

Diego Madoery. *Charly y la máquina de hacer música: un viaje por el estilo musical de Charly García, 1972-1996*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2021. ISBN: 978-987-3823-54-1

En el prólogo del presente libro, el autor hace referencia a una de las principales motivaciones para la producción del mismo, siendo esta la escasez de bibliografía dedicada “a la reflexión y el análisis de la música de cualquiera de los músicos populares”.¹ En el caso de Charly García, esto resulta llamativo debido a la gran cantidad de escritos que hay publicados a la fecha acerca de todas las aristas de su vida: algunos sobre sus letras y recitales, otros con fines sociológicos y periodísticos, pero muy poco acerca de su música. Sin embargo, como aclara el autor, los estudios musicológicos de la música popular son relativamente recientes, y mucho más en Latinoamérica, explicitado en el Capítulo 2. De esta manera, Madoery se propone como objetivo “a partir del análisis estructural, detectar e interpretar cuál es el estilo musical de las canciones de Charly compuestas entre 1972 y 1996”.²

Debido a su enorme peso específico en la historia del rock argentino resulta apasionante la profundización que el autor realiza en el conocimiento de “lo musical” de este artista. Resulta apasionante la profundización que el autor realiza en el conocimiento de la música de este artista, donde la creativa conjunción de rasgos opuestos se suma a una singular formación en la armonía clásico-romántico. De esta manera, Madoery brinda una radiografía de la música popular masiva de varias décadas. Dada la mezcla estilística de García, el autor utiliza conceptos de la práctica común, y a su vez toma rasgos musicales del rock anglófono como parámetros para establecer lo que se entiende por rock. Tales rasgos son desarrollados en la bibliografía de Moore, Everett, Temperley y Temperley/De Clercq.

El primer capítulo, titulado “Overture”, está dedicado a enumerar y describir rasgos ideológico-estéticos del compositor. Tales características son extraídas de relatos y archivos periodísticos de sus declaraciones en su etapa como músico de rock. Entre los rasgos mencionados, se encuentran la búsqueda de originalidad e innovación, la disconformidad con las reglas sociales, con los límites y todo lo que, de alguna manera, le fuera impuesto, la preocupación por el caos y la locura, la nostalgia del pasado, la capacidad para incorporar los avances tecnológicos relacionados con los instrumentos y

¹ 2021, 11.

² Ibid., 13.



los medios de registro, el problema estético con el rock de la escena local, entre otros. Todos ellos demarcan una ideología del rock como cultura de masas, así como también se mezclan con cualidades cercanas al artista del romanticismo europeo (por ejemplo, la disconformidad con el presente). Estos comentarios realizados ante los medios, muestran el alto grado de conciencia sobre sus búsquedas creativas. El capítulo finaliza con la exposición de algunas manifestaciones estéticas de Charly García en su rol de compositor acerca de su música, estilo y modo de abordar la composición: “Componer por necesidad o por oficio es fácil, pero mis mejores canciones surgieron de algo que yo no controlo, que no domino”.³

En el Capítulo 2, “El karma de vivir al sur”, se detallan los fundamentos y conceptos a utilizar en el desarrollo posterior del trabajo. Comienza con un breve repaso de la historia acerca de los estudios de la música popular, mencionando sus primeros antecedentes en Latinoamérica como, por ejemplo, la categoría mesomúsica, propuesta por Carlos Vega en los años ‘60. A su vez, Madoery reconoce que la institucionalización de la música popular como objeto de estudio proviene de Europa, cuando en 1981 se inaugura la IASPM. Sin embargo, también considera que poco tiempo después de su fundación, se produjo una “gradual disolución de los contenidos propiamente musicales” en sus estudios y un “reclamo de métodos específicos para su análisis”.⁴ Además, afirma que la creación de asociaciones regionales (como la rama latinoamericana de la IASPM) no tuvieron “reflexiones críticas importantes” en sus investigaciones.⁵ De ahí, la decisión de Madoery de incorporar las líneas de investigación de autores estadounidenses (algunos de ellos mencionados al comienzo de esta reseña) que “reivindicaron la especificidad de lo propiamente musical a partir del análisis estructural, sin negar la posibilidad del abordaje pluridisciplinar del objeto”.⁶ Luego, se abordan los conceptos de estilo, la canción y sus rasgos propiamente musicales propuestos por el autor para esta investigación, así como la metodología de análisis con sus fundamentaciones correspondientes.

El Capítulo 3, denominado “La máquina de hacer música. El estilo, las etapas”, presenta los resultados de los análisis de las canciones compuestas y grabadas por Charly García. El *corpus* se constituye por 123 canciones distribuidas en diecinueve discos y un simple. Comienza con un análisis morfológico, en el cual se analiza cada pieza en función de distintas categorías (introducción, interludio, coda, segmentos temáticos

³ Ibid., 29.

⁴ Ibid., 33.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid.

cantados o instrumentales) con énfasis en los segmentos cantados. Aquí, Madoery desarrolla múltiples estadísticas: porcentajes de cantidad de segmentos por pieza, cantidad de segmentos en relación con su duración, y cantidad de segmentos simétricos o asimétricos en las etapas de agrupaciones y solista. Algo similar sucede en los apartados de armonía, melodía y ritmo: porcentajes de segmentos en relación con la armonía, grados armónicos, acordes, entre otros. A primera lectura, puede resultar algo sorprendente toparse con tanta especificidad y precisión cuantitativa. No obstante, el autor establece hipótesis y conclusiones brillantes a partir de estos datos, que describen a la perfección los rasgos de cada época compositiva de Charly García. Luego, se realiza una descripción de la textura (como timbre o materialidad del sonido, o como organización de la simultaneidad de los planos sonoros), la instrumentación y el *tempo*, cualidades que suponen una “mayor incidencia de la performance” (p. 95), más relacionadas con el campo de la producción fonográfica. El acápite finaliza con una síntesis de las características por etapa, junto a conclusiones emanadas del análisis realizado.

En el Capítulo 4, “Fui lo que creí, soy lo que está pasando. Los subestilos”, Madoery propone la construcción de un mapa estilístico que permita observar las continuidades y divergencias al interior del *corpus* propuesto. Su objetivo es poder visualizar la obra de Charly a partir de la clasificación de los segmentos en un conjunto de cuarenta y dos subestilos organizados a partir de la jerarquización de la armonía y la melodía por sobre los otros parámetros. Se organiza en dos ejes: horizontal, donde aparecen los discos estudiados en el orden de edición, y vertical, donde se ordenan por parentesco. Algunos de estos subestilos son denominados como “los más propiamente rockeros”,⁷ por lo que se le asignó un descriptor muy interesante, llamado “índice rock”, el cual se utiliza en el mapa en su eje horizontal, junto a otros descriptores con porcentajes de aparición, similar a lo desarrollado en el capítulo anterior. Finalizando el apartado, el autor presenta conclusiones del mapa estilístico y el análisis de los discos, tomando en cuenta, por ejemplo, los subestilos presentes en la mayor cantidad de discos, y, a su vez, destacando algunos procedimientos compositivos a partir del uso y distanciamiento de los materiales propiamente rockeros (por ejemplo, el uso de la séptima menor en el modo mayor).

En el Capítulo final, “La canción sin fin. Reflexiones finales”, Madoery presenta una síntesis de los rasgos estilísticos trazados en los capítulos anteriores, junto a algunas hipótesis vinculadas con los aspectos analizados y los lineamientos ideológico-estéticos

⁷ Ibid., 130.

mencionados en el primer capítulo. Por último, el autor realiza una reflexión final acerca del trabajo, remarcando la importancia de esta perspectiva de estudio en la construcción de “una historia de la música popular fundada en el conocimiento del lenguaje musical”, como “un aporte significativo para su abordaje dada la creciente institucionalización terciaria-universitaria de nuestro país”.⁸ Se anexan fuentes escritas, sonoras y audiovisuales, y una síntesis formal, armónica y melódica de la obra de Charly García, como cierre definitivo del libro.

A modo de apreciación personal, esperaba una indagación más detallada en la producción fonográfica de Charly García, en especial, en cuanto a la búsqueda de recursos tímbricos durante su etapa solista, teniendo en cuenta que el análisis toma las grabaciones editadas como principal fuente de información. Sin embargo, también entiendo que abordar este aspecto alejaría la temática un poco del eje primordial propuesto por el autor. Considero que el libro realiza un aporte sumamente significativo al campo musicológico argentino y latinoamericano, poniendo en evidencia la necesidad imperiosa de realizar este nivel de profundizaciones en una mayor cantidad de artistas de rock o música popular de la región.

Agustín Perié

⁸ Ibid., 172.