

**Representaciones musicales de la Argentina: Desmesura y
pesadumbre en “La casa desaparecida” de Fito Páez**

Martín Liut

Revista Argentina de Musicología, Vol. 21 Nro. 2 (2020): 153-181

ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)

Representaciones musicales de la Argentina: Desmesura y pesadumbre en “La casa desaparecida”

En el marco de una investigación en curso sobre representaciones musicales de la Argentina durante la actual era democrática, presentamos como estudio de caso la canción “La casa desaparecida”, de Fito Páez, incluido en su álbum *Abre* (1999). Para su reflexión musical sobre aquella Argentina Páez opta por la desmesura. La canción despliega durante casi 12 minutos una narración que alterna viñetas sobre personajes “al lado del camino” y una larga lista de asociaciones libres entre personas, sucesos y productos culturales de la historia y el presente de la nación. El tono general de la canción es catártico y verborrágico, aunque su estribillo es apesadumbrado. Páez define a la Argentina como una “Casa desaparecida”. La canción es estudiada aquí tanto como una “pluralidad de textos” (Juan Pablo González), cuanto el producto de la encrucijada entre el devenir de la historia política de la Argentina, la trayectoria de Páez y del rock, el género desde el cuál se produce la obra. Se incluyen, además del análisis de la versión del álbum, las presentaciones en vivo de ese mismo año y, posteriormente, su reversión en el marco de una serie de conciertos realizados en el Salón Blanco de la Casa Rosada, en 2006.

Palabras clave: Fito Páez, Argentina, Rock nacional, La casa desaparecida, 1999.

Musical Representations of Argentina: Excess and grief in Fito Páez’s “La casa desaparecida”

Within the framework of an ongoing research on musical representations of Argentina during the current democratic era, we present a case study of the song “La casa desaparecida”, by Fito Páez, included in his album *Abre* (1999). For his musical reflection on that Argentina Páez opts on disproportion. The song unfolds for nearly 12 minutes a narrative that alternates between vignettes of “roadside” characters and a long list of free associations between people, events and cultural products of the nation’s history and present. The general mood of the song is cathartic and verbose, although its chorus is sorrowful. Páez defines Argentina as a “disappeared house”. The song is studied here both as a “plurality of texts” (Juan Pablo González), and as the product of the crossroads between Argentina’s political history, Páez’s career, and the rock situation, the genre from which the work is produced. It includes the analysis of the version of the album, the live presentations of that same year and, later, its new version in the frame of a series of concerts carried out in the White Hall of the Casa Rosada, in 2006.

Keywords: Fito Páez, Argentina, Rock nacional, La casa desaparecida, 1999

Introducción¹

En el marco de una investigación en curso sobre representaciones musicales de la Argentina durante la actual era democrática,² tomamos aquí como estudio de caso la canción “La casa desaparecida” de Fito Páez. El tema, incluido en el álbum *Abre*, de 1999, forma parte de este corpus que se caracteriza por abordar de modos diversos el “tema-problema” de definir qué es la Argentina. Para cantar a la nación, en 1999, Páez opta por el camino de la desmesura temporal: compone el tema más largo de toda su carrera creativa.³ Son once minutos y medio de una narración ininterrumpida que combina microhistorias en la que abundan frases crudas y desbordadas sobre personajes “al lado del camino” y una larga lista de asociaciones libres entre sujetos, sucesos y productos culturales de la historia y ese presente de la Argentina. El tono general de la canción es catártico y verborrágico, aunque su estribillo es apesadumbrado y hasta melancólico. Allí Páez define a la Argentina como una “casa desaparecida”.

Para el análisis asumimos que una canción es “una pluralidad de textos” que integran música, poesía, performances, videos, discos, discursos y que estudiamos no como “objeto” sino como “proceso”.⁴ Tomamos aportes del campo de la sociología de la cultura y la musicología crítica para poner en contexto a estas creaciones. Postulamos que las canciones son producto de la intersección entre la posición social del creador, el momento de su trayectoria artística y ambas en diálogo o tensión con el devenir histórico del campo musical específico en que interviene. También incorporamos la propuesta de Simon Frith para analizar a la voz, en múltiples capas que coexisten durante la *performance* en música popular.⁵ Tomamos como caso este tema porque consideramos que conjuga dos aspectos destacables dentro de nuestro corpus: 1) la desmesura temporal como una forma de evidenciar la imposibilidad de trazar un retrato sintético y homogéneo de la Argentina 2) la pesadumbre como un testimonio temprano

-
1. Una primera versión de este artículo fue presentada en la X XIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, La Plata, agosto de 2018.
 2. Dentro del marco del proyecto “Territorios de la música argentina contemporánea, etapa II”, con sede en la Universidad Nacional de Quilmes.
 3. El promedio de todos los temas registrados en discos de estudio de Páez ronda los cuatro minutos y medio. Sobre los temas más extensos en la carrera de Páez ver Anexo I.
 4. Juan Pablo González, *Pensar la música desde América Latina* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2013).
 5. Simon Frith, *Ritos de la interpretación: sobre el valor de la música popular* (Buenos Aires; Paidós, 2014), 330.

de la percepción crítica sobre la propia identidad nacional, la que tendría su clímax alrededor del colapso de 2001.

Comenzaremos reponiendo brevemente el contexto histórico de final del milenio, de la década neoliberal y la finalización del gobierno de Carlos Menem, la situación del rock en la Argentina y, dentro de éste, la posición de Fito Páez. Luego daremos cuenta de parte del análisis que realizamos acerca del tema tal como fue editado en el disco *Abre* su versión original, haciendo foco en la función que el arreglo cumplió para sostener, exitosamente según nuestra perspectiva, un texto tan extenso y complejo. Luego haremos un contrapunto del tema grabado en estudio con dos versiones en vivo. La primera corresponde a la presentación del disco en el Teatro Gran Rex en 1999 y la segunda registrada en el marco de una serie de conciertos realizados en el Salón Blanco de la Casa Rosada en 2006.

Contexto 1: Argentina 1999

1999 fue un año electoral intenso. El por entonces presidente peronista Carlos Menem, que había logrado la reelección a partir de la reforma constitucional de 1994, intentó hasta último momento forzar la posibilidad de postularse a un tercer mandato. Descartada esa opción, y tras diez años de gobierno, se inició la contienda que se resolvería en octubre a favor de una alianza entre la Unión Cívica Radical (UCR) y el Frente País Solidario (Frepasso), con la fórmula De la Rúa-Chacho Alvarez, que se impuso a Duhalde y Palito Ortega, los candidatos peronistas. En tercer lugar quedó la lista encabezada por Domingo Cavallo, el ministro de economía de Menem y autor del sistema de convertibilidad entre el peso argentino y el dólar. Ese sistema económico había servido inicialmente para frenar la hiperinflación en la que había terminado el gobierno de Alfonsín en 1989 pero, combinado con un régimen neoliberal de apertura comercial y privatizaciones había derivado en una profunda recesión económica.⁶ La desocupación y la caída por debajo de la línea de pobreza de grandes capas de la población comenzó a hacerse visible también en la Ciudad de Buenos Aires, el distrito más rico de la Argentina, donde Fito Páez habitaba desde hacía una década.

El sistema de convertibilidad, asociado a la apertura sin restricciones de la importación produjo consecuencias paradójicas para el campo de la música. Mientras la

6. Sobre diferentes aspectos de la historia social y política de este período que se consignan a lo largo del presente texto me basé en trabajos de Ezequiel Adamovsky, Marina Franco, Marcos Novaro y Juan Suriano, los que se encuentran consignados en detalle en la bibliografía.

infraestructura productiva del país se desmantelaba, aumentaba el desempleo y con él caía el consumo; el dólar barato permitía a los músicos comprar instrumentos y equipos importados a bajo costo. Esto, sumado al abaratamiento que había producido el desarrollo de la tecnología digital, posibilitó una modernización del parque musical-tecnológico nacional. La revolución tecnológica del CD permitió, además, todavía en tiempos pre-internet, un acceso inusitado a músicas del mundo. Los artistas populares que para esos años contaban con apoyo de compañías multinacionales, tenían la posibilidad de viajar a estudios del primer mundo a grabar sus discos, contar con músicos sesionistas, arregladores y productores de primera línea.⁷ Para nuestro estudio de caso constatamos que los éxitos de ventas que tuvo Fito Páez en discos anteriores le permitieron, por caso, montar su propio estudio de grabación. El presupuesto destinado por Warner Argentina para producir el disco *Abre* le posibilitó incluir una temporada de grabaciones en Nueva York en los estudios *Right Track* de Frank Filipetti y contar con Phil Ramone (1934-2013) para que fuera directamente el productor del CD en el que se incluye “La casa desaparecida”. Ramone era ya un legendario productor, que había trabajado, entre otros, con Frank Sinatra, Ray Charles, Bob Dylan, Liza Minelli y Madonna.

Contexto 2: El rock nacional en el centro de la escena

Tanto en la literatura académica como periodística hay consenso acerca de que, para finales de los años 90, el rock nacional había consolidado su centralidad en la escena musical argentina.⁸ Esta centralidad es material y simbólica. Se produce en el marco del *boom* del negocio discográfico desde el inicio de la era digital, a través del formato CD. El abaratamiento del costo de producción que fomentó esta nueva tecnología posibilitó al rock crecer simultáneamente tanto a nivel del *mainstream* de la industria discográfica multinacional como a través de la autogestión. La legitimación popular de toda esta producción se vio además fuertemente acompañada por el crecimiento de los espacios específicos de difusión, comentario y crítica en los medios masivos de difusión tradicionales como la televisión, la radio y los medios gráficos.

7. Basta mirar las condiciones de producción de bandas de rock como Divididos o La Bersuit, o recordar que Soledad Pastorutti fue a grabar a Miami con Emilio Stefan. La relación entre economía y desarrollo tecnológico y música durante la década de 1990 merece un estudio específico que excede el marco de este artículo.

8. Dentro del campo académico ver Miguel A. García, ed., *Rock en papel* (La Plata: Edulp, 2010), o Sergio Pujol *Cien años de música en argentina* (Buenos Aires: Biblos, 2013).

La producción musical estaba integrada en ese momento por diferentes generaciones de rockeros que fueron haciendo más compleja la trama de estilos, estéticas, modos de circulación y apropiación. A modo de ejemplo muy sintético, y más allá de sus altas y sus bajas, coexistían los “históricos” músicos de rock como Charly García, Alberto Spinetta, Lito Nebbia, Pappo, etc., con la generación surgida en la década del 80 —Fito Páez, Andrés Calamaro, Gustavo Ceratti—, sumados a nombres más nuevos, como los de las bandas Redonditos de Ricota (coloquialmente también llamada “Los Redondos”) o Divididos. A todos ellos se habían ido agregando bandas que persistieron en el tiempo y abrieron nuevos modos de hacer rock o subgéneros, del punk al heavy metal, de la fusión a la mezclas con el pop. etc. El rock también se hizo fuerte en el conurbano bonaerense, conviviendo con otras culturas musicales como la cumbia. En esa combinación, nos interesa apuntar un dato relevante para poner en contexto el tema de Fito que analizamos, y es el cambio en el uso poético de las letras. Cada vez más bandas comenzaron a usar un lenguaje crudo, vulgar, prosaico y procaz. El punk, la cumbia villera, pero también bandas como La Bersuit Vergarabat, La Renga, Divididos, Los Redondos.

Contexto 3: Mientras miro las nuevas olas, yo ya soy parte del mar

Está bien, tengo muchos pares y gente a mi lado con la que me enrolló muchísimo. Y esas relaciones son las que a mí me interesan y me parecen importantes porque me permiten tener un punto de vista de la Argentina que no es el de [el diario] Clarín. ¿Podemos decirlo de esa manera? Podemos decir que el punto de vista oficial es siempre ¿y éste quién carajo se cree que es? Yo no me creo nada. Yo no me creo nada. *La casa desaparecida* la escribí en media hora. Preguntale a Ceci, que estaba al lado mío. En media hora. Esa es mi manera de hacer las cosas. No me creo nada. Sólo que ése es mi punto de vista luego de vivir 36 años en este país. Por ahí te interesa, por ahí no te interesa. Pero acusarme de pretencioso ya es algo fuerte. Porque ¿con qué sostenés esa acusación? Con obra, no. Con reflexión, no. Con una crítica elaborada, no. Entonces, chito la boca.⁹

9. Claudia Acuña, “Entre el cielo y el infierno”, *Revista Rolling Stone*, 1 de septiembre de 1999. Disponible online: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/entre-el-cielo-y-el-infierno-nid585801>. Último acceso: 18/02/2020.

En 1999 Fito Páez ocupa un lugar central en la escena musical argentina. Tiene tras de sí el récord de ventas histórico para el rock nacional con su disco *El amor después del amor* y el apoyo de la multinacional Warner Music. Habiendo entrado al mundo del rock a finales de la dictadura sumaba el prestigio de haber sido uno de los artífices del éxito del desembarco en Buenos Aires de la trova rosarina con Juan Carlos Baglietto a la cabeza luego de su vínculo con las dos leyendas del rock nacional: Charly García, que lo llamó para ser parte de su banda, y Luis Alberto Spinetta, con quien grabó en conjunto *La, La, La*.¹⁰ Parafraseando la canción de su admirado Charly García, Páez sabe en 1999 que mientras mira las nuevas olas, él ya es parte del mar.

Desde esa centralidad Fito Páez asumió un rol público abiertamente crítico del régimen político neoliberal al tiempo que entablaba nuevas alianzas musicales y buceos dentro de espacios culturales por fuera del mundo del rock. Su cercanía con la filósofa y folclorista Liliana Herrero y su marido el sociólogo Horacio González fue de hecho física: se mudó al mismo edificio de la Avenida Caseros, en el barrio de San Telmo, donde ellos vivían. La popularidad de Páez y su alto perfil lo llevaron también a circular por las escenas de la cultura, el espectáculo y los medios masivos. Su vida en pareja con la actriz Cecilia Roth con quien habían adoptado a Martín, su primer hijo, era noticia mucho más allá del campo del rock. La cinefilia y la pasión literaria tendrían correlatos en su producción musical. Para el primer caso basta mencionar su tema “Thelma & Louise”, y para el segundo, el tema que aquí estudiamos, “La casa desaparecida”, que —como en todo el disco— tiene como telón de fondo el comienzo de su lectura de la obra de Osvaldo Lamborghini. Del escritor, Páez incorpora el uso de un léxico directo, procaz, y el interés por incluir en forma cruda historias de personas marginalizadas o integrantes de disidencias de género.¹¹ A través de Lamborghini, Fito Páez produce en su poética una articulación entre la corriente metafórica que había tomado de Charly García y Spinetta, y el lenguaje de las bandas que ya habían abierto sus textos a la “vulgaridad” (con La Bersuit, los grupos punks y de *rock chabón* dentro del rock, pero también, con la emergente cumbia villera).

Las lecturas y apropiaciones culturales diversas de Páez iban a contracorriente de fans y críticos de rock. Como se desprende de la cita de Páez que inicia este

10. Editado en 1986 por EMI Music.

11. Páez le puso música a un texto de Lamborghini “El niño Proletario” pero recién lo incluiría en su siguiente disco. Sobre esa canción ver Abel Gilbert, “Hay un niño en la calle”, en *Las mil y una vidas de las canciones*, ed. Abel Gilbert y Martín Liut (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2019), 138-139.

apartado, la crítica de rock de los medios cuestionaba como veleidades intelectuales y políticas sus intereses, en continuidad con una tendencia normativa respecto de qué podría y qué no ser definido como cultura rock. Se puede sintetizar la tensión de Paéz con cierta parte de la escena rockera en dos versos del tema de corte de ese disco. Sin falsas modestias Páez cantaba: “Yo puse las canciones en tu walkman / el tiempo a mí me puso en otro lado”.¹² Fito Páez compone entonces “La casa desaparecida” como resultado de una combinación de elementos que señalamos aquí:

1. La situación Argentina en 1999 hacía evidente que el país estaba llegando a una crisis socioeconómica y cultural que ponía en cuestión los valores identitarios compartidos como propios del país forjados a lo largo del pasado siglo XX.

2. El rock nacional asumió cada vez con más firmeza la idea de que era capaz de hablar de “la Argentina”, de tratarla como tema-problema.

3. Fito Páez se sintió interpelado por la crisis política nacional y, a la vez, con capacidad y madurez artística para volcar su opinión desde la composición musical sobre qué estaba pasando con la Argentina del fin de siglo y de milenio.

Un disco de texto

Abre (1999) es el décimo álbum de estudio de Fito Páez. Sucedió al problemático proyecto compartido un año antes con Joaquín Sabina (*Enemigos íntimos*) y fue el primero en solitario desde su álbum *Circo Beat*, de 1994. Contiene 12 temas:

1. Abre (6:42)
2. Al lado del camino (5:28)
3. Dos en la Ciudad (5:42)
4. Es Sólo Una Cuestión de Actitud (4:50)
5. La casa desaparecida (11:28)
6. Tu Sonrisa Inolvidable (5:20)
7. Desierto (7:19)
8. Torre de Cristal (4:04)
9. Habana (5:47)

12. En su canción “Al lado del camino”.

10. Ahí Voy (5:53)

11. La Despedida (4:57)

12. Buena Estrella (4:26)

Definido por Páez como un disco de texto,¹³ la extensión de los poemas contribuye en buena medida a una mayor duración en promedio de todas las canciones respecto de sus discos anteriores.¹⁴ Como se observa en la lista, los temas van desde los 4:04 minutos a los 11.28. El más extenso de todos es “La casa desaparecida”. Se trata de una duración inusitada dentro del disco (tiene cuatro minutos más que “Desierto”, el segundo mas extenso) y también respecto de toda su producción previa y posterior.

Abre muestra la madurez artística y la experiencia profesional de Fito Paéz. Hay en el disco un arco dramático pensado cuidadosamente en el que se alternan baladas y rockanroles con asuntos y temas diversos. En el caso que estudiamos, se compensa la tensión dramática de “La casa desaparecida”, que se ve sucedida con la luminosa y madrileña “Tu sonrisa inolvidable”.

El generoso apoyo de Warner se observó también en el lanzamiento, el martes 27 de julio, cuando Páez reemplazó la tradicional conferencia de prensa por un recital en vivo en el Teatro Maipo. Allí, la noche anterior al comienzo de las ventas y con la presencia de fans en la platea y periodistas y amigos en palcos y pullman, se tocaron, con banda completa y en el orden correspondiente, los 12 temas del disco. La presentación en formato de concierto sirvió para que los críticos se pronunciaran en esa misma semana tanto sobre el nuevo disco de Páez, como como de su presentación performática.

La expectativa alrededor del nuevo álbum llevó a que los medios gráficos disputaran la primicia de su escucha. Así, Carlos Polimeni, del diario *Página/12*, se anticipó dos días a dicha función, en una nota que combina la entrevista con el compositor y el comentario propio respecto de los temas. Polimeni señala sobre “La casa desaparecida”:

La canción es un intento monumental: contar la historia de la tragedia argentina, desde adentro, en un juego de libres asociaciones, con una dosis de Lamborghini. Dura más de once minutos, lo que obliga a suponer que no será muy pasado por radio y que

13. Citado en Martín Pérez, “Era hora de salir a la cancha”, *Página/12*, 28 de julio de 1999. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/1999/99-07/99-07-28/pag27.htm>. Último acceso: 12/02/2020.

14 .Para más detalles sobre la duración promedio de los temas de Páez por disco ver anexo II.

cansará a más de un oyente. Es uno de esos típicos temas que encantarán a los fans de Páez, dejará afuera a muchos de los que no lo sean y cosechará adhesiones de quienes lo descubran, lejos de los prejuicios. También es una canción muy post: de final de siglo, de final del menemismo.¹⁵

Entre los cronistas que asistieron a la presentación en el Teatro Maipo, Adriana Franco del diario *La Nación* señaló el contraste del tema que se presenta luego de “Es solo una cuestión de actitud”, mostrando tanto el esfuerzo emprendido por Páez, como la exigencia probable para su público:

Luego el sosiego, el amargo sosiego de *La casa desaparecida*. Un texto extenso, extensísimo, que incluye la directa invocación a los “argentinos”, a este país y sus horrores, olvidos y lugares comunes y que probablemente no se convierta en standard de sus recitales a fuerza de demasiada palabra y densidad de sentido.¹⁶

En la serie de recitales y giras que acompañaron la salida del álbum, “La casa desaparecida” formó parte del repertorio. Posteriormente, como anticipó Adriana Franco, la canción salió de los conciertos de Páez. Salvo, como analizamos al final de este artículo, cuando la recuperó, significativamente, al ser invitado a cantar en la Casa Rosada en 2006.

Una canción expandida

La longitud del texto y la forma musical elegida explican la extensa duración de “La casa desaparecida”. A partir de esta desmesura temporal Páez informa que cantar sobre esa Argentina que se derrumbaba no era una tarea fácilmente sintetizable.

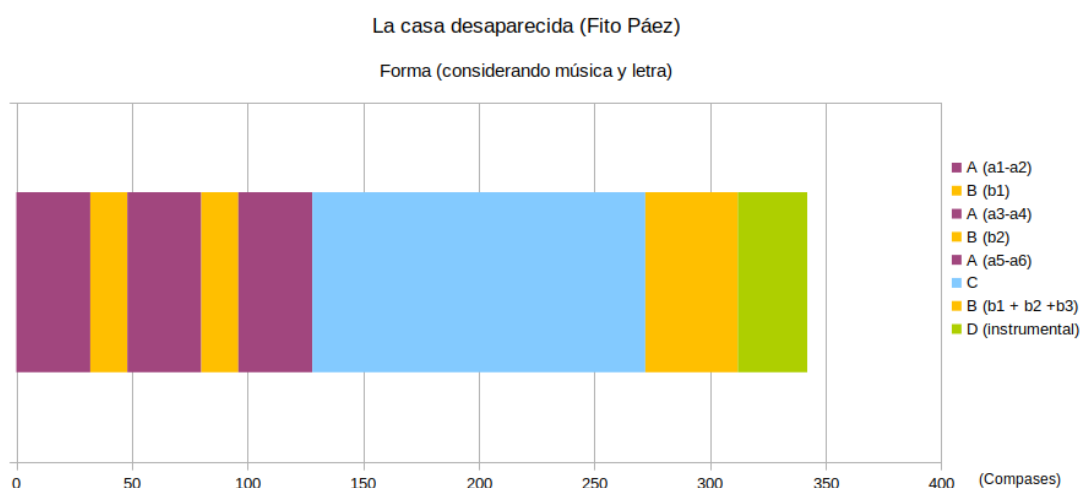
El tema está organizado con la típica alternancia estrofa-estrofa-estribillo. Son estrofas y estribillo de cuatro versos con una extensión de dieciseis compases cada uno. Esta canción se ve expandida temporalmente gracias a la inserción de una extensa sección C en la que Páez cambia el canto por un incesante estilo *rapeado*. Esta sección C podría ser un tema en sí mismo (cuatro minutos y medio), que se introduce cuando hubiera debido sonar, por tercera vez, el estribillo. Tras la expansión temporal que

15. Carlos Polimeni, “Reuniendo los pedazos”, *Página/12*, 25 de julio de 1999. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/1999/suple/radar/99-07/99-07-25/nota1.htm>. Último acceso: 18/02/2020.

16. Adriana Franco, “Pocas palabras, muchas canciones”, *La Nación*, Suplemento Espectáculos, 28 de julio de 1999. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/fito-pocas-palabras-y-muchas-canciones-nid147510>. Último acceso: 18/02/2020.

provocó el aluvión textual de C, la canción completa su ciclo con la presentación del estribillo que había quedado pendiente. Cuando todo fue dicho, Páez agrega una coda puramente instrumental, de un minuto de extensión, donde aparece por primera vez un bandoneón asumiendo la voz solista.

Figura 1: Esquema formal de “La casa desaparecida” de Fito Páez, realizada por el autor del artículo en base a la grabación en estudio del tema.



Varios elementos contribuyen a la distinción entre los segmentos correspondientes a las estrofas (A) y estribillo (B) respecto de esta sección *rapeada* (C). El más evidente es la relación texto-música: en A y B hay un equilibrio entre ambas. En C predomina lo textual por sobre lo melódico. La canción, en la menor, utiliza sus grados pilares: I-IV-V en las partes A, y se agrega una dominante de la dominante en las partes B. En C, se producen dos cambios: una clara disminución del ritmo armónico y el uso de agregados a los acordes —sobre todo en la sección de vientos y la guitarra— de novenas, séptimas y el sexto grado ascendido sobre el primer grado.

La base rítmica también ayuda a distinguir lo que ocurre en A y B respecto de C. El tema se inicia con un teclado tocando a contratiempo. Cuando se suma el bajo y la batería, se termina de percibir una base de estilo reggae, que involucra a las secciones A y B. En C se observa la fuerte presencia de la sección de metales, la continuidad del *rapeo* y el modo de toque de bajo y guitarra, que le da a toda esta sección un aire *funky*.

Páez elige empezar no por la historia de los grandes hombres de la patria sino por microhistorias del presente. No hay un prelude instrumental previo a la entrada de la voz, a diferencia de “Abre” (el primer tema del álbum) o “Al lado del camino” (el tema de corte para difusión y que al año siguiente ganó, en la primera edición del

Grammy Latino el premio a la mejor canción de rock.¹⁷ Páez entra sin espectacularidad, cantando solo y acompañándose con un teclado tocando a contratiempo de unas pezuñas. El tono trágico se advierte rápidamente en la melodía, debido a que el mi con el que se inicia es una nota exigida para la voz de Páez, quien luego realiza por grado conjunto un amplio descenso que abarca una décima:

Ejemplo 1: Comienzo del tema. Primer verso de “La casa desaparecida” de Fito Páez.¹⁸

Voz

Ma - dre — pon - me en la — cha - que - ta — las — me - da - llas —

Piano

En el tercer verso del tema, vuelve a tomar ese mismo mi, para luego ascender aún más hacia el sol agudo (es la anteúltima nota más aguda que usa a lo largo de todo el disco). La melodía cierra sobre el mi, pero que es ahora la novena de re menor, lo que aumenta la tensión del pasaje.

Ejemplo 2: Tercer verso de “La casa desaparecida” de Fito Páez.

Voz

mis — dos pier - nas — se — que - da - ron — en — Mal - vi - nas —

Piano

Simon Frith propone analizar el papel de la voz en la música popular desde cuatro ángulos “como instrumento, como cuerpo, como persona, como personaje”.¹⁹ No alcanza con estudiar la melodía *per se*, para comprender lo que ocurre en estos primeros momentos de un tema que se propone hablar de un país al que se define como una “casa desaparecida”. Vista como un instrumento, la voz de Páez suena sobreexigida contribuyendo así al efecto dramático que requiere esa misma voz que está funcionando

17. La información oficial de nominados y ganadores de la Primera Edición de los Premios Grammy Latinos se encuentra accesible en el sitio oficial:

<https://www.latingrammy.com/es/nominees/search?year=2000>. Último Acceso: 1/8/2020.

18. Todas las transcripciones musicales han sido realizadas por el autor de este artículo.

19. Simon Frith, *Ritos de la interpretación*, 330.

como personaje, ya que, como se analiza luego, Páez canta en primera persona, asumiendo el rol de un veterano de Malvinas con sus piernas amputadas durante el conflicto bélico ocurrido en 1982.

La Argentina, como “casa desaparecida” tal como se propone en el estribillo, tiene un tono de lamento, y también algo de himno, si pensamos en la sucesión armónica I-IV6/4-I, que soporta la línea. Se trata una combinación entre el tópicus proveniente de la música romántica europea, con el uso que del IV grado ha hecho buena parte del rock en general, incluyendo al argentino.²⁰

La tercera vez que suena el estribillo, luego de finalizado el extenso soliloquio de la parte C, muestra la novedad de ser cantado como coro, al unísono. Parece una invitación al público a sumarse como canto colectivo a la letanía que promueve el estribillo, en particular en el modo en que la melodía de Páez le otorga a la palabra Argentina. Páez respeta su agógica, pero dista de cualquier tono eufórico o chauvinista, por la duración que le da a la sílaba “ti” y por la alternancia I-IV-I en modo menor:

Ejemplo 3: Estribillo B2, de “La casa desaparecida”.

Voz

Ar - gen - ti - na, Ar - gen - ti - na que pa

Piano

En cuanto a la sección C, la cantidad de información que pretende hacer llegar con claridad lo lleva a reducir a una mínima expresión lo melódico, una insistente alternancia de sólo dos notas: la y do. Se trata, para la voz de Páez como “instrumento”, de una zona aguda del registro, lo que hace que su voz suene en tensión continuada.²¹

20. Sobre el uso del IV grado durante el Romanticismo europeo, ver Leonard Meyer, *Style and Music. Theory, History and Ideology* (Chicago: Chicago University Press, 1989), 272-336; en el rock, ver Trevor Clercq y David Temperley, “A corpus analysis of rock harmony”, *Popular Music*, Vol. 30, N° 1, (2011): 47-70; y en el rock argentino en Diego Madoery, “Charly García: entre el rock y la armonía clásico-romántica”, *Revista musical chilena*, Vol. 73, N° 231 (2019): 126-129. Algunos ejemplos se encuentran en la versión del Himno Nacional de Charly García, “Banderas” de los Redonditos de Ricota y “Los argentinitos” de Miguel Mateos.

21. Ese do es el mismo que Páez usa como altura principal en “Al lado del camino” que es un tema de “una nota sola”. Hay más nexos entre ambas canciones, incluyendo una cita del texto en el estribillo que comentamos más adelante.

Ejemplo 4. Comienzo de sección C. “La casa desaparecida”.

En contraste con la extensión y complejidad que se despliega en el texto, la sencillez de la música, en su estructura melódica, armónica y su periodización estable en grupos de 16 compases, podría representar un problema para sostener la atención y la tensión. Es aquí donde juega un papel clave el arreglo del tema. El principio rector del arreglo es el de la dosificación estratégica en el uso de los instrumentos utilizados a lo largo de los 11.28 minutos que dura “La casa desaparecida”. Encontramos dos criterios principales: por una parte el cambio y la rotación en la cantidad de instrumentos que suenan en forma simultánea, no sólo a nivel de partes, sino incluso de secciones y frases breves. Por otra parte, varios de los instrumentos utilizados como así también la propia voz de Páez, modifican su forma de emisión y/o son procesados por medios de efectos diversos, a lo largo del tema.

Los créditos de los arreglos de la canción están compartidos entre Fito Páez, el bajista de la banda, Guillermo Vadalá, y el encargado de escribir la sección de vientos, el norteamericano Rob Mathes. Como ocurre en el álbum *Abre* en general, el tema tiene un instrumental amplio:

- Dos Teclados
- Guitarra eléctrica con efectos diversos, incluyendo particularmente el wah-wah y el pedal de volumen
- Bajo eléctrico (muy presente a lo largo de todo el tema en una mezcla que lo ubica generalmente en primer plano dentro de la parte instrumental)
- Batería
- Set de percusión
- Sonidos electrónicos
- Sección de Metales (trompetas, trombones, saxos)
- Bandoneón

El criterio de dosificación se inicia con la lenta y progresiva incorporación de los instrumentos. Esta acumulación progresiva no se estabiliza en un *tutti*, por el contrario hay un juego continuo de adición y sustracción de componentes instrumentales que acompañan a la voz:

A (a1, a2): Voz, teclado, sonidos de electrónica y pezuñas.

B1: se suma un teclado que duplica la voz principal con sonidos en *portato*.

A (a3, a4): voz con teclado, más bajo y batería. Los metales hacen su primera entrada con un único ataque, al unísono sobre la nota la. La guitarra eléctrica aporta un par de acordes cada cuatro versos.

B2: Ídem **B1**.

A (a5): Se corta el teclado en contratiempo. Y el bajo disminuye su actividad. Los vientos cierran la primera estrofa con un breve motivo.

A (a6) vuelve el teclado en contratiempo. Los metales vuelven a sonar brevemente sobre el final del segmento.

C: Alternancias entre *tutti* y combinaciones reducidas de los diferentes instrumentos, yuxtaposición de efectos digitales y naturales diversos sobre la voz.

B1 y B2: Se suma un coro al unísono.

D: Ingresa por primera y única vez el bandoneón. Salen metales, batería y guitarra.

La dosificación es un criterio que también se aplica a cambios dentro de las diferentes partes en el modo de tocar y/o en los planos de la mezcla. Esto es clave en la sección C. Allí mientras la voz *rapea* ininterrumpidamente, hay distribuidos cambios armónicos, melódicos y de cantidad de instrumentos. El *tutti* de la banda nunca termina de establecerse durante demasiado tiempo. La voz avanza y avanza con sus enumeraciones, los instrumentos entran y salen de la escena, cambian de planos y de modos de emisión y/o procesamiento del sonido.

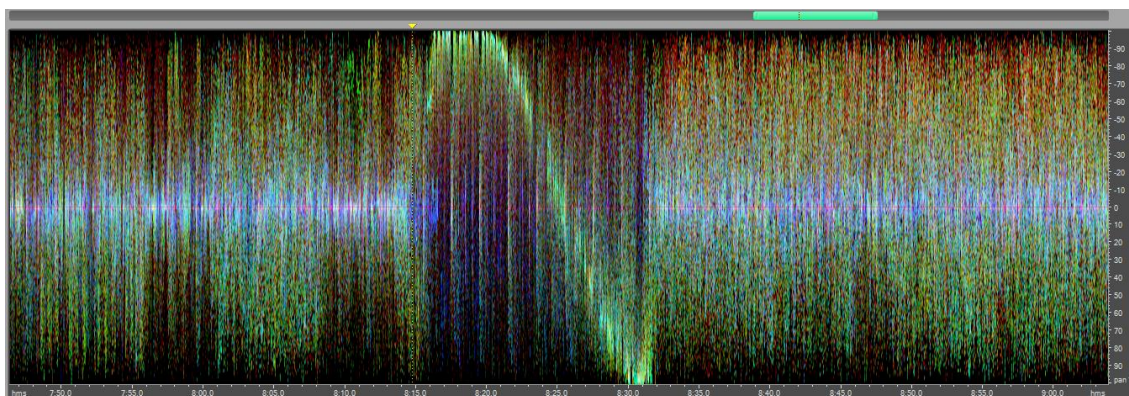
Otro elemento para mantener la variedad sonora se encuentra en los cambios en el canto, ya sea a partir de la *performance* como a través del procesamiento digital del sonido, particularmente en C. Los enumero, tomando como referencia el verso que se está cantando:

- “Nada personal naturaleza humana” está dicho y no cantado.
- “Nadie se puede salvar”, la voz está duplicada y procesada.

- “Argentino hasta la muerte”, Fito Páez canta una octava arriba en falsete y tono grotesco. La frase que le sigue:
- “Y seguís comiendo mierda” suena una octava abajo del registro natural de la voz de Páez, a partir de un proceso de modificación digital de la señal sonora.
- “Hoy la casa de mi infancia”, se escucha con un sonido *avejentado* del audio por medio de un filtro que reduce significativamente la energía de los extremos inferior y superior de la altura espectral de la señal,²² que podría asociarse de este modo tanto con un archivo de audio proveniente del pasado, como con una emisora de radio AM o un megáfono.

Sobre este último verso se produce además, un único proceso de movimiento espacial de una fuente sonora en toda la canción. La espacialización de la voz, de izquierda a derecha, ocurre cuando, al recordar la casa de su infancia, la voz se percibe como un documento sonoro del pasado. El efecto es clarísimo si se lo escucha con auriculares, o si se observa el siguiente gráfico:

Figura 2. Fragmento en el que se observa el movimiento espacial de la voz (el resto de los instrumentos permanece fijo).



El arreglo para la sección de metales, escrito por Rob Mathes, y su correspondiente *performance* merecen una consideración aparte. La precisión en la ejecución (tanto en el ajuste rítmico como en la afinación) producen el máximo contraste con esa imperfección característica del modo de canto de Fito Páez. El músico era plenamente consciente de las limitaciones de su voz en cuanto a emisión y

22. La señal modifica su altura espectral, pero conserva su altura tonal, tal como explica Gustavo Basso en su libro *La transformada de Fourier en música* (La Plata: Edulp, 2001), 101.

afinación,²³ a la que pone, precisamente en contraste con músicos de altísimo nivel tanto en sus discos como en sus presentaciones en vivo.

Páez en su rol de co-arreglador, toma lo escrito para la sección de vientos por Mathes y le otorga un papel central en la sección C. Mientras la voz no cesa de narrar, acompañada por la banda, los vientos que sólo se habían presentado en la tercera estrofa con un solo ataque, y luego se escucharon brevemente en la quinta y la sexta, ahora abordan el contrapunto musical privilegiado con la voz. Como si se tratase de acotaciones de una persona que escucha el discurso de Páez, hay más de una veintena de pequeñas células melódico-rítmicas que se pueden agrupar en cuatro grandes núcleos:

- Ataques al unísono
- pequeños *riffs* acórdicos y rítmicos
- melodías al unísono y/o en octavas paralelas
- *intervenciones solistas con usos de blue notes* o efectos de sonido

A su vez, como contraste interno, también se incluyen acordes prolongados por varios compases, con agregados de sextas, séptimas y novenas. Del análisis de estas acotaciones se desprende tanto la mano del arreglador como lo que ocurrió en la sesión de mezcla: las intervenciones de los vientos se distribuyen en forma variada a lo largo de toda la sección. Sólo hay un núcleo de seis de los fragmentos que tocan los vientos que se repiten en secuencia dos veces, pero en la audición global lo que predomina es la percepción de que los vientos no están en *loop* sino variando, aunque mínimamente, sus apariciones.

23. Carlos Polimeni le preguntó a Páez si Andrés Calamaro cantaba mejor que él y respondió: “Puff, mucho mejor. Es un cantante en serio”. Ver Carlos Polimeni, “Reuniendo los pedazos”, *Página/12*, 25 de julio de 1999. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/1999/suple/radar/99-07/99-07-25/nota1.htm>. Último acceso: 01/08/2020.

Ejemplos 5 y 6. Fragmentos transcritos de los arreglos de vientos en la sección C.

En todos los casos la base armónica es siempre la menor con séptima menor, 9 y sexta #

Un último aspecto para señalar acerca de lo musical. Para hablar de la Argentina, Páez se vale de géneros musicales no oriundos del país, como el reggae, el funk y el *rapeo*. Sin embargo para el cierre de la canción, la voz cede su lugar protagónico a un bandoneón. Esa Argentina que es una casa desaparecida concluye con una coda instrumental a cargo del instrumento ícono del tango. El ingreso del bandoneón altera levemente la presentación de la secuencia armónica: aunque sin modificar la tonalidad de la menor, el bajo descendente remite a los temas lentos de Astor Piazzolla. Y al tango, como tópico de la Argentina melancólica. A cargo de este cierre estuvo Néstor Marconi. Marconi es un virtuoso del instrumento que tiene, además, el *plus* de sus reconocidas —y poco frecuentes entre bandoneonistas— dotes como improvisador.²⁴ Tras diez minutos de canto ininterrumpido, la intervención de Marconi funciona como una coda reflexiva, que evita una salida brusca luego de diez minutos de una abundante información textual, sonora y emocional.

En síntesis, si —como aseguraba Fito Páez— componer esta canción le llevó menos de una hora, su camino al disco requirió de un largo y pormenorizado trabajo de arreglos que se caracterizaron por una meticulosa estrategia de dosificación de recursos. La desmesura textual contó así con un soporte sonoro que la mantendría encauzada durante once minutos y medio. Sin ese ropaje, la efectividad del tema recaería sobre el contenido de su poesía, como ocurriría en la versión para piano solo de 2006.

La letra, la voz, la representación

En este apartado proponemos hacer un contrapunto entre el texto y la voz como representación. Siguiendo la propuesta de Simon Frith consideramos más productivo pensar a la narrativa de la canción como más próxima a una obra teatral que a la

24. Agradezco a Andrés Serafini por esta referencia.

poesía.²⁵ El poema de una canción despliega todos sus sentidos durante la *performance*. Por esta razón, para el análisis combinamos aquí la propuesta de Frith respecto de la voz con los diversos modos en que se puede comprender el concepto de representación desde el campo teatral, según la propuesta del investigador español José Antonio Sánchez.²⁶

Para Fito Páez, la Argentina de 1999 se ha transformado en una “casa desaparecida”. La metáfora del título de la canción, que se canta en el estribillo, es una definición política. La actual era democrática en la Argentina se inició en diciembre de 1983 con un gobierno que se propuso restañar el daño provocado por la dictadura militar, no sólo llevando a juicio a las Juntas Militares,²⁷ sino proponiendo una democracia que fuera capaz de curar, educar y alimentar a su pueblo.²⁸ En esos primeros años de primavera democrática se creó una canción con fines solidarios, interpretada colectivamente por cantantes melódicos del pop y el rock local y que se llamó “Argentina es nuestro hogar” (1985).²⁹

En 1999, la superación de la barrera del veinte por ciento de desocupación y sus correlatos de marginación social y hambre hacían tambalear la idea de que el país fuese capaz de dar contención a sus habitantes. La retirada del estado de sus obligaciones esenciales operada durante la última década del siglo XX es puesta por Páez en mayor tensión al reunirla con lo que representa para la Argentina la figura del “desaparecido”.³⁰ Las leyes de “obediencia debida” y “Punto Final” sancionadas en el

25. Simon Frith, *Ritos de la interpretación*, 300 y 370.

26. Sánchez recuerda que, en español, el concepto “representación” reúne nociones que en otros idiomas tienen palabras diferentes para expresarlas. Los cuatro conceptos que utiliza y que aplicamos a todo el corpus de obras de nuestro proyecto de “representaciones musicales de la nación” son 1) “representación teatral”, como puesta en escena, 2) Representación como mimesis (la actuación en sentido tradicional, esto es ponerse en el lugar del otro), 3) Representación de una identidad o rasgos comunes identitarios (la representatividad), 4) la representación política de un grupo, una población. José Antonio Sánchez, “Ética de la representación”, *Artes La revista*, N° 18 (2013): 180.

27. El juicio a las cúpulas militares de la última dictadura cívico-militar argentina (1976-1983) condenó a los principales jerarcas militares en 1985.

28. El presidente electo Raúl Ricardo Alfonsín hizo su campaña con un lema que aseguraba: “con la democracia, se come, se cura, se educa”. Una de las primeras acciones de su gobierno fue anular el decreto de auto-amnistía y promover el juicio a las juntas militares, que tuvo lugar en 1985 condenando a los principales jerarcas del régimen dictatorial.

29. La canción, que formó parte de un disco con fines benéficos, tomó como modelo al tema “USA for Africa”. Participaron entre otros, Jairo, Valeria Lynch, Miguel Cantilo, Silvana Di Lorenzo. La canción tuvo una sobrevida al ser incorporada al repertorio de cantos de las hinchadas de fútbol argentino. Video de la presentación: <https://www.youtube.com/watch?v=4SLDTLRCEXU>. Último acceso: 20/02/2020.

30. Una práctica sistemática de la última dictadura militar argentina y replicada en el último cuarto del siglo XX en varios países de la región que llevó a que, en 1994, la Organización de Estados

final del Gobierno de Alfonsín y luego los indultos a los responsables de la dictadura y de dirigentes guerrilleros, que fueron otorgados por el presidente Menem a principios de su mandato habían truncado una experiencia inédita a nivel mundial del empeño, desde el propio estado, por obtener “Memoria, verdad y justicia”. Fito Páez canta que, en 1999 es la Argentina, en tanto morada, la que se encuentra desaparecida. A la par de esta idea, Fito Páez propone una perspectiva de la Argentina que discute la idea de homogeneidad del “ser nacional”, reponiendo alteridades y confrontando la historia tradicional no sólo con sus revisiones críticas sino desde la microhistoria. Por eso elige contar historias de personajes pertenecientes a minorías invisibilizadas.

La representación musical que Páez hace de la Argentina se despliega en diferentes escenas, a través de estrategias narrativas: ,

A. Estrofas: Narración en primera persona de tres microhistorias; un ex-combatiente de Malvinas, una chica que asiste a la cancha de Boca, un travesti de origen paraguayo.

B. Estribillo: Interpela tanto a la Argentina como a los argentinos basculando entre la tercera persona singular y la primera del plural.

C. Un narrador omnisciente hace una enumeración y/o listado crítico de personas, personajes, referencias culturales, políticas, sociales de la historia Argentina, combinados con recuerdos personales, en primera persona.

Pasamos a detallar las tres historias desplegadas en las estrofas de la primera parte de la canción:

Tabla 1: estrofas de la primera parte de “La casa desaparecida”.

a1	a2
Madre ponme en la chaqueta las medallas los zapatos ya no me los puedo poner, mis dos piernas se quedaron en Malvinas el mal vino no me deja reponer.	De la nítida y oscura pesadilla de Valeria Mazza besando al cordobés que murió estaqueado, solo, entre los cuervos desangrado, en Resistencia, aquí en los dos de abril, brindamos por él.
a3	a4
Abrazada en la tribuna con cualquiera cuando Boca está en mi boca, en mi boca de mujer. Entre el tetra hirviendo, el porro y las anfetetas dale Boca, dale Boca, dale Boca, dale Boca, tenga fe.	Que la guerra está perdida y de esto ya hace tiempo. y esto todos lo sabemos, que le vamos a hacer. Te regalo la bombacha transpirada si hoy ganamos la copa 4 a 3.
a5	a6
Soy paragua de la Villa 21 yo te la mamo, yo te hago todo lo que vos querés. El sargento Ibarra se me ha enamorado los domingos paga el whisky y el hotel.	Y yo le robo la pistola cuando duerme y me voy a Godoy Cruz, a Godoy Cruz y Santa Fe, a cuidar de la Ramona y de los pibes que te besan, te roban, te cuidan entre las vías del tren.

Páez *representa*, porque “se pone en el lugar de”,³¹ un veterano de la guerra de Malvinas, una mujer y un travesti a través del uso de la primera persona. Estas no son personas concretas, con nombre, sino arquetipos. Estas tres figuras son, a su vez, *representativas* de esa otra Argentina que Páez elige contraponer al mito de la historia de una nación blanca y venida de los barcos. Páez, como figura popular, y como persona pública, intenta aquí ser la *voz representante* de esas alteridades pugnando por su reconocimiento e inclusión social que formaba parte de incipiente debates en el terreno de los estudios postcoloniales, y las críticas al proceso neoliberal de la globalización.

Es ilustrativo ya no sólo en términos teóricos, sino como documento de época, el artículo de Rita Segato “Alteridades históricas/identidades políticas: una crítica a las certezas del pluralismo global” escrito en 1998. Allí, Segato recuerda que para la conformación de la identidad nacional en la Argentina, el estado, a través de “la escuela, la salud pública y el servicio militar obligatorio e ineludible, fue una verdadera máquina de aplanar diferencias de extrema e insuperable eficacia”. Páez contribuye con su

31. José A. Sánchez, “Ética de la representación”, 180.

canción a reponer en escena las alteridades invisibilizadas por el proyecto iniciado por la Generación del 80 mencionado por Segato.³²

Respecto de la elección de los personajes, en sí, comencemos recordando que Páez nació el mismo año que los combatientes de Malvinas, como ya lo había cantado públicamente en el tema “Del 63”. Páez no sólo representa a este personaje gracias al uso de la primera persona, sino que se erige en *representante* identitario de una generación, que es la suya. Un giro en el último verso de la segunda estrofa le permite señalar, además, que la primera escena de esta canción sobre la Argentina está descentrada ya que tiene lugar en la ciudad de Resistencia (provincia de Chaco).³³

Sobre la hinchada de Boca, hay que señalar que Joaquín Sabina grabó ese mismo año el tema “Dieguitos y Mafaldas”, cuya protagonista era también una fanática de dicho club. En el caso de Páez, al seguir cantando en primera persona, continúa con el juego de representación múltiple, como mimesis y como portavoz; a lo que le suma seguir usando su voz masculina mientras habla como mujer.

En cuanto travesti de origen paraguayo, la elección de la figura y el efecto performático de su enunciación cantada ofrece varias aristas. Por una parte, se discute directamente la idea esencialista de la nación. Si se quiere, retoma la matriz liberal de nuestra constitución que, en su preámbulo, se ofrece como morada “a todos los hombres de bien que quieran habitar el suelo argentino”. La inclusión de esta personaje fue criticada por *snob* en algunos medios. Páez explicó que, por el contrario, no estaba construyendo en abstracto sino a partir de la experiencia del contacto directo con una pequeña comunidad que vivía en unos edificios tomados en la zona de Palermo:

También te puedo decir que sí, que estoy conectado con los paraguayos, porque hace tres o cuatro años atrás filmé una película en las Bodegas Giol, antes del desalojo, y conviví una semana con ellos. Todo eso queda. Todo eso es parte de tu memoria de los tiempos. Pero claro, vos no me ves cuando estoy ahí. Vos no me ves todo el tiempo. Y la vida no es sólo lo que aparece en los medios. La vida es la vida. Lo otro es solamente la pantalla.³⁴

32. Rita Segato, “Alteridades históricas/identidades políticas: una crítica a las certezas del pluralismo global”, *Serie antropológica*, N° 234 (1998): 17.

33. En el tema de La Bersuit Vergarabat “La argentinidad al palo”, la representación de la Argentina se inicia desde Buenos Aires (“La calle más larga, el río más ancho”).

34. Claudia Acuña, “Entre el cielo y el infierno”, *Revista Rolling Stone*, 1 de septiembre de 1999. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/entre-el-cielo-y-el-infierno-nid585801/>. Último acceso: 1/08/2020.

Al asumir nuevamente en primera persona el papel del travesti paraguayo, Páez afirma performativamente el carácter heterogéneo de la Argentina. Pone su cuerpo y su voz en el lugar de ese otro invisibilizado.

En cuanto al estribillo, éste bascula entre invocar/convocar a los “argentinos” y asignar a la “Argentina” su condición de casa desaparecida.

Estribillo 1:

Argentinos, argentinos
 qué destino mi amigo, argentinos
 nadie sabe responder.
 Argentinos, argentinos
 caminando siempre al lado del camino³⁵
 la ventaja de no pertenecer.

Estribillo 2:

Argentina, Argentina
 qué pasó en la Argentina
 es la casa desaparecida.
 Argentina, Argentina
 bienvenidos a casa Argentina,
 a la desaparecida.

Un año antes del lanzamiento de *Abre*, Fito Páez, encontraba en el carácter periférico de la Argentina no un problema sino una posibilidad.

¡Uy! Las personas que nos gustan han entendido a la Argentina como un país periférico en el mundo. Y a la periferia como un espacio donde uno se siente cómodo. Sin territorios demarcados; un espacio libre donde no hay que ser de ninguna manera en especial y donde no habría un decálogo para responder a determinadas preguntas de determinada manera. En ese aspecto, ser argentino es una ventaja.³⁶

35. En el tema “Al lado del camino”, es el propio Páez quien se ubica allí. Aquí, el verso ubica a todo el pueblo argentino en su misma posición.

36. Sin autor, entrevista a Fito Páez, *Revista Rolling Stone*, 1 de agosto de 1998. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/fito-paez-nid587373>. Último acceso: 20/02/2020.

En el texto del primer estribillo, por medio de la autocita (“Al lado del camino”, el tema de corte del CD), Páez da cuenta de cómo metabolizó musicalmente esta idea sobre el carácter periférico de la nación. Un año más tarde, la mirada positiva cede paso a la pesadumbre y la crítica. En cada presentación del estribillo la voz de Páez es la del personaje público quien, desde su posición de rockero con reconocimiento masivo, lanza su definición de una Argentina de fin de los 90 como casa desaparecida. Su representación musical de la Argentina funciona como una declaración pública de tipo político a través del arte, que sintonizó tempranamente con el clima social que terminaría desembocando en el colapso económico y político de diciembre de 2001.

La canción en vivo (1999 y 2006)

Cuando vemos a Fito Páez cantando en vivo “La casa desaparecida” constatamos que tiene la letra en el atril. La mira de reojo en las presentaciones de 1999 en el Teatro Gran Rex³⁷ y, en 2006, en la actuación en piano solo que hizo en el Salón Blanco de la Casa Rosada.³⁸ Mientras que en las partes de estrofas y estribillo el formato canción parece ayudarlo, la longitud del texto en la sección C supera su capacidad mnemónica.

Hay diferentes registros en video accesibles online de los conciertos del Teatro Gran Rex de la presentación del álbum *Abre*. En uno de ellos es interesante observar lo que pasa entre la canción previa y *Casa desaparecida*. El teatro y los músicos están viviendo un recital de carácter festivo. Por eso, cuando Páez anuncia el tema, los gritos celebratorios no parecen corresponderse con la temática que se está por abordar. El propio cantante se toma un vaso de agua, como para poder entrar en el clima y la extensión de lo que lo espera.

Para la performance en vivo Páez utiliza el mismo arreglo que el de la versión discográfica, con las únicas salvedades de que los vientos están reducidos a un trío de trompeta, trombón y saxo y de que el solo de bandoneón es tocado por uno de los tecladistas de la banda, con un sonido sampleado de dicho instrumento. La perfecta reproducción en vivo de la versión discográfica permite comprobar la calidad de los músicos que integraban la banda del cantautor rosarino. Por otra parte se constata la

37 .Versión en vivo en el Teatro Gran Rex 1999 disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=b4uB8y7f5ao>.

38 .Presentación en el Salón Blanco de la Casa Rosada, 2006: Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=OnNjJr5llTc>.

efectividad del arreglo también en la versión en vivo de la que, además, participa un ajustado diseño de luces.

Hay un elemento performático más para señalar: Páez comienza la canción sentado al piano. Pero se para cuando llega el momento del rapeo C, deja de tocar los acordes en contratiempo de su teclado que se escucharon en A y B. Y regresan, cuando se sienta para cantar el estribillo y acompañar luego la coda instrumental.

En 2006, Fito Páez participó en el ciclo “Música en el Salón Blanco” de la Casa Rosada. El ciclo, inspirado en el que realiza la Casa Blanca, la sede del gobierno de los Estados Unidos, les abrió las puertas a las principales figuras históricas del rock y otros géneros populares.

La situación no puede ser más simbólica: cantar “La Casa desaparecida” en la Casa del Gobierno de la Nación Argentina funciona, a la vez, como una recuperación y reflexión crítica. Son los primeros años del ciclo kirchnerista que Fito Páez apoya públicamente.³⁹ Antes de cantar el tema Páez aseguró:

Hay canciones que a veces hubiera preferido no haber hecho. Ésta siempre fue una canción incómoda, fue un parto, la hice cuando tenía 37 años, creo que me llevó 37 años escribirla. Y creo que la escribí en una hora. La música ya la tenía media guardada en un rincón, en un cajón. Y en un momento sucede esto que no sé exactamente de qué se trata, pero creo tampoco sabemos bien el lugar en que vivimos de qué se trata, pero a lo mejor puede ser una pista para intentar comprenderlo.⁴⁰

El recital era en *solo piano*, por lo que Páez tuvo que enfrentar la extensión de “La Casa” desaparecida en un contexto sumamente expuesto para su voz. No casualmente, llega al final del tema con su garganta literalmente desgastada por el canto sin pausas durante más de diez minutos. El foco en el texto lo lleva a que el piano sea básicamente un soporte, sin cambios en su modo de tocar, aunque sí respetando las variantes armónicas establecidas en la versión grabada en el CD. Cansado, luego del regreso del estribillo, Páez no traspasa al piano el solo de bandoneón del original y

39. Según Martín Graziano “Páez suscribió abiertamente el proyecto político y social del Kirchnerismo. No casualmente firmó aquella contratapa de Página 12 cuando se produjo la reelección de Macri”. Martín Graziano, “La voz cantante”, en *Composición Libre*, comp. Sergio Pujol (La Plata: EDULP, 2014), 27.

40. Versión completa del recital disponible en youtube:
<https://www.youtube.com/watch?v=dYvLy1GEHO0>. Último acceso: 18/02/2020.

cierra directamente la canción. Estamos en 2006 y la canción que Páez estrenó en 1999 adquiere retrospectivamente su carácter premonitorio del colapso socioeconómico que atravesó la Argentina en diciembre de 2001.⁴¹ En la Casa Rosada, ante funcionarios del nuevo gobierno, la canción recuerda el pasado y funciona como advertencia de las deudas sociales de la democracia argentina.

Conclusiones

Mauricio Kagel sostuvo alguna vez que los artistas son como las veletas: las primeras en anunciar el cambio del viento, aunque luego no puedan modificar esa dirección. Páez anticipa el tono que predominaría en una parte de la sociedad argentina alrededor del colapso de diciembre de 2001. Cantar para comprender. Fito Páez compone “La casa desaparecida” a sus 36 años. Él ocupa un lugar central en el rock argentino y de la región y es consciente de ello. Su lugar de enunciación es el rock nacional que, para esos años tiene la potencia simbólica y los canales de difusión como para hacer su aporte a la discusión pública respecto de la idea de país. Aunque el rock se ha expandido hacia el conurbano bonaerense, su núcleo duro sigue siendo la clase media porteña. Es desde este lugar, también, donde Páez se constituye como uno de los artistas que denuncia que la Argentina no funciona como proyecto de país, dos años antes de diciembre de 2001.

Su apuesta, ambiciosa, de explicar la Argentina a través de una canción lo llevó a una composición que desbordó la temporalidad habitual de su repertorio y el del campo del rock en el período, según se ocuparon de señalar los críticos de los medios que asistieron a la presentación del CD. Se trata de un texto ambicioso que alterna tres historias breves de personajes marginales, con un estribillo metafórico y la inserción de una extensa enumeración catártica y crítica sobre la construcción del “ser nacional”. La medida de la Argentina, según Páez, de la “La casa desaparecida” es su falta de medida. Y la Argentina tuvo allí, en esa desmesura que se avecinaba en uno de sus periódicos colapsos, quien la cante.

41. Las jornadas del 19 y 20 de diciembre de 2001 culminaron con decenas de muertos por la represión, la caída del gobierno de Fernando de la Rúa y posteriormente la declaración de cesación de pagos de la deuda externa. Luego de un gobierno interino a cargo de Eduardo Duhalde, desde 2003 por medio de las elecciones asumió el gobierno de la Argentina el peronista Néstor Kirchner en cuyo mandato se realizaron estos conciertos en el Salón Blanco de la Casa Nacional de Gobierno.

Bibliografía

- Adamovsky, Ezequiel. *Historia de la clase media argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión 1919-2003*. Buenos Aires: Editorial Planeta, 2009.
- De Clercq, Trevor y David Temperley. “A corpus analysis of rock harmony”. *Popular Music*, Vol. 30, N° 1 (2011): 47-70.
- Frith Simon. *Ritos de la interpretación: sobre el valor de la música popular*. Buenos Aires: Paidós, 2014.
- García, Miguel A., ed. *Rock en papel: bibliografía crítica de la producción académica sobre el rock en Argentina*. La Plata: Edulp, 2010.
- Gilbert, Abel. “Hay un niño en la calle”. En *Las mil y una vidas de las canciones*, ed. Abel Gilbert y Martín Liut. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2019.
- González, Juan Pablo. *Pensar la Música desde América Latina*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2013.
- Graziano, Martín. “La voz cantante”. En *Composición Libre*, comp. Sergio Pujol. La Plata: EDULP, 2014.
- Liut, Martín. “Del éxtasis a la agonía. La canción ‘La argentinidad al palo’ y la configuración cultural de una nación”. En *Actas de la XXII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVIII Jornadas Argentinas de Musicología*, ed. José Ignacio Weber, 377-404. Buenos Aires: AAM/INM, 2016.
- Lezcano, Walter. *Días distintos. La fabulosa trilogía de fin de siglo de Andrés Calamaro*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2018.
- Madoery, Diego. “Charly García: entre el rock y la armonía clásico-romántica”. *Revista musical chilena*, Vol. 73, N° 231 (2019): 120-136.
- Meyer, Leonard. *Style and Music. Theory, History and Ideology*. Chicago: Chicago University Press, 1989.
- Novaro, Marcos. *Historia argentina 10. Argentina en el fin de siglo. Democracia, mercado y nación (1983-2001)*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2013.
- Pujol, Sergio. *100 años de Música en Argentina*. Buenos Aires: Biblos/Osde, 2013.
- Sánchez, José Antonio. “Ética de la representación”. *Apuntes de Teatro*, N° 138 (2013): 9-25.
- Segato, Rita. “Alteridades históricas/identidades políticas: una crítica a las certezas del pluralismo global”. *Serie antropológica*, N° 234 (1998): 5-28.
- Suriano, Juan, ed. *Nueva Historia Argentina. Dictadura y democracia (1976-2001)*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2005.

Medios gráficos

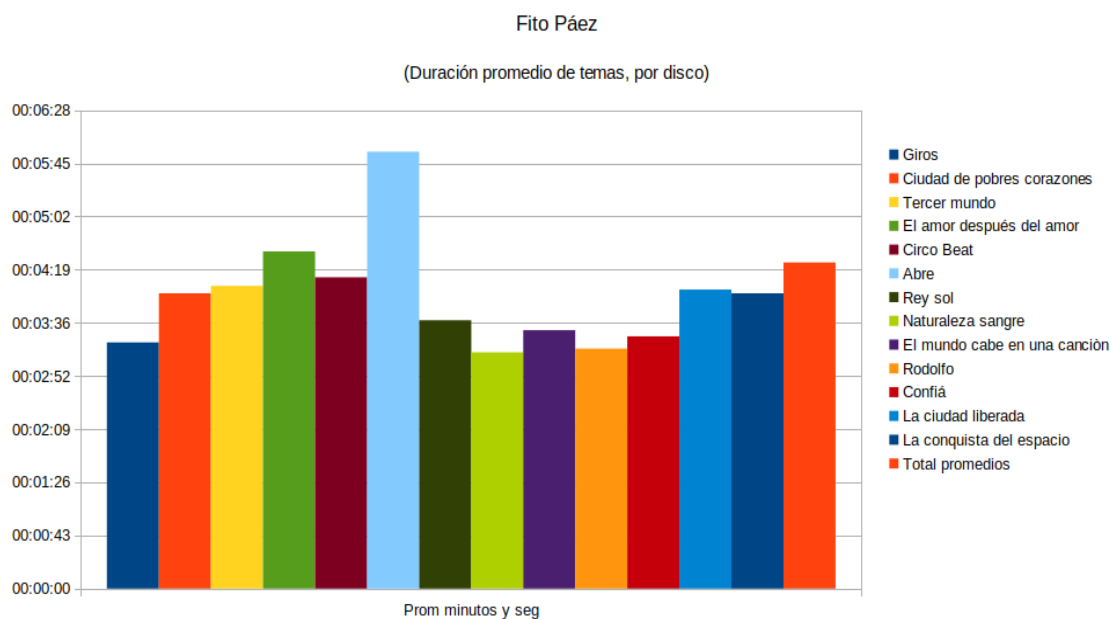
Acuña Claudia. “Entre el cielo y el infierno”. *Revista Rolling Stone*, 1 de septiembre de 1999. Disponible online: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/entre-el-cielo-y-el-infierno-nid585801>. Último acceso: 18/02/2020.

Franco, Adriana. “Pocas palabras, muchas canciones”. *La Nación*, Suplemento Espectáculos, 28 de julio de 1999. Versión online: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/fito-pocas-palabras-y-muchas-canciones-nid147510>. Último acceso: 18/02/2020.

Pérez Martín. “Era hora de salir a la cancha”. *Página/12*, 28 de julio de 1999: 27. Versión online: <https://www.pagina12.com.ar/1999/99-07/99-07-28/pag27.htm>. Último acceso: 12/02/2020.

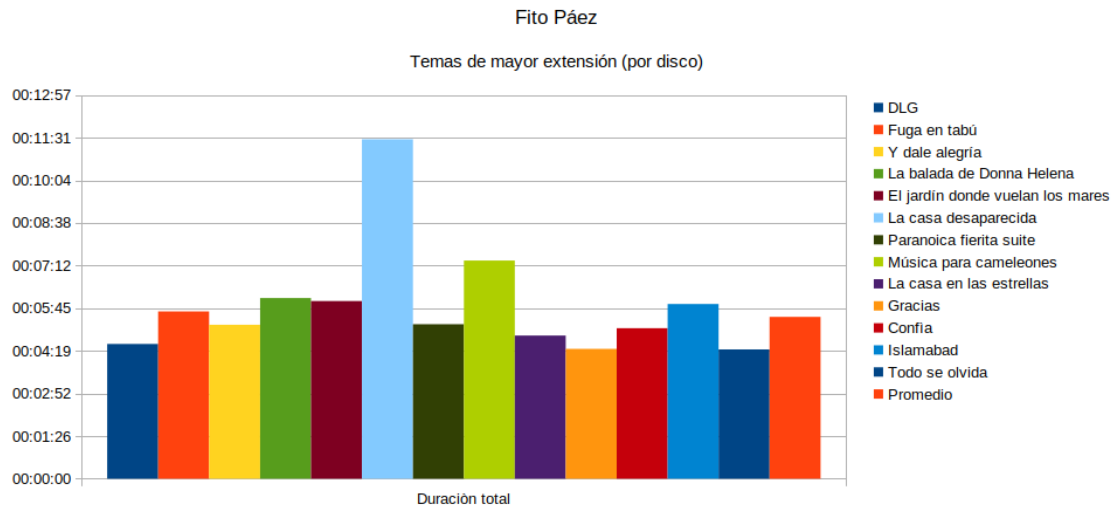
Polimeni, Carlos. “Reuniendo los pedazos”. *Página/12*, 25 de julio de 1999. Versión online: <https://www.pagina12.com.ar/1999/suple/radar/99-07/99-07-25/nota1.htm>

Anexo I



Fuente: basado en la información disponible tanto en el sitio oficial de Fito Páez como en el de la plataforma Spotify. No se incluyen discos en vivo, en colaboración o bandas sonoras.

Anexo II



Fuente: basado en la información disponible tanto en el sitio oficial de Fito Páez como en el de la plataforma Spotify. No se incluyen discos en vivo, en colaboración o bandas sonoras.