

Contrapulso

Revista latinoamericana de
estudios en música popular

“El dolor, el Magnífico”: Fito Páez y la tristeza en el rock argentino

“Pain, the Magnificent”: Fito Páez and Sorrow in Argentine Rock

Mara Favoretto

Spanish & Latin American Studies,
Faculty of Arts, University of Melbourne

<https://orcid.org/0000-0001-9901-0070>

mara.f@unimelb.edu.au

Recibido: 22/1/2025

Aceptado: 21/5/2025

Resumen: La teoría del “topos del triste” desarrollada por Melanie Plesch (2014) en su estudio sobre el nacionalismo musical argentino, encuentra sus raíces en el poema épico *Martín Fierro* de José Hernández, del siglo XIX, y permite identificar el motivo de la “pena extraordinaria” como un elemento recurrente en la literatura y la música de este país. El siguiente artículo retoma dicha idea y propone que, en los siglos posteriores, este sentimiento se manifiesta no solo en el folklore y el tango, sino también en el rock argentino, especialmente en las composiciones de Fito Páez. Sus letras reflejan diversas formas de tristeza y modos de enfrentarla, creando un espacio musical para la expresión y transmisión de emociones profundas. Páez demuestra cómo el rock puede abordar experiencias humanas difíciles y transformarlas en expresiones poéticas resonantes, manteniendo viva la capacidad de hacer poesía a través de la música. Este artículo explica cómo las canciones de Páez encapsulan y perpetúan la tradición de la “pena extraordinaria”, ofreciendo una forma única de conexión emocional y cultural en la identidad nacional argentina.

Palabras clave: rock argentino, Fito Páez, pena extraordinaria, dolor, Argentina.

Abstract: The theory of the “topos of sorrow” developed by Melanie Plesch (2014) in her study of Argentine musical nationalism, finds its roots in the epic poem *Martín Fierro* by José Hernández from the 19th century, identifying the “extraordinary sorrow” as a recurring element in Argentine literature and music. This article revisits that idea and proposes that, in the following centuries, this sentiment manifests not only in folklore and tango but also in Argentine rock, particularly in the compositions of Fito Páez. His lyrics reflect various forms of sadness and ways of coping with it, creating a musical space for the expression and transmission of profound emotions. Páez demonstrates how rock can address difficult human experiences and transform them into resonant poetic expressions, keeping the capacity to create poetry through music alive. This article shows how Páez’s songs encapsulate and perpetuate the tradition of “extraordinary sorrow” offering a unique form of emotional and cultural connection within the national Argentine identity.

Keywords: Argentine rock, Fito Páez, sorrow, pain, Argentina.

Figura esencial del movimiento llamado la Trova Rosarina, Fito Páez, músico originario de la ciudad santafesina de Rosario se mudó a Buenos Aires en los años ochenta para dedicarse a su carrera musical, y desde entonces ha acumulado una amplia lista de reconocimientos, incluyendo los premios Gardel, Konex, Grammy y Grammy Latinos. Es también el compositor del álbum más vendido en la historia del rock argentino: *El*



Los contenidos de este artículo están bajo la licencia de Creative Commons Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual 4.0 Internacional.

amor después del amor (1992). Su discografía articula relatos de dolor personal –como *Ciudad de Pobres Corazones* (1987)–, con narrativas que emergen de una historia colectiva de la cual Páez se hace responsable como sujeto argentino, y que comparte con su audiencia. En ambos registros, el público establece un vínculo con el artista a través de la solidaridad, la empatía o una experiencia afectiva común.

Entre las emociones compartidas que estructuran la obra de Fito Páez, se destaca la presencia del dolor o la tristeza, afectos que hemos querido abordar a partir de la teoría del “topos del triste” desarrollada por Melanie Plesch (2014), quien identifica la “pena extraordinaria” como un elemento recurrente en la literatura y la música argentinas, particularmente en contextos de formación nacional. Este artículo retoma el concepto acuñado por Plesch y propone que, en los siglos posteriores, ese sentimiento no solo persistió en géneros como el folklore y el tango, sino que también encontró una forma renovada de expresión en el rock argentino, especialmente en las composiciones de Fito Páez.

El presente trabajo examina cómo las canciones de Páez encapsulan y perpetúan la tradición de la “pena extraordinaria”, ofreciendo un canal privilegiado de conexión emocional y cultural dentro de la identidad nacional argentina. A través del análisis de su obra se observa cómo sus letras exploran distintas formas de esa pena, construyendo un espacio sonoro donde las emociones profundas pueden ser expresadas, compartidas y elaboradas. Buscamos demostrar que el rock, lejos de limitarse a la denuncia o la evasión, puede abordar experiencias humanas difíciles y transformarlas en expresiones poéticas densas, manteniendo viva la capacidad de hacer poesía a través de la música. La pena extraordinaria, o el dolor, como el propio Páez prefiere llamarla, aparece en su obra con múltiples rostros y registros, lo que permite rastrear tanto su dimensión íntima como sus resonancias sociales e históricas.

El análisis de las letras de canciones y sus representaciones audiovisuales puede ayudarnos a conectar más profundamente con ellas, a veces con su autor y muchas veces hasta con uno mismo. La escritura sobre música rock es una línea de análisis cultural que afirma que este género es una forma de arte serio y un reflejo de valores culturales (McParland 2019: 10). Los diversos modos en que se ha escrito sobre el rock afectan nuestra percepción y nuestra experiencia del rock. Las percepciones de los periodistas críticos de rock, académicos, musicólogos, biógrafos y escritores de ficción sin duda afectan la manera en que la audiencia de rock lo escucha. El cine, MTV, la fotografía y la publicidad han contribuido considerablemente a nuestra percepción del género. Sin embargo, afirma McParland, la palabra escrita sigue contribuyendo a nuestro encuentro y participa en la configuración de la recepción (2019:11).

Para comprender cabalmente el alcance expresivo de una canción, resulta necesario examinar sus componentes fundamentales: el código literario –esto es, la dimensión poética del texto–, el código musical –estructura rítmica, armónica, tímbrica– y el código interpretativo, entendido como la intensidad expresiva que aporta la ejecución vocal (Muñoz-Hidalgo 2007:104). La canción emerge de un espacio íntimo, pero adquiere nuevas formas con cada escucha y en cada contexto de recepción.

El análisis de una letra no puede reducirse a un ejercicio puramente intelectual; supone adentrarse en una práctica cultural que articula historia, emoción y simbolismo. Cada verso opera como indicio de un significado mayor, cuya interpretación remite a horizontes sociales y afectivos que desbordan lo textual. Lejos de constituir simples objetos de entretenimiento, las canciones se configuran como artefactos culturales: condensan imaginarios colectivos, registran climas de época y permiten acceder a las tensiones, deseos y temores que atraviesan una sociedad en un momento determinado.

La tristeza en la música y cultura argentinas

Melanie Plesch, en sus estudios sobre el nacionalismo musical argentino, tomando como punto de partida la teoría tópica de Leonard Ratner, investigó “el topos del triste”, una idea que aparece en el siglo XIX, ya desde el poema épico *El Gaucho Martín Fierro* de José Hernández (1872). Plesch identifica la “pena extraordinaria” como elemento constante que aparece una y otra vez en la literatura y la música argentinas. Nos dice que:

El nacionalismo musical argentino nos convence de su ‘argentinidad’ a partir del uso deliberado y consciente de estos tópicos, que remiten al oyente a una serie de mundos de sentido sancionados históricamente como representativos de la identidad nacional. Estos mundos de sentido se configuran en una serie de ideas recurrentes o tropos culturales que pueden detectarse en el resto del imaginario. La ‘pena estrordinaria’ (sic) es uno de ellos (2014: 223).

Los poemas narrativos gauchescos, como el mencionado *Martin Fierro*, la novela *Juan Moreira* (Gutiérrez 1879) y las canciones tradicionales argentinas del siglo XIX presentan este elemento en común. Plesch adapta la teoría tópica a la llamada música nacionalista argentina e identifica “el triste” –el que padece “esa pena extraordinaria”– como un tópico constante en la música argentina. En la obra de Fito Páez, llamaremos “dolor” a este sentimiento.

De hecho, por la segunda mitad del siglo XIX en Argentina, los grandes circos criollos populares solían cerrar sus programas con melodramáticas pantomimas extranjeras. Relata Carlos Vega que una tarde de 1884, cuando los hermanos Carlo buscaban una buena pantomima para su beneficio, le propusieron a Eduardo Gutiérrez convertir su novela *Juan Moreira*. Hallaron después al gran actor que necesitaban, Pepe Podestá (1981: 38), quien presentó por primera vez una gran pantomima de asunto rural argentino. Empezaba así:

El hondo pesar que siento
y ya el alma me desgarrar,
solloza en esta guitarra
y está llorando en mi acento

Cuenta Vega que Podestá cantaba esta décima con gran eficacia dramática. El dolor y el desgarrar del alma eran parte de las obras gauchescas. Además del circo criollo, varios otros circos que también contaban con sus dramas criollos y sus poemas narrativos épicos como el *Martín Fierro*, actuaban en Buenos Aires y recorrían las provincias (1981: 44).

Avanzando en el tiempo, observamos que este mismo topos aparece en el folklore, en el tango y, como veremos en este análisis, en las canciones de Fito Páez, cuyas canciones se identifican profundamente con “lo argentino”. Su obra entrelaza elementos tradicionales y vanguardistas de la cultura nacional, manteniendo una conexión profunda con su identidad como argentino. En este sentido, Páez se destaca entre sus colegas rockeros, precisamente por su exaltación de la “pena extraordinaria”, o del dolor, a quien llama El Magnífico en una de sus composiciones (“El dolor”, 2013). En sus canciones, la tristeza toma una variedad de formas, pero está siempre presente. En relación a esto, Plesch asegura que el estudio de una cultura en forma completa:

Puede iluminar varios aspectos del hecho musical, desde los presupuestos que subyacen a los procesos de construcción de las identidades nacionales en la música hasta las maneras en que la retórica de la nación y la retórica personal se entrecruzan en la articulación del mundo expresivo individual (2014: 248).

Es precisamente en este punto –la articulación entre lo nacional y lo individual– donde florecen las canciones de Páez, y las que se conectan con la “pena extraordinaria” –o con el dolor–, conectan afectiva, ideológica y socialmente a generaciones de argentinos que se sienten identificados con los textos, la música y las imágenes que comparten.

De este modo, el papel que cumplía el topos del triste en la música del siglo XIX, que se repite en el folklore y luego en el tango, reaparece en el rock argentino de la mano de Fito Páez. Él logra que el rock tome tintes concretamente nacionales, popularizando un género de origen anglosajón, aculturándolo y convirtiéndolo en uno género netamente argentino.

El texto de la canción

La canción, nos dice Mariano Muñoz-Hidalgo, es, primordialmente, un fenómeno textual verbal, vehiculizado por la música y por la interpretación o canto. Ello autoriza el análisis letrístico como interpretación de sentido (2007: 103). Como lo explicó Yuri Lotman en *La estructura del texto artístico* (1970), en este tipo textual existe un juego particular entre el orden redundante y la sorpresa. El texto artístico va más allá del lenguaje como sistema –en el que la palabra es un signo convencional– para entrar en un sistema artístico específico como puede ser la poesía, en donde los sonidos, el ritmo y la relación entre los distintos elementos crean nuevos significados. El texto poético demanda que el lector lo decodifique y resemantice, es decir, que le otorgue el significado que tenga sentido para él o ella (Perrone 2020: 137). Las canciones se encuentran dentro de ese tipo de texto artístico, y en ellas la audiencia es quien adopta las palabras, que son según Páez “el centro del misterio” (*Las palabras, Moda y Pueblo*, 2005), y las vive o revive como si fueran propias, en una comunión con el artista que, de acuerdo con las teorías del afecto, es la respuesta empática, y –podríamos agregar– la conexión con el elemento común –la “pena extraordinaria”– del nacionalismo musical argentino¹.

En el prólogo del libro de Gastón García Marinozzi (2021) en el que se relata la historia de “Yo vengo a ofrecer mi corazón” (*Giros*, 1985) una de las canciones más famosas de Fito Páez, Martín Kohan menciona las características particulares de la canción como un objeto portable, hecho para ser recordado y cantado en su totalidad. Destaca que esto no ocurre de la misma manera con otras expresiones artísticas, como las películas, las pinturas o los libros, donde no hay un traspaso directo y completo de la obra:

En cambio con una canción podemos escucharla y de inmediato ponernos a cantarla, y hacerla nuestra en ese sentido específico; o también podemos ponernos a cantarla mientras la escuchamos, y en ese sentido integrarnos a ella e integrarla a nosotros. No filmamos con Godard pero cantamos con Charly García; no escribimos con Borges, pero

¹ Según la definición de Amy Coplan, en el proceso de empatía la persona que empatiza simula las experiencias del objetivo sin perder la capacidad de experimentar simultáneamente sus propios pensamientos, emociones y deseos por separado. También puede reaccionar a lo que aprende a través de la empatía y la información a la que tiene acceso y que el objetivo puede no tener. Esto no forma parte del proyecto empático, pero ocurre durante la empatía (2004: 144).

cantamos con Mick Jagger (2021: 13).

En efecto, la canción como objeto de arte es portable, y no es necesario saber ejecutar un instrumento o ser buen cantante para hacerla propia, tararearla, silbarla o cantarla, y darle el sentido que uno elija. Una canción forma parte de nuestra vida, de nuestra memoria, la podemos relacionar directamente con una persona, un recuerdo, un momento particular de nuestras vidas. Esta apreciación de Kohan no contradice la visión de Lotman, quien entiende que el lenguaje no es un equivalente a la lengua natural, sino que construye “otro sistema de signos y reglas de combinación de estos, los cuales sirven para transmitir mensajes peculiares no transmisibles por otros medios” (1996: 33). Esos mensajes peculiares de los que habla Lotman son los que facilitan la integración que plantea Kohan, esa “portabilidad” de una canción y su limitación espacio-temporal. Efectivamente, las canciones de Páez se convierten en un espacio donde se permite demostrar que el arte tiene la capacidad de abordar las experiencias humanas más difíciles y transformarlas en expresiones poéticas que pueden resonar en su audiencia, para que esta se sienta parte de una comunidad imaginaria unida por una historia común, contribuyendo así a la construcción de la identidad nacional.

El dolor privado

En su libro *El espacio biográfico*, Leonor Arfuch analiza la entrevista como forma de acceso a la interioridad emocional y a los detalles cotidianos de las vidas, tanto notables como oscuras (2002: 23)². Asimismo, propone un enfoque situado entre el espacio público y privado, no disociativo, sino que funciona como una dinámica dialógica donde ambas esferas se entrelazan y se modifican constantemente (27). Un artista tan expuesto a los medios como Páez, perteneciente a la generación que creció bajo la dictadura, es el ejemplo perfecto de lo que Archuf llama “paisaje de época” (2002: 30). A través de entrevistas, videos producidos y difundidos por el propio músico y textos autobiográficos y material de archivo, es posible acceder parcialmente a su intimidad, identificarnos y entablar un diálogo con ella, en un intento de encontrar respuestas a las mismas preguntas que el joven que se sentía “en corto circuito” (“Taquicardia”, *Giros*, 1985) se planteaba mientras el mundo giraba.

La metáfora de “girar” resulta eficaz para describir el estado mental de un sujeto en tránsito, atrapado entre “el cielo y un estado de coma”, experimentando constantes cambios y dándose cuenta de que “no todo el mundo tiene primaveras”. En efecto, *Giros* (1985) es un álbum cargado de cuestionamientos, donde Páez se retrata a sí mismo con distintas emociones y momentos, en busca de su verdadero ser: “Estoy juntando información, estoy queriendo ser otro”. Esta búsqueda parece generarle una sensación de “taquicardia” y la necesidad de “explotar”, liberarse de las tensiones acumuladas:

Necesito declararme
en corto circuito
me pasé la vida viendo

² En el uso argentino, especialmente en contextos ensayísticos como el de Arfuch, la palabra "oscuras" se refiere a vidas poco conocidas, anónimas o marginales, no necesariamente con connotación negativa o siniestra. En este contexto, “oscuras” no se refiere a algo negativo o tenebroso, sino a vidas que permanecen fuera del foco público, que no han sido visibilizadas: es decir, personas comunes, anónimas o marginales, en contraste con las "notables".

viendo cómo hacían el mundo en vez de hacerlo yo

Entonces pareciera que el joven de “Taquicardia” se da cuenta que debe tomar las riendas del mundo, su mundo, y, por ende, el que le toca vivir. Sin embargo, se siente encerrado y perdido: “no tengo mapa en este mundo / porque yo doy vueltas sobre el mismo punto” (“Alguna vez voy a ser libre”, *Giros*, 1985). Y lo que le ayuda a encontrar “la forma de resucitar” es componer (“tengo una canción en la cabeza y no puedo parar”). Esta experiencia busca reflejar la emoción compartida por toda una generación de jóvenes que crecieron bajo la dictadura, sin comprender claramente lo que había sucedido, sin entender “ese fuerte vendaval” que los había impactado (Favoretto 2024: 46-47).

En *La, la, la* (1986), el álbum que grabó junto a Luis Alberto Spinetta, las canciones de búsqueda personal continúan. Se expresa la presencia de “un tipo en mi cabeza que no sé quién es” (“Folly Berghet”). A pesar de la transición a la democracia, el desafío personal persiste. Páez se escribe a sí mismo una carta desde un futuro ficcional, exactamente un siglo más adelante, y el panorama que describe no es nada alentador: “Ya pasaron las bombas / el hambre y el tren / aquí en Baires las cosas no marchan bien” (“Carta para mí desde el 2086”). Se trataría de una predicción, de una lectura a futuro del presente. Es un sentimiento realista y pesimista que examina “el paisaje de época”. Algo así como estar “al borde de un cielo sin sol”, una excelente descripción de la heredada pena extraordinaria. En “Instant-táneas” (1986) sin duda se muestra el paisaje de época, donde se mezcla “un toro, una señora, un cielo, un capitán”, todo ello en medio de un “circo [que] se va de la city”. Esto podría incluso interpretarse como una lectura de la posmodernidad que Gilles Lipovestky describe en su obra *La era del vacío*:

Los grandes ejes modernos, la revolución, las disciplinas, el laicismo, la vanguardia han sido abandonados a fuerza de personalización hedonista; murió el optimismo tecnológico y científico al ir acompañados los innumerables descubrimientos por el sobrearmamento de los bloques, la degradación del medio ambiente, el abandono acrecentado de los individuos; ya ninguna ideología política es capaz de entusiasmar a las masas, la sociedad posmoderna no tiene ni ídolo ni tabú, ni tan solo imagen gloriosa de sí misma, ningún proyecto histórico movilizador, estamos ya regidos por el vacío, un vacío que no comporta, sin embargo, ni tragedia ni apocalipsis (2003: 10-11).

A lo largo de su discografía, las canciones de Páez desafían el vacío y el pesimismo del posmodernismo al denunciarlo y señalar diversas problemáticas, como la escasez de medicamentos (el AZT para el sida, por ejemplo), siempre enmarcadas en la tristeza y el dolor, aunque intentando salir a flote. El artista nos recuerda que, desde nuestro interior, podemos encontrar la manera de “hacer un agujero en una inmensa pared”, y tal y como se presenta en “Tráfico por Katmandú” (*El amor después del amor*, 1992): “no todo el mundo va a dejarse caer”. En relación a esto, Lipovetsky asegura que:

El vacío del sentido, el hundimiento de los ideales no ha llevado, como cabía esperar, a más angustia, más absurdo, más pesimismo. Esa visión todavía religiosa y trágica se contradice con el aumento de la apatía de las masas, la cual no puede analizarse con las categorías de esplendor y decadencia, de afirmación y negación, de salud y enfermedad (2003: 36).

Ese vacío descrito por Lipovetsky, que se transforma a veces en un sentimiento de desesperación y apatía, y que en nuestro caso denominamos la pena extraordinaria o el dolor representado en estas canciones, está presente en casi todos los temas de *Ciudad de pobres corazones*. En “A las piedras de Belén” (*Ciudad*, 1987), el texto expresa el

estado mental y emocional de Páez frente a su tragedia personal: “Me dirijo hacia ese punto / donde hay algo y a la vez no existe nada / Me pregunto qué otra cosa puedo hacer”. También hay, en la canción, una forma impersonal de culpar al entorno, a su contexto sociohistórico, de su estado de vacío: “me dijeron [...] me metieron [...] que te escupan [...] que te chupen [...] que me agarren [...]”. De forma parecida, la idea de dejarse llevar, esperar a que la tormenta pase y resignarse habitan el texto de “Fuga en tabú” (*Ciudad de pobres corazones*, 1987): “Yo no elegí y no quiero... [...]si hay que brillar, brillaremos; si hay que acabar, acabemos; yo soy de aquí y del cielo, dime que sí y lo haremos”.

“Yo puse las canciones en tu walkman” – dice Páez en “Al lado del camino” (*Abre*, 1999)– porque también sabe que lo que lo diferencia de los rockeros pioneros, que fueron sus maestros, es una perspectiva de mundo, una memoria y una vivencia compartida por una generación de jóvenes como él, cuya trayectoria profesional y experiencia urbana fueron, desde el principio, condicionadas por el autoritarismo, sin conocer prácticamente ninguna otra realidad (Favoretto 2024: 25). Digamos entonces, que nacer “en el 63” fue nacer en el caos –“hasta el aire estaba raro”– de una Argentina convulsionada, que pasaba de dictadura en dictadura, con intentos democráticos complejos (“Del 63”, *Del 63*, 1984). Su madre muere cuando era bebé, hecho que también marca su vida cuando apenas comienza, denotando ya un origen marcado por un trauma y un “fuerte vendaval” como se describe en “Tumbas de la gloria” (*El amor después del amor*, 1992). Su vida ha estado marcada por eventos trágicos, no solo en sus primeros años de vida sino también en lo que vendría después, especialmente la tragedia en la que asesinaron a parte de su familia³.

En este sentido, a menudo se habla de *Ciudad de pobres corazones* (1987) como la expresión máxima del dolor y la impotencia. Federico Anzardi en su libro *Hay cosas peores que estar solo* (2021) cuenta en detalle la historia real detrás de este disco, el hecho atroz que cambió la vida de Páez para siempre, el contexto descrito como “esta sucia ciudad” en el cual compuso canciones que convertían ese horror en música. En palabras de Anzardi, “era el desahogo de un resentido. Empezó a cantar: ‘En esta puta ciudad todo se incendia y se va’. Esa primera línea derivaba en una sentencia que también era un lamento: ‘matan a pobres corazones’”. Dice Federico Anzardi:

Los versos de ese tema nuevo funcionaban como una caída que se retroalimentaba y mostraban a Rosario como el eje de un crimen impiadoso que no se justificaba. Fito lo reflejaba con una crudeza atravesada por la impotencia. El lugar donde había nacido le parecía inhabitable. No valía la pena ir ni de paso. Fito lograba conectar con la música y las palabras (2021: 65).

Naturalmente, el contenido de la discografía de Páez no está determinado únicamente por el crimen familiar. Recordemos entonces, en este sentido, la letra de la canción a la que precisamente tituló “El dolor” (*El sacrificio*, 2013): “Lento, el dolor atraviesa la rosa de mi noche / despiadado, incesante, asesino, parecido a nada”. En esta canción, cuyo protagonista es el dolor (El Magnífico), se exploran y sugieren diversas formas de dolor, que van desde el engaño amoroso hasta las secuelas de la guerra, el hambre, la violencia y la enfermedad (“lento, el dolor hace su trabajo sucio, el que nadie

³ El 7 de noviembre de 1986, balearon y acuchillaron a la abuela paterna de Fito Páez, de 76 años; a la tía abuela paterna de 80 años y a la empleada doméstica de la casa, de 33 años y embarazada. Las víctimas vivían en la calle Balcarce 681 de la ciudad de Rosario, donde había crecido Fito. Se cree que uno de los asesinos - dos hermanos de apellido De Giusti - conocía y frecuentaba la casa de sus víctimas. La tragedia no solo sacudió al músico sino a gran parte de la sociedad argentina.

quiere, en la silla un soldado sin piernas, en el estómago del pibe con el chumbo en la mano”). El dolor es algo compartido por todos, “tiene mi rostro, que es el tuyo también”, y vive dentro de todos (“es una bestia tan grande que uno prefiere adaptarse pronto a ella y hacer de cuenta que no está, pero está”). A través de esta composición, Fito se muestra una vez más en un estado de vulnerabilidad y sensibilidad profunda hacia el mundo que lo rodea (“se mueve con la libertad de un chicle, se pega, se estira, cambia de forma, y vive aquí, en el centro de nuestro corazón, aah... el dolor...”). A pesar de ser un músico lleno de energía que parecía querer conquistar el mundo, en esta canción se muestra en carne viva, revelando su lado vulnerable (“solo sé que lento, el dolor atraviesa la noche de mi rosa”).

El dolor público

Cuando compuso “Puñal tras puñal” (Juan Carlos Baglietto, *Tiempos difíciles*, 1982) Páez tenía solo dieciséis años y ya escribía que “olvidar es matarse de a poco”. Dos conceptos profundos y fundamentales en una sola frase escrita por un adolescente. Es que precisamente, vida y muerte, memoria y olvido, son conceptos que aún están a flor de piel en la sociedad argentina. La generación de Páez vivió muy de cerca lo que implicó crecer durante la dictadura y tener que convivir con las desapariciones y la impunidad que duró mucho tiempo después. Hablando sobre las leyes Punto Final (1986) y Obediencia Debida (1987)⁴ Symms dice:

Creo que lo bestial es que los argentinos hayamos permitido que esas leyes se sancionaran: la de obediencia debida, la del punto final; me hace pensar que vivo en un país que no tiene memoria, que no quiere tenerla, que se desentiende, con una clase media preocupada por salirse de esos temas rápidamente para irse a lo suyo. Y ¿qué es lo suyo? Lo económico, no importa a costa de qué. Me hace pensar que a lo mejor eso es el argentino: el que compra las revistas más nefastas que tiene este país y que ve los programas más nefastos... Un país que vota a un presidente que hace dos semanas decía que los militares que se daban vuelta eran delincuentes y hoy aplaude a Balza... Estoy alarmado por el lugar en que vivo. Quizá el mundo fue siempre igual en todos los sitios, pero me parece esto tan abominable como Auschwitz (1995: 193).

La comparación con Auschwitz suele aparecer a menudo en las reflexiones acerca del pasado reciente argentino, y es que en verdad el paralelo con la historia nazi es sorprendente (las quemaduras de libros, Noche y Niebla, etc.)⁵. Igual que en Alemania, en Argentina la reconstrucción de un país destruido confronta muchas veces a los argentinos con sus propias culpas. Tal vez eso sea un punto central en “Cuervos en Casa” (*Del 63*, 1984). Esta canción explícitamente dirige su enojo al símbolo del poder en Argentina, la Casa Rosada:

Hay una música en la ciudad, hoy matarán al presidente ¡Fuego!
tiene más filo una decisión que una gillette en la espalda ¡Fuego!

⁴ Ambas leyes fueron promulgadas durante la presidencia de Raúl Alfonsín con el objetivo de poner fin a los juicios por los crímenes cometidos durante la dictadura militar. La ley Punto Final suspendía los procesos judiciales, y la ley Obediencia Debida eximía de responsabilidad a los militares de menor rango alegando que obedecían órdenes de sus superiores. Ambas leyes fueron declaradas nulas en 2003 y los juicios fueron reabiertos.

⁵ Para el lector interesado en este tema, se recomienda consultar los trabajos de Daniel Feierstein (2014), Hernán Invernizzi y Judith Gociol (2005, 2002); Mara Favoretto (2010) y Jerry Knudson (1997).

estoy sangrando por algún pulmón
cuervos en casa rosada, cuervos en casa rosada
[...]
Mi general, qué bien se lo ve, parece que hoy comió traidores
¡Fuego!

En su primer disco, que coincide con los comienzos de la nueva democracia en Argentina, no podía faltar el recuerdo y la memoria de los desaparecidos: “Los que se fueron no los olvidamos” (“Viejo mundo”, *Del 63*, 1984). A través de esta canción, intenta dar voz a aquellos que desaparecieron y no pudieron ser escuchados. Durante esos años, la situación histórica del país propició la incorporación de referencias políticas en la producción artística, aunque no fue una condición generalizada ni obligatoria. De hecho, muchas canciones de los años ochenta adoptaron un tono pasatista o evasivo, que puede leerse como una estrategia simbólica para procesar –o exorcizar– los efectos persistentes de la última dictadura. En ese contexto histórico, las políticas tendían a formar parte integral de la producción artística. En el siguiente disco, *Giros* (1985), se puede encontrar referencias a la historia argentina reciente anterior a la democracia, en la canción “Decisiones apresuradas”:

Generales, mataron media generación
una guerra no es un negocio ni una ilusión
una guerra es sangre

Esta no es la única canción de Páez en la que se aborda la temática de la guerra. De hecho, es un tema que frecuentemente revisita, siempre con el propósito de ponerlo en perspectiva y resaltar la crudeza y el horror que conlleva. De hecho, Martín Liut nos recuerda que entre las personas integrantes de la “clase 63”, es decir, aquellos que por nacer ese año fueron convocados a hacer el servicio militar en 1982 –y por ende, a participar de un modo u otro en la guerra de Malvinas–, estaba Fito Páez (2022: 240). Liut señala que, en su caso:

Llama la atención que tempranamente y luego con una cierta periodicidad, se hizo espacio para producir mojones ⁶ que lo mantuvieron conectado a la guerra y sus consecuencias. La carrera de Páez se movió con velocidad y vértigo en los meses en que cayó la dictadura militar y volvió la democracia (2022: 246).

En un trabajo posterior, “Hogar” (*The Golden Light*, 2022), Páez nos rememora su primer álbum, precisamente llamado *Del 63*, aludiendo a la clase 63 de la que habla Liut, pero desde una óptica posmoderna. En esta ocasión, la historia se narra desde varias décadas después, con cierta nostalgia por la libertad y los acontecimientos en los que “las flores se abrían”. Es un homenaje a aquellos que desafiaban las normas y se expresaban en el escenario artístico subterráneo de Buenos Aires, específicamente en el centro cultural Parakultural. Sin embargo, en el presente las circunstancias son distintas, ya que “las flores se cierran” y con ellas desaparecen los delirios de los enloquecidos que una vez llenaron las calles. Además, se añade el flagelo del sida y los cuerpos arrojados al río, que no lograron detener a aquellos “locos” que realizaban acrobacias en un mundo resplandeciente:

⁶ Pequeños hitos de cemento ubicados a lo largo de las rutas y caminos. También se los llama postes kilométricos en Argentina.

Tiraban cuerpos al río
el río llegaba al mar
mami, morimos de sida
siempre jugando al amar
mientras se abrían las flores
divinos, borrachos, delirios
las calles pobladas de locos
que hacían piruetas
en un mundo brillante

En el presente, las flores que alguna vez representaron libertad desenfundada, ahora se marchitan y se cierran (“mientras hoy se cierran las flores”). El idealismo que impregnaba sus composiciones juveniles se confronta con el realismo que inevitablemente traen consigo los años y las experiencias vividas (“yo solo vi que arrastraban como animales por el palier a cuatro montoneros muertos fuera de la ley”). Se trata de las vivencias compartidas por una generación de jóvenes argentinos que marcaron a fuego su identidad y que 40 años después siguen a flor de piel en la cultura argentina.

Este repertorio de referencias no solo articula una toma de posición política, sino que da forma estética al dolor público que atraviesa la memoria argentina. El recuerdo de los desaparecidos, la denuncia de la impunidad, la evocación de la guerra de Malvinas y el homenaje a las víctimas del sida configuran una poética del dolor colectivo, distinta pero complementaria al dolor íntimo o privado presente en otras canciones de Páez. Su obra no evade las marcas de época, sino que las transforma en materia expresiva, reafirmando así el lugar del rock como espacio de elaboración simbólica del trauma social.

El dolor social e histórico

Además del dolor privado –la experiencia personal– y el dolor público –la experiencia compartida–, observamos un dolor que va más allá de las circunstancias particulares de una época. Se trata de eventos, situaciones y estados que exceden a la generación del compositor y se extienden mucho después que un par de décadas. Se trata de lo que vamos a denominar el dolor social e histórico. A modo de ilustración, comencemos por examinar dos canciones con una diferencia de casi treinta años entre ellas: “D.L.G.” (*Giros*, 1985) y “Por dónde pasa el amor” (*Yo te amo*, 2013). Retrocediendo hasta 1985 y el álbum *Giros*, la protesta contra la injusticia que ha existido desde tiempos inmemoriales se manifiesta en “D.L.G.”. En esta canción, la voz poética se dirige al oprimido desde una perspectiva amplia, pero al mismo tiempo lo percibe como alguien distante:

Negro animal de trabajo
clama la luna por vos
hijo cansado te observamos pero no te amamos
cargas con todo el dolor

La frase “te observamos, pero no te amamos” posee una profundidad dolorosa y veraz. ¿De qué sirve reconocer las realidades sociales, la pobreza y la injusticia si no se emprenden acciones para cambiarlas? Simplemente observar y reconocer la existencia de los oprimidos no es suficiente. En “D.L.G.”, que significa Día de Los Grones, finalmente

se hace justicia a través de una revolución ficticia, un “apocalipsis de abajo”, que se lleva a cabo mediante el amor como arma, un “maremoto de amor”. En este apocalipsis profético descrito en la canción, se reúnen finalmente “vientos de todos los lados” y los “amigos de Dios”. Quizás esto sea un ajuste de cuentas dirigido a las religiones, los partidos políticos, las instituciones y todos los grupos pertenecientes a diferentes credos e ideologías. No es suficiente hablar y “observar”, es necesario “cargar nuestras armas de ganas”. Cabe aclarar que “grones” significa negros en el lunfardo argentino, y que en este país se utiliza para referirse a los trabajadores, a las clases sociales postergadas, aunque su color de piel sea blanco u otro. De ahí que la canción establezca un día especial para los oprimidos, como existen días nacionales o patrios, haciéndolos merecedores de un lugar de respeto en la cultura nacional.

El año 2013, en “Por dónde pasa el amor”, los “grones” ahora son los “*little black head*”, y la profecía dice que habrá “cielos infinitos y estrellas en el alma”, pero también pronostica que los asesinatos “volverán a suceder”. Cabe señalar que “*little black head*” es una traducción libre del término “cabecita negra”, una expresión que ha sido utilizada históricamente en Argentina para referirse a personas de ascendencia indígena o mestiza, con rasgos físicos distintivos como cabello oscuro y piel morena. Este término ha sido objeto de debate y controversia en el país debido a su carga histórica y connotaciones sociales y políticas. El peronismo lo utilizó como sinónimo de clase trabajadora, independientemente de la raza. Su traducción al inglés alude a una historia marcada por la opresión económica de multinacionales, colonialistas, imperialistas y de políticas neoliberales que, lejos de “amar” a los trabajadores, apenas los “observan” como “negro animal de trabajo”. La canción es “una cuchillada del amor”, y en ella el idealismo de la juventud se ve opacado por un choque de realidad:

Mami, esto no es un juego, es la República Argentina
little black head, little black head
little black head, little black head
habrá cielos infinitos y estrellas en el alma
donde pasa el amor
a América llegaron con la cruz y con la espada
por todo el litoral, de Buenos Aires a La Habana
en nombre del amor asesinaron a los indios
y el continente fue un templo para el sacrificio
volverá a suceder

Sin embargo, unas líneas más adelante, el idealismo vuelve a florecer, “la música se toca entre todos” y se invita a los oyentes a “ser dueños de nuestro destino / solo hay que enfrentarse a uno mismo / y ver qué cara nos devuelve el abismo”. Si bien “volverá a suceder” implica que no hemos aprendido de nuestros errores como humanidad y que la historia vuelve a repetirse una y otra vez, la canción nos interpela a nivel individual para que tomemos las riendas de nuestro propio pensamiento.

Es probable que los “miles de cuervos” y muchos de los observadores pasivos sean también los protagonistas de “Gente sin swing”, grabada en 1987 (*Ciudad de pobres corazones*). Esta canción los describe como un “poder”, “ratones... halcones... prometedores... impostores” que, “aunque te inviten a su mesa y lo juren y prometan, no estarán de tu lado”. Es una clara referencia a la opinión de Páez sobre los políticos en 1987, posiblemente relacionada con su experiencia personal durante la dura saga del crimen familiar que lo afectó. Sin embargo, se pregunta “cómo serán sus corazones”,

buscando algo de humanidad en estos seres “sin swing”. La pregunta por la humanidad de “la gente sin swing” queda suspendida en el aire, sin respuesta.

El escepticismo de Páez respecto de la posibilidad de redención colectiva se intensifica en los años siguientes, como puede advertirse en “Track Track” (*Ciudad de pobres corazones*, 1987), donde el desengaño alcanza una dimensión tanto lírica como visual. La escena pública y el dolor privado se funden en una imagen de encierro, alienación y repetición. En el videoclip oficial, Páez aparece encerrado tras un alambrado, empujando una camilla con un televisor que reproduce su propia imagen, gesto visual que alude a un circuito cerrado, sin salida, una forma de condena.

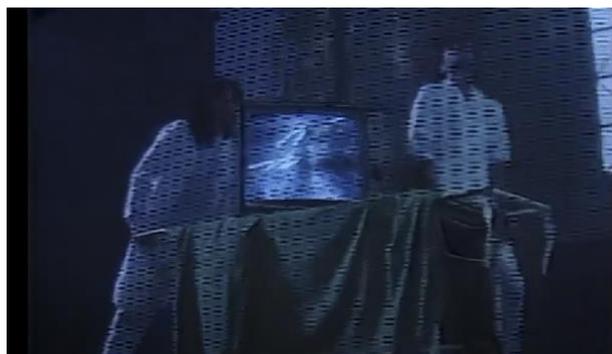


Figura 1: Fotograma del videoclip de “Track Track” (1987)⁷.

Este registro audiovisual no busca consuelo ni redención; por el contrario, transmite un estado de colapso emocional y político, en el que los vínculos están rotos –“ya no existen lazos”– y lo que queda es una sociedad atrapada en el sinsentido. Tanto la letra como el videoclip transmiten una sensación desesperante, ya que ni siquiera “las puntas de un mismo lazo” parecen poder unirse, porque “ya no existen lazos”:

nada que amarrar,
ya no existen lazos
[...]
todos quieren algo, sangre o no sé qué
y todo el universo sigue intacto como ayer.

Nuevamente podemos observar que, tres décadas después, la gente sin swing es la receptora de una canción cargada de agresividad en “Ey, you” (*La conquista del espacio*, 2020). Aquí ya no se pregunta cómo serán sus corazones, sino que vierte una serie de insultos: “ey, you, monstruo yuta / bestia equilátera / cría cuervos/ sapo de otro pozo / hijo de un racimo de nazis / pavín de cuartirolo / alma mula / rata / fucking bastard...” y la sentencia es clara: “Vas a terminar en una zanja, vos, regado muy, muy mal”.

En “Desierto” (*Abre*, 1999), se expresa una profunda falta de respeto y confianza hacia el poder policial, que se ha “hundido” en la desaprobación popular desde hace tiempo. Esta canción ejemplifica la crítica social y la denuncia de las injusticias, evidenciando la insatisfacción con la autoridad y destacando la necesidad de cambios en el sistema:

⁷ Absolut (Fito) Páez. “Track Track” (Video oficial), <https://www.youtube.com/watch?v=WtS2NPGKGW0> [acceso 1/ 2024].

La falsa utopía de un mundo perfecto
se hundió hace unos días
en un baño infecto
políticamente decente y correcto
sos un policía, sos como un insecto
flotás tranquilo y seguro, alrededor de la mierda
te veo andando derecho, resbalando por izquierda
no existe nadie que sepa, ninguna cosa en la tierra
y si estás libre de dudas, tirá la primera piedra

La interpelación retórica al oyente en la frase “si estás libre de dudas, tirá la primera piedra” expone el descreimiento extendido hacia las instituciones del poder. Esta formulación sugiere que la certeza absoluta ha dejado de ser posible en el escenario político argentino, marcado por la sospecha y la desconfianza. El señalamiento implícito es que nadie, ni siquiera quien acusa, está exento de ambigüedades o contradicciones.

El uso de esta expresión acentúa la internalización de la duda como una experiencia colectiva. Incluso aquellos que aparentan seguridad no escapan a la fragilidad epistémica que atraviesa a la sociedad en su conjunto. La frase funciona, así, como un llamado a examinar críticamente la legitimidad de los discursos oficiales y las decisiones tomadas en nombre del interés público.

Hay canciones en las que el dolor se muestra mucho más profundo, desgarrador y, además, es compartido por tal vez todos los argentinos. Un ejemplo claro se encuentra en las que hacen referencia a la guerra de 1982. “La canción del soldado y Rosita Pazos” (*Yo te amo* 2013), cuyo video oficial es protagonizado por el mismo Páez que personifica a un soldado que vuelve de Malvinas, profundamente triste y traumatizado, es indudablemente eco de la reacción de muchos ante hechos aberrantes que se viven en cualquier guerra. “Fuimos gloriosos, los pichiciegos”, frase que refiere a la novela de Fogwill (1983) sobre los soldados desertores que quedaron en las Islas y solo les preocupa sobrevivir. Entonces la “gloria” de los pichiciegos es solo una ilusión, como la farsa que se publicaba en los medios durante el transcurso de la guerra. La verdad es que “Nos faltan armas, nos falta abrigo”. El video transmite una sensación de desolación, desesperación, trauma profundo y culmina con una imagen clave: el soldado con un revólver en la boca.



Figura 2: El soldado con el revólver en la boca al final del videoclip “La canción del soldado y Rosita Pazos” (2013)⁸.

Las flores silvestres que aparecen en numerosas escenas del videoclip intentan en vano conectar al soldado con el mundo. En su mundo no ve escapatoria y, a pesar de los esfuerzos de su compañera, la guerra destruyó en él todo rastro de sentimiento:

⁸ Fito Páez. “La canción del soldado y Rosita Pazos” (Video oficial), https://www.youtube.com/watch?v=C-q_7W3qtTQ [acceso 1/2024].

Ella intentó cambiar mi mundo
lo que su amor no conocía
es que la guerra nos asesina.
No siento amor, no siento nada

La destrucción provocada por la guerra desborda el campo de batalla y alcanza a toda la sociedad, que debe hacer frente al duelo por sus muertos y acompañar a quienes sobreviven. En “La canción del soldado y Rosita Pazos”, Páez recupera esta dimensión colectiva del sufrimiento desde una perspectiva íntima y testimonial, en la que la experiencia individual del conflicto se impone por sobre cualquier narración épica o heroica. La violencia no aparece aquí como un fenómeno aislado, sino como una forma persistente –aunque cambiante– de devastación histórica. Esta visión, enraizada en una sensibilidad generacional, continúa la tradición argentina de la “pena extraordinaria”, que atraviesa tanto la literatura como la música del país. Páez se inscribe en esa línea al abordar el impacto de la guerra de Malvinas desde la emoción contenida, la evocación poética y la memoria afectiva, convirtiendo el dolor colectivo en materia estética y política.

En su álbum *Abre* de 1999, Páez había hecho una suerte de catarsis histórico-cultural en una canción de once minutos y medio, *La casa desaparecida*, en la que comienza con una referencia a la guerra de Malvinas:

Madre ponme en la chaqueta las medallas
los zapatos ya no me los puedo poner
mis dos piernas se quedaron en Malvinas

La mutilación del cuerpo del soldado –en esta canción que Martín Liut, en un excelente análisis publicado en 2001, *Una crisis cantada*, describe como “inmensa, compleja, ambiciosa e incómoda” (2021: 102)– hace eco en la “desaparición” del país entero. ¿Por qué la llama la casa “desaparecida”? Probablemente esta referencia va mucho más lejos de los desaparecidos por la violencia estatal durante las dictaduras. Desaparecer es dejar de aparecer, perder el lugar, hacerse humo, escabullirse, eclipsar... ¿no son acaso muchos sinónimos que se pueden utilizar al hablar de la decadencia social, cultural, económica y política que tuvo la Argentina en las últimas décadas?

Entre Rosas y Sarmiento, Don Segundo y Martín Fierro
la barbarie y los modales europeos
el país de los inventos, Maradona,
los misterios del lenguaje metafísico del gran resentimiento
bienvenidos inmigrantes a este paraíso errante

La canción pasea desde un siglo al otro, mezclando historia, personajes, cultura, géneros, hablándole directamente a los “argentinos... en palacios de memoria ensangrentada” y utilizando guiños sumamente críticos y hasta viscerales.

Porque nada en este mundo me hace falta
nada más que algunos trucos
un conejo, una galera, un colchón, un tocadiscos y una mesa
y es posible que los hijos puedan cambiar lo que hicimos
y la casa nunca más desaparezca

La esperanza es que las nuevas generaciones hagan “aparecer” al país ahogado en sus contradicciones, corrupciones y pasado infame, y se renueve, renazca para nunca más desaparecer.

Conclusión

Fito Páez es una figura destacada no solo en el panorama del rock argentino; su obra se inscribe en una genealogía de expresividad emocional que atraviesa géneros, épocas y memorias colectivas. Funciona como puente entre tradiciones musicales y narrativas culturales que han contribuido a modelar la identidad argentina, desde la “pena extraordinaria” conceptualizada por Plesch, hasta las cicatrices históricas que el país arrastra desde la dictadura. En sus canciones, el dolor se presenta no como mero síntoma o residuo, sino como una fuerza estética de primer orden: un sentimiento “Magnífico” que organiza sentido, convoca afectos y vincula generaciones enteras con sus propias historias emocionales. A lo largo de su discografía, Páez ha tejido una poética donde el dolor personal dialoga con el dolor social, y lo íntimo se vuelve político sin perder su densidad afectiva.

Para su audiencia, estas canciones no solo construyen una conexión con el artista, sino también con una narrativa compartida que da forma a la memoria colectiva. En ese cruce entre experiencia estética y conciencia histórica, el dolor –como figura central– revela su potencia transformadora. El concepto de “pena extraordinaria”, que Plesch sitúa en la fundación de la nación argentina, encuentra una nueva forma de manifestación en las composiciones de Páez. Este sentimiento de dolor ha estado presente desde el folklore y el tango, pero en el rock argentino, Páez lo lleva a un nuevo nivel. Mientras que el tango es tradicionalmente asociado a la melancolía y la nostalgia, Páez logra darle un giro contemporáneo a este sentimiento, adaptándolo a las experiencias y emociones de una generación más joven, pero igualmente marcada por las cicatrices del pasado.

Lo que hace que la obra de Páez sea especialmente relevante en el contexto de la “pena extraordinaria” es su capacidad de abordar el dolor tanto personal como el público. En sus canciones el dolor individual de los personajes se entrelaza con una narrativa más amplia de desilusión y pérdida, reflejando las tensiones sociales y políticas de la Argentina. El rock, en este caso, se convierte en una herramienta para exponer estas realidades y, al mismo tiempo, en un medio para la catarsis colectiva.

La influencia de Páez en el rock argentino –y en la cultura argentina en su conjunto– es profunda y estructurante. Como uno de los referentes más destacados de la Trova Rosarina, su obra no solo ha renovado el lenguaje musical del país, sino que ha contribuido activamente a la configuración de una sensibilidad colectiva atravesada por la memoria, la pérdida y la esperanza. Fito Páez es mucho más que un compositor prolífico y premiado: es un narrador agudo de las emociones que atraviesan la historia argentina. Su obra no se limita a representar el dolor y la tristeza como huellas del pasado, sino que los transforma en materiales vivos, capaces de interpelar al presente. A través de sus canciones, la “pena extraordinaria” se reactualiza como forma estética y política, vinculando memoria, subjetividad y cultura. En este sentido, la poética de Páez no solo traduce una sensibilidad generacional, sino que la instituye como parte fundamental del imaginario cultural argentino.

Bibliografía

- Anzardi, Federico. 2021. *Hay cosas peores que estar solo. Fito Páez y Ciudad de pobres corazones*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Arfuch, Leonor. 2002. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Coplan, Amy. 2004. “Empathic Engagement with Narrative Fictions.” *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 62 (2): 141-152.
- Favoretto, Mara. 2024. *El circo de Fito Páez. Un recorrido por la poética de sus canciones*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- _____. 2010. *Alegoría e ironía bajo censura en la Argentina del Proceso (1976-83)*. Nueva York: Edwin Mellen Press.
- Feierstein, Daniel, and Douglas Andrew Town. 2014. *Genocide as Social Practice: Reorganizing Society under the Nazis and Argentina’s Military Juntas*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Fogwill, Rodolfo. 1983. *Los Pichiciegos*. Buenos Aires: El Ateneo.
- García Marinozzi, Gastón. 2021. *¿Quién dijo que todo está perdido? Biografía de una canción*. Madrid: Turner Noema.
- Gutiérrez, Eduardo. 1879-1880. “Juan Moreira.” *La Patria Argentina*.
- Hernández, José. 1872. *El Gaucho Martín Fierro*. Buenos Aires: Imprenta de La Pampa.
- Invernizzi, Hernán. 2005. *Los libros son tuyos: Políticos, académicos y militares: la dictadura en Eudeba*. Buenos Aires: Eudeba.
- Invernizzi, Hernán y Judith Gociol. 2002. *Un golpe a los libros: Represión a la cultura durante la última dictadura militar*. Buenos Aires: Eudeba.
- Knudson, Jerry. 1997. “Veil of Silence: The Argentinean Press and the Dirty War, 1976–1983”. *Latin American Perspectives*, 24 (6): 93-112.
- Kohan, Martín. 2021. Prólogo a García Marinozzi, Gastón. *¿Quién dijo que todo está perdido? Biografía de una canción*. Madrid: Turner Noema.
- Lipovetsky, Gilles. 2003. *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.
- Liut, Martín. 2022. “Apuntes sobre las representaciones musicales y generacionales de la guerra de Malvinas: cuestión de clase”. En *Escuchar Malvinas: músicas y sonidos de la guerra*, editado por Esteban Buch y Abel Gilbert. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- _____. (comp.). 2021. *2001. Una crisis cantada*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Lotman, Yuri. 1970. *La estructura del texto artístico*. Trad. Victoriano Imbert. Madrid: Istmo.
- _____. 1996. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Trad. Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra.
- McParland, Robert. 2019. *The Rock Music Imagination*. London: Rowman & Littlefield Publishing Group.
- Muñoz-Hidalgo, Mariano. 2007. “Bolero y modernismo: la canción como literatura popular”. *Literatura y Lingüística*, 18: 101-120. Santiago: Universidad Católica Silva Henríquez.
- Perrone, Samir. 2020. “‘Hablo de cambiar esta nuestra casa’: dictadura y democratización Argentina en las canciones de Fito Páez”. *América Latina Hoy*, 85: 135-156.
- Plesch, Melanie. 2014. “‘Una Pena Extraordinaria’: Tópicos disfóricos en el nacionalismo musical argentino”. *Acta Musicologica*, 86 (2): 217-248.
- Symns, Enrique. 1995. *Páez*. Buenos Aires: Espasa Calpe.

Vega, Carlos. 1981. *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

Fuentes discográficas

- Fito Páez. 1982. “Puñal tras puñal” en Juan Carlos Baglietto, *Tiempos difíciles*. Buenos Aires: EMI Records. LP.
- _____. 1984. “Del 63”. Buenos Aires: Emi-Odeón Saic.
- _____. 1984. “Tres agujas”. Buenos Aires: Emi-Odeón Saic.
- _____. 1984. “Viejo mundo”. Buenos Aires: Emi-Odeón Saic.
- _____. 1984. “Cuervos en Casa”. Buenos Aires: Emi-Odeón Saic.
- _____. 1985. “D.L.G.”. *Giros*. Buenos Aires: Emi-Odeón Saic.
- _____. 1985. “Taquicardia”. *Giros*. Buenos Aires: Emi-Odeón Saic.
- _____. 1985. “Yo vengo a ofrecer mi corazón”. *Giros*. Buenos Aires: Emi-Odeón Saic.
- _____. 1985. “Decisiones apresuradas”. *Giros*. Buenos Aires: Emi-Odeón Saic.
- _____. 1986. *La, la, la*. Buenos Aires: Emi-Odeón Saic.
- _____. 1986. “Folly Berghet”. *La, la, la*. Buenos Aires: Emi-Odeón Saic.
- _____. 1986. “Carta para mí desde el 2086”. *La, la, la*. Buenos Aires: Emi-Odeón Saic.
- _____. 1986. “Instant-táneas”. *La, la, la*. Buenos Aires: Emi-Odeón Saic.
- _____. 1987. *Ciudad de pobres corazones*. Buenos Aires: Emi-Odeón Saic.
- _____. 1987. “A las piedras de Belén”. *Ciudad de pobres corazones*. Buenos Aires: Emi-Odeón Saic.
- _____. 1987. “Fuga en tabú”. *Ciudad de pobres corazones*. Buenos Aires: Emi-Odeón Saic.
- _____. 1987. “Track Track”. *Ciudad de pobres corazones*. Buenos Aires: Emi-Odeón Saic.
- _____. 1990. *Tercer Mundo*. Buenos Aires: Warner Music Argentina.
- _____. 1990. “Y dale alegría a mi corazón”. *Tercer Mundo*. Buenos Aires: Warner Music Argentina.
- _____. 1992. *El amor después del amor*. Buenos Aires: Warner Music Argentina.
- _____. 1992. “Tumbas de la gloria”. *El amor después del amor*. Buenos Aires: Warner Music Argentina.
- _____. 1992. “El amor después del amor”. *El amor después del amor*. Buenos Aires: Warner Music Argentina.
- _____. 1992. “Tráfico por Katmandú”. *El amor después del amor*. Buenos Aires: Warner Music Argentina.
- _____. 1999. *Abre*. Buenos Aires: Warner Music Argentina.
- _____. 1999. “Al lado del camino”. *Abre*. Buenos Aires: Warner Music Argentina.
- _____. 1999. “La casa desaparecida”. *Abre*. Buenos Aires: Warner Music Argentina.
- _____. 1999. “Desierto”. *Abre*. Buenos Aires: Warner Music Argentina.
- _____. 2005. *Moda y Pueblo*. Buenos Aires: Circo Beat / DBN / Sony.
- _____. 2005. “Las palabras”. *Moda y Pueblo*. Buenos Aires: Circo Beat / DBN / Sony.
- _____. 2013. *El sacrificio*. Sony Music.
- _____. 2013. “El dolor”. *El sacrificio*. Sony Music.
- _____. 2013. *Yo te amo*. Sony Music.
- _____. 2013. “Por dónde pasa el amor”. *Yo te amo*. Sony Music.
- _____. 2013. “La canción del soldado y Rosita Pazos”. *Yo te amo*. Sony Music.

- _____. 2020. *La conquista del espacio*. Sony Music.
- _____. 2020. “Ey, you”. *La conquista del espacio*. Sony Music.
- _____. 2022. *The Golden Light*. Sony Music.
- _____. 2022. “Hogar”. *The Golden Light*. Sony Music.

Fuentes audiovisuales

- Absolut* (Fito Páez). 2021. Videoclip oficial de “Track Track”. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=WtS2NPGKGW0>
- Fito Páez. 2014. “La Canción del Soldado y Rosita Pazos” (Official Video). Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=C-q_7W3qtTQ