracket) over the eighth and quarter notes, indicating a 'rasgueado' or 'rasgado' phrasing. The final two measures of the 'Fraseada' version feature a slur over the quarter and half notes, indicating a 'cadeneta' or 'cadenado' phrasing. The piece concludes with a double bar line.

Plateado sobre plateado

(Huellas en el mar)

"Plateado sobre plateado" pertenece al track número 8 del segundo album solista de Charly García, "Clics Modernos", publicado en 1983.

Piano

Comienzo 332

Comienzo 332

Marcato en 4

0:29

5

Pno.

Comienzo 332

Comienzo 332

Arrastre

Arrastre

Marcato en 4 con anticipación de arraste

Al comienzo de la canción podemos apreciar cómo el bajo eléctrico utiliza un acompañamiento de **marcato en 4** de iguales acentuaciones.

A partir del segundo 0:29 este modelo de marcación agregará un **arraste** descendente y ascendente en el cuarto tiempo del compás 6 y 8.

Como ya hemos visto, el arrastre en el tango se utiliza de manera efectiva para generar una tensión que será resuelta en el tiempo siguiente. Cabe destacar que este efecto solo podrá ser generado por aquellos instrumentos que pertenezcan a la familia de las cuerdas.

Por otro lado, la mano derecha del piano realiza un modelo de marcación en **3 3 2**, en este caso incompleto, pero suficiente para generar la poliritmia típica del tango que se produce al superponer un marcato en 4 con un 3 3 2.

A continuación podemos observar una sección instrumental (min. 2:28), la cual es ejecutada con un sistetizador *Oberheim* que asemeja su sonido al de un bandoneón, instrumento que, como ya hemos visto, es altamente representativo del tango.

2do SOLO
Min. 2:28

Bordaduras, acentos y staccatos

5

Fraseado - rubato

9

12

Fraseado - rubato

Detailed description: The image shows a musical score for a 2nd solo section in 4/4 time, written in a key with two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into four systems of music. The first system, labeled 'Bordaduras, acentos y staccatos', contains measures 1 through 4, featuring eighth-note patterns with accents and staccato markings. The second system, labeled 'Fraseado - rubato', contains measures 5 through 8, featuring a triplet of eighth notes followed by a series of eighth notes. The third system contains measures 9 through 11, featuring a triplet of eighth notes followed by eighth notes. The fourth system, also labeled 'Fraseado - rubato', contains measures 12 through 14, featuring a triplet of eighth notes followed by eighth notes. The score concludes with a double bar line.

Podemos ver una melodía altamente expresiva, que alterna el uso de acentuaciones y staccatos, con la utilización de bordaduras y utilizando la figura del tresillo para lograr un fraseo. Cabe destacar que esta melodía es ejecutada con una interpretación más libre (rítmicamente hablando) que la que podemos apreciar escrita en la partitura, dando como resultado una sección instrumental con un fraseo muy similiar al utilizado en el género del tango.

Instant Táneas

"Instant-Táneas" es una canción compuesta por Fito Páez que pertenece al track número 2 del álbum doble "La la la", grabado en 1986 junto a L.A.Spinetta.

0:25

The musical score is for the piano part of "Instant Táneas". It is written in G major and 4/4 time. The score is divided into two systems. The first system (measures 1-4) is marked "Marcato en 2 invertido" and "Cromatismo descendente". The right hand features a series of chords with accents (>) on the notes, while the left hand plays a descending chromatic line with triplets. The second system (measures 5-8) is marked "Marcato en 4". The right hand plays a series of chords with accents, and the left hand continues with triplets. The third system (measures 9-12) is marked "Blancas" and "Marcato en 4". The right hand plays chords with accents, and the left hand plays a series of chords with accents. The score ends with a double bar line.

Como ya hemos visto en otras canciones de Charly y Fito, el marcato en 4 es un recurso muy usado en ambos compositores. Por esta razón, elegimos transcribir desde el segundo 0:25, ya que es allí donde encontramos una variación del mismo: el **marcato en 2 invertido**, que consiste en invertir la acentuación natural de los tiempos fuertes acentuando los tiempos 2 y 4 con un acento generalmente largo.

Podemos encontrar fácilmente las diferencias entre ambos modelos de marcación comparando los compases 8 y 9 donde utiliza un marcato en 4.

Desde el punto de vista armónico el marcato en 2 invertido presenta un movimiento cromático descendente en los bajos, manteniendo estáticas las notas superiores del acorde generando así una atmósfera de tensión muy usada en el tango.

Por último, podemos observar el uso del acompañamiento de blancas en los compases 5,6 y 7 (blancas con puntillo usadas en un vals criollo). Este tipo de acompañamiento puede apreciarse como característica del tango solo si se lo analiza en el contexto completo de la obra o sección. En el tango no existe el uso de un mismo acompañamiento para toda una canción, sino que consiste en una presentación casi constante de ellos. Solo en estos 9 compases transcritos podemos observar tres tipos de modelos rítmicos: marcato en 2 invertido, marcato en 4 y acompañamiento en blancas.

Como un ejemplo de la utilización del movimiento cromático descendente con armonía fija vemos un fragmento del tango "Nostalgias".

NOSTALGIAS
ENRIQUE CADICAMO
JUAN CARLOS COBIAN

Tenor

8

Quié roen bo rra char mi co ra zón pa raa pa gar un lo coa

Piano

Detailed description: This system shows the first four measures of the tango 'Nostalgias'. The Tenor part is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C). The lyrics are 'Quié roen bo rra char mi co ra zón pa raa pa gar un lo coa'. The Piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs). The right hand plays chords, and the left hand plays a descending chromatic line: G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (half). The notes in the piano part are highlighted in green.

2

T.

8

mor que mas quea mor es un su frir

Pno.

Detailed description: This system shows the next four measures of the tango. The Tenor part is in treble clef with the same key signature and time signature. The lyrics are 'mor que mas quea mor es un su frir'. The Piano accompaniment continues in grand staff. The right hand plays chords, and the left hand plays a descending chromatic line: B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (half). The notes in the piano part are highlighted in green.

A continuación, un ejemplo de marcato en 2 invertido, en una versión de "Allá en el bajo" de Roberto Grela.

Versión instrumental de R. Grela

ALLÁ EN EL BAJO
A.MAGALDI / P. NODA
I. AGUILAR / G.M.MASSA

Compás 63

The image shows a musical score for guitar, measures 63-66. The top staff is a treble clef with a common time signature (C). It contains a melodic line with various notes, including a flat (Bb) and a sharp (F#). There are accents (>) and slurs over the notes. The bottom staff is also a treble clef with a common time signature (C). It contains a bass line with chords and notes. The chords are labeled: D#7, E7, F7, C, F, Bb7, E7, Am, E7, Am. There are accents (>) and slurs over the notes in the bass line.

La ciudad de los pibes sin calma

"La ciudad de los pibes sin calma" es el 5to track de "Ey!", quinto álbum de estudio de Fito Páez, editado en el año 1988.

En el minuto 2:32 se produce una sección instrumental que tiene un carácter completamente diferente al que viene teniendo la canción hasta ese momento. Es en esta sección donde podemos apreciar ciertos elementos "tangeros":

Solo
Min. 2:32

Melodías comenzadas en tiempo débil

Melodías comenzadas en tiempo débil

Teclado (sint)

Bordadura

Fraseo abierto

4

Melodías comenzadas en tiempo débil

Fraseo abierto

Tecl.

En este segmento podemos escuchar una **melodía expresiva**, con frases comenzadas en los tiempos débiles del compás y la utilización de bordaduras y ritmos atresillados, lo que nos brinda la sensación del fraseo abierto y rubateado (sensación de ligera aceleración o desaceleración del tiempo), característico de las melodías expresivas del tango.

Por siete vidas

"Por siete vidas" pertenece al track número 8 del álbum "Euforia" de Fito Páez y es el primero grabado en vivo, en el año 1996.

Min. 0:42

Piano

Am E Am E

6m 2m

Ritmo de milonga

Como podemos observar, en estos cuatro compases Fito Páez utiliza el **ritmo de milonga** (332) marcando únicamente los bajos, es decir, sin subdivisión. El ritmo, la melodía y la armonía de esta sección, que se repetirá gran parte de la canción, es igual al utilizado en las milongas camperas.

Como ejemplo de acompañamiento 332 sin subdivisión, podemos observar el acompañamiento de una sección de "El títere" (Música de Astor Piazzolla, letra de J. L. Borges, año 1965):

Primeros 4 compases

EL TÍTERE
A. PIAZZOLLA

Pno.

Ritmo de milonga

En cuanto a la armonía que forma el acompañamiento, podemos ver que se utiliza los acordes Am y E, que pertenecen al I y V grado de la tonalidad de la canción (Am). También se puede observar que los bajos forman entre sí intervalos de 6ta menor ascendente en primer lugar, y luego de 2da menor descendente.

A continuación podemos observar una sección instrumental (min. 2:28), la cual es ejecutada con un sintetizador *Oberheim* que asemeja su sonido al de un bandoneón, instrumento que, como ya hemos visto, es altamente representativo del tango.

Versión de Roberto Grela

DE VUELTA Y MEDIA
MÁXIMO BARBIERI

Guitarra

Em Em

3 B7 B7

Pétalo de sal

Fito Páez

Introducción

Acento breve

Contratiempo

Staccatos

Melodía comenzada en contratiempo

Melodía comenzada en contratiempo

"Pétalo de sal" es el 5to track del álbum "El amor después del amor" publicado en el año 1992 por Fito Páez. Cuenta con la participación del músico Luis Alberto Spinetta en guitarras y voz.

Como podemos observar, la introducción muestra diversos elementos que podemos identificar también dentro de los recursos utilizados en el tango: es una **melodía rítmica**, que utiliza staccatos, acentos breves, tanto métricos (acentuando los tiempos fuertes del compás) como células rítmicas acéfalas, y contratiempos (tanto finales de frase como comienzos)

Min. 0:49

Cm

Cm(maj7)

Cm7

Cm6

Movimiento armónico cromático descendente

Ritmo armónico de blancas

En el minuto 0:49 podemos ver la utilización de un **movimiento cromático descendente** utilizando un ritmo armónico de blancas. Este movimiento genera la transformación de acordes con una misma tónica pero con diferentes estructuras: menor - menor con 7ma mayor - menor con 7ma menor - menor con sexta.

Como ya se ha expresado en el presente trabajo, el movimiento cromático descendente es un recurso altamente utilizado en el tango.

Nadie detiene al amor en un lugar

"Nadie detiene al amor en un lugar" pertenece al track número 8 del album "Circo Beat" de Fito Páez, lanzado en el año 1994.

Comienza con una **anticipación cromática de corchea** (acento breve) **mas cuatro semicorcheas**. En el segundo tiempo del compás 2 utiliza un acompañamiento de **coral** que como mencionamos anteriormente deriva del acompañamiento de blancas con el agregado de la densificación y la independencia de sus voces. Dicho acompañamiento se extenderá en reiteradas oportunidades hasta el compás 15 inclusive.

Piano

Coral y bordadura descendente

Anticipación cromática de 5 semitonos

Movimiento cromático descendente de los bajos

Coral

Detailed description: This musical score shows measures 7 through 15 of a piano accompaniment in 4/4 time. Measure 7 features a chromatic anticipation of five semitones in the bass line, highlighted with green notes and a bracket. Measures 8-15 are characterized by a 'Coral' texture, with the right hand playing chords and the left hand playing a descending chromatic line. A red bracket labeled 'Coral y bordadura descendente' spans measures 8-10. A blue bracket labeled 'Movimiento cromático descendente de los bajos' spans measures 10-15. The word 'Coral' is written in the right hand of measures 10-15.

Los compases 10, 11 y 13 podrían pensarse como una aumentación del acompañamiento de blancas, y en el compás 14 utiliza un **fraseo abierto** dentro de un acompañamiento coral.

Pno.

Coral

Acompañamiento de blancas por aumentación

Detailed description: This score focuses on measures 7-15, showing the 'Coral' texture. The right hand plays chords, and the left hand plays a descending chromatic line. A red bracket labeled 'Coral' spans measures 7-15. A blue bracket labeled 'Acompañamiento de blancas por aumentación' spans measures 10-15, indicating an increase in the accompaniment of white notes.

Pno.

Fraseo abierto

Coral

Detailed description: This score focuses on measures 13-15. Measure 13 features an 'open phrase' (fraseo abierto) in the right hand, highlighted with a red bracket and a '3' above it, indicating a triplet. The rest of the score shows the 'Coral' texture. A blue bracket labeled 'Coral' spans measures 13-15.

A partir del minuto 1:15 comienza la sección B, donde podemos encontrar acordes ejecutados con acentuaciones largas y en contratiempos, como sucede en otras de sus canciones, por ejemplo, *Giros*. Esta sección comienza a producir gradualmente una densificación, tanto rítmica como melódica. Desde el punto de vista melódico, podemos observar que desde el compás 6 hasta el 8 hay un movimiento melódico por intervalos de 5tas (mano izquierda). Ésto, sumado a la **síncopa sin anticipación** del compás 6 y 8 y la **síncopa sucesiva anticipada** del 7, produce una sonoridad que nos remite a recursos rítmicos, melódicos y armónicos muy utilizados en el tango.

Piano

B 1:15

Acento largo

Por otro lado, las **bordaduras** ascendentes y descendentes de los compases 6 y 8 siempre están acompañadas de un **acento largo** en la última nota y nos recuerda también a la melodía de "Los sobrevivientes" de Charly Garcia, previamente analizada y, por ende, también a una de las tantas formas de construcción melódica del tango.

Pno.

5

Bordadura

Síncopa sin anticipación

Síncopa sucesiva anticipada

Movimiento melódico/armónico por intervalos de 5tas

En los últimos compases de esta sección utiliza un acompañamiento de blancas, reduciendo notablemente la densificación rítmica generada hasta entonces.

8

Bordadura

Síncopa sin anticipación

Blancas

Notas por grado conjunto descendente

Pno.

Finalmente, cabe destacar que la formación instrumental (piano, contrabajo realizando efectos de arrastre y pizzicato, más la suma de un efecto de bandoneón electrónico usado para el solo final) aporta a enfatizar un sonido que nos recuerda al tango.

A continuación veremos un ejemplo de una aproximación cromática de 5 semicorcheas en una versión del tango "Confidencias" de Roberto Lesica.

Luego, otro ejemplo de la utilización del recurso de síncopas sucesivas en "La llamó silbando" de Horacio Salgán.

Y finalmente, un ejemplo de movimientos de bajos por quintas en el tango "La última curda" en la versión de Edmundo Rivero.

Versión Roberto Lesica con la orquesta de A. Di Paulo

CONFIDENCIAS
CHABELA DURÁN

12

5

Aproximación cromática de 5 semicorcheas

Pno.

LA LLAMÓ SILBANDO
HORACIO SALGÁN

Compás 5 (0:10)

Vln.

Pno

Cb.

pizz.

Vln.

Pno

Cb.

3

Versión interpretada por E. Rivero

LA ÚLTIMA CURDA
ANIBAL TROILO
CATULO CASTILLO

0:34

Violín

Piano

Gm C7 F Bb

Consideraciones finales

Luego del recorrido realizado por las diversas fuentes bibliográficas existentes sobre el tema, habiendo expuesto reseñas sobre el tango y el rock nacional y los aspectos de la biografía de los músicos elegidos considerados relevantes para cumplir con el objetivo del presente trabajo, y habiendo realizado los análisis de las obras seleccionadas y su comparación con piezas de tango, se puede argumentar que:

- El *rock nacional* es un género de fusión. Los primeros músicos de este género han sido criados en un contexto donde predominaba en el país la escucha y difusión del tango y el folklore. El rock fue delineando su carácter de “nacional” interpretando y representando las vivencias de los jóvenes del país, quienes habían crecido en casas donde sus padres escuchaban mayormente dichos géneros. Esto hizo que ciertos aspectos de estas músicas se incluyan en sus composiciones. Se ha podido observar que algunos de los compositores considerados los fundadores de este género, como por ejemplo Litto Nebbia, han manifestado abiertamente la influencia del tango en su música, y se pudo evidenciar que tanto Charly García como Fito Páez han tenido contacto de diversas maneras con el *tango*:

En el caso de García, hemos visto que en su infancia, pese a que su formación en ese momento era mediante el estudio del piano específicamente centrado en la música occidental europea, ha tenido contacto con músicos de tango, quienes asistían a reuniones en su hogar. Como hemos visto, su madre tenía un programa de TV dedicado a dicho género. Luego, a lo largo de su trayectoria profesional, ha expresado en diversas entrevistas su admiración hacia Carlos Gardel y Astor Piazzolla, y ha hablado sobre la incorporación de elementos musicales del tango en sus canciones.

En cuanto a Fito Páez, se ha visto que desde su infancia ha tenido acercamientos con el tango, mediante la escucha de música de este género (entre otros) de la mano de su padre. Posteriormente, el músico ha expresado abiertamente la influencia de estas escuchas en su música, citando a Pugliese, Troilo, Piazzolla, Salgán, Rivero y Goyeneche como ejemplo de estas influencias. También hemos visto cómo en diversas entrevistas Páez expresa la incorporación de elementos del tango en sus composiciones.

- Las composiciones de Charly García y Fito Páez presentan ciertos elementos musicales que pueden considerarse distintivos del *tango*. Ésto no implica que ellos hayan intentado componer canciones de dicho género, ni que hayan incluido

estos aspectos musicales haciendo alusión al mismo de una manera intencionada necesariamente. La inclusión de dichos elementos puede haber sido referenciando al tango conscientemente, o inconscientemente, reflejando la incorporación de rasgos identitarios adquiridos en el contexto en el que ambos músicos crecieron y desarrollaron su identidad compositiva.

- Los elementos musicales del tango que hemos podido distinguir en las canciones analizadas abarcan desde diferentes tipos de marcaciones (como marcato en 4, 3/2, umpa-umpa, marcato en 2 invertido, blancas y coral), distintos tipos de melodías (expresivas que utilizan fraseos abiertos y bordaduras, y rítmicas con la utilización de staccatos y acentos largos y breves), hasta el uso de diferentes recursos armónicos como cromatismos descendentes y acordes con 6ta agregada.

Cabe destacar que lo que hace que podamos apreciar el “aire de tango” en estas canciones no es la utilización de estos en forma aislada sino la combinación de los mismos dentro del contexto de las composiciones. Encontramos que en las canciones que combinan más cantidad de estos elementos la reminiscencia del tango está más marcada que en aquellas que sólo utilizan uno, o no combinan estos recursos, sino que los exponen en diferentes momentos de forma separada.

Bibliografía

- Díaz, Claudio. (1993). *Rock nacional, la estética de los pioneros. Ensayo-Teoría-Crítica. Espacios populares en la cultura*. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba: Ediciones Club Semiótico.
- Di Cione, Lisa. (2016). Rock y dictadura en la Argentina: reflexiones sobre una relación contradictoria. *Revista Afuera - Estudios de crítica cultural N°15*, s/p.
- Grossberg, Lawrence. (1992). *We gotta get out of this place*. Nueva York: Routledge.
- Gobello José. (1980). *Crónica general del Tango*. Buenos Aires: Editorial Fraterna.
- Vila, Pablo. (1987). El rock, música argentina contemporánea. *Revista Punto de Vista N° 30*, 23-29.
- Sadie, Stanley. Análisis. En Diccionario Akal / Grove de la música. (2000), p.36.
- Sierra, Luis Adolfo. (1976). *Historia de la Orquesta Típica. Evolución instrumental del tango*. Buenos Aires: Ed. Ricordi
- Páez, Rodolfo. (2022). *Infancia y Juventud. Memorias*. Buenos Aires: Ed. Planeta.
- Fain, Paulina. (2019). *Herramientas fundamentales del tango*. Buenos Aires: Ediciones Tango Sin Fin de libre descarga.
- Roque Di Pietro. (2020). *Esta noche toca Charly: un viaje por los recitales de Charly García (1056-1993)* 2da edición ampliada. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Salgán, Horacio. (2001). *Curso de tango*. Buenos Aires: Ed. de autor
- Santamaría Delgado, Carolina. (2005). "De la generalidad de lo genérico al género: la industria musical y la producción de identidades latinoamericanas en la primera mitad del siglo XX". [Ponencia publicada en Actas del VI congreso latinoamericano IASPM-AL, Buenos Aires].
- Sauchelli Diego. *Material didáctico perteneciente al seminario "Introducción a la escritura de arreglos para tango"*.
- LaRue, Jan. (1989). *Análisis del estilo musical*. Barcelona: Labor S. A.
- Madoery Diego. (2021) *Charly y la máquina de hacer música, un viaje por el estilo musical de Charly García (1972 - 1996)* (2da Edición). Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.

Páginas Web

- El Historiador. *Entrevista a Litto Nebbia sobre tango y tangueros.*
<https://elhistoriador.com.ar/entrevista-a-litto-nebbia-sobre-tango-y-tangueros/>
- Página 12. 30 Y NUEVE Y 85. (22 de noviembre de 2015)
<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/11077-2436-2015-11-22.html>
- UNESCO. Patrimonio Cultural Inmaterial. *¿Qué es el patrimonio cultural inmaterial?* <https://ich.unesco.org/es/que-es-el-patrimonio-inmaterial-00003>

Videos YouTube

- Canal GCBA. Programa “Ojos de Videotape: los orígenes del rock nacional”.
Temporada 1, capítulos 1, 2 y 3 (2017). [Archivo de video] Youtube
<https://www.youtube.com/watch?v=TbjxyYQVVk&list=PLxTPShsWMHPcp3ZyJ6KzxRY2Cu1krpt1Q&pp=iAQB>
- Canal Archivo Prisma. (23 de octubre de 2016) *Qué fue de tu vida. Especial Charly García.* [Archivo de video] Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=IKTcdUMjMdQ>
- Canal Historia Alternativa Pop. (27 de septiembre de 2021). *Charly García y la Máquina de Hacer Pájaros. (Entrevista de 1976).* [Archivo de video] Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=BFHEhmi0ZFc>
- Canal Fractura Expuesta. *Charly García y el Tango.* [Archivo de video] Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=xFc-0g3mPK8>