

La semiosis musical como proceso de reenvío y resignificación en la obra de Charly García (1972-1982)

Musical semiosis as a process of forwarding and resignification in the work of Charly García (1972-1982)

BERNARDO SUÁREZ - ORCID 0000-0001-9108-338X

(pág 155 - pág 163)

RESUMEN. En la teoría peirceana, el interpretante resulta el tercer elemento del proceso sínico que abre, estabiliza la red semiótica y conforma un nuevo representamen o signo más desarrollado. En el campo del discurso musical, puede entenderse como elemento donde se producen los reenvíos, traducciones, apropiaciones y transformaciones que terminan por establecer las variantes discursivas que dan continuidad a ese campo. Este fenómeno puede observarse ya sea que se tome la evolución y transformación de géneros musicales, o en la obra particular de un artista. Como corpus tomaremos la obra del músico y compositor argentino Charly García, para dar cuenta de la forma en la que su música se resignifica en la semiosis sonora durante el período 1972-1982, en tres bandas: Sui Géneris, La máquina de hacer pájaros y Serú Girán. El presente trabajo se inscribe en una investigación más amplia sobre el discurso musical en el rock argentino.

Palabras clave: teoría de los discursos sociales, semiosis social, semiótica musical, rock argentino, Charly García.

ABSTRACT. In Peircean theory, the interpretant is the third element of the sign process that opens, stabilizes the semiotic network and forms a new representation or more developed sign. In the field of musical discourse, it can be understood as an element where forwardings, translations, appropriations and transformations occur that end up establishing the discursive variants that give continuity to that field. This phenomenon can be observed whether the evolution and transformation of musical genres is taken, or in the particular work of an artist. As a corpus we will take the work of the Argentine musician and composer Charly García, to explain the way in which his music is resignified in sound semiosis during the period 1972-1982, in three bands: Sui Géneris, La Máquina de hacer pájaros and Serú Girán. This work is part of a broader investigation into musical discourse in argentine rock.

Keywords: theory of social discourses, social semiosis, musical semiotics, argentine rock, Charly García.

BERNARDO SUÁREZ. Magister en Análisis del discurso, Universidad de Buenos Aires. Docente e investigador en esa misma casa de estudios. Ha publicado artículos en revistas científicas y académicas, nacionales e internacionales, sobre temáticas vinculadas con la Semiótica y el Análisis del discurso. En la editorial Eudeba publicó: *Discurso humorístico. Una mirada desde la Polifonía enunciativa a los textos de Les Luthiers*, 2013; y *The Beatles: arte y vanguardia en la sociedad de masas*, 2022. bersuarez@yahoo.com.ar

FECHA DE RECEPCIÓN: 17/02/2025 **FECHA DE APROBACIÓN:** 27/02/2025

*“Yo canto para esa gente
 porque también soy uno de ellos.
 Ellos escriben las cosas,
 y yo les pongo melodía y verso”*
 (Charly García, *Para quién canto yo entonces*)

1. INTRODUCCIÓN

Carlos Alberto García, Charly García (1951), es uno de los músicos más influyentes dentro del género conocido como rock argentino. Si bien no formó parte de la etapa fundadora de mediados de la década del sesenta del siglo XX – allí se incluye, según Grinberg, a los grupos Los Gatos, Almendra y Manal (2020, p. 23) – su aparición a principios de los setenta con el dúo Sui Géneris significó una de las revelaciones musicales que, con el correr de los años, se convertiría en referente del rock argentino. De formación clásica, a los doce años ya poseía el título de profesor elemental de Piano, Teoría y Solfeo. Estudiaba en el conservatorio, daba conciertos y su familia aspiraba a que tuviera un futuro como concertista. Todo cambió cuando aparecieron Los Beatles. Durante sus años en el colegio secundario conformó su primera banda y comenzó a componer canciones en inglés. Allí conoció a Nito Mestre y formaron Sui Géneris. En 1972 grabaron su primer disco *Vida*, que contiene como lanzamiento “Canción para mi muerte”. Luego editan *Confesiones de invierno* en 1973, en el que se destaca “Rasguña las piedras”. Para el tercer álbum *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones* 1974, García provoca un viraje en el estilo musical hacia el rock sinfónico-progresivo. A partir de ese momento, tal vez guiado por “esa pobre antena que me transmite lo que decir”, como confesara más adelante en el tema “Chipi-chipi” (1994), se animó a realizar giros importantes en su carrera que sirvieron como vías de acceso a otros músicos. García dejó a Sui Géneris en pleno apogeo luego de reunir a una multitud en dos Luna Park durante el año 1975 para armar una banda sinfónico-progresiva: “La máquina de hacer pájaros”. Apenas dos discos: *La máquina de hacer pájaros* (1976) y *Películas* (1977) bastaron para que el grupo se ganara un lugar en el rock argentino. Sin embargo luego de ese breve período decidió abandonar La máquina. Su “pobre antena” pareció indicarle otra dirección y hacia allí fue en busca de un nuevo lenguaje musical: Serú Girán, Más allá de no tener un buen recibimiento por parte de la crítica, el grupo logró a fuerza de presentaciones en vivo, canciones memorables y en un contexto particular –la última dictadura cívico-militar–, transformarse en una de las bandas más importantes del rock argentino. Luego, a partir del año 1982, García se lanzó a su extensa y exitosa carrera solista.

Para llevar a cabo el análisis de su obra, tomamos como punto de partida la teoría ternaria que sobre el signo produjo Charles Peirce a comienzos del siglo xx y los desarrollos que, en el marco de la Teoría de los Discursos sociales realizó Eliseo Verón en la década del setenta. Finalmente, para atender las especificidades de este tipo de discurso, se recurrirá a algunos de los aportes de Jean-Jacques Nattiez en el campo de la Semiótica musical.

2. LA SEMIOSIS MUSICAL

Las concepciones ternarias sobre el signo, como la desarrollada por Peirce, permiten entender a la semiosis como un proceso “(...) una acción o influencia que es o implica la cooperación de tres sujetos (subjects): un signo, su objeto y su interpretante (...) no siendo en manera alguna reductible a acciones entre pares”. (En Verón, 1998, p. 103). Aquí “Subject” se entiende como soporte del proceso semiótico alejando así cualquier interpretación de tipo psicológico-subjetivista. El interpretante, el tercer elemento, sería entonces el que a través de reenvíos y traducciones termina por conformar el carácter dinámico de esta concepción. Se trata de otro signo igual o más desarrollado que remite al mismo objeto. (Peirce, 1986, p. 22). Esta concepción teórica y su modo de aplicación se enmarcan en lo que se conoció como Semiótica de primera generación (Del Coto, 1995, p. 33). Ahora bien, los desarrollos posteriores y las distintas necesidades de análisis de los fenómenos sociales y el problema de la materialidad del sentido llevaron a que en la década del setenta primara como modelo el concepto de discurso. (Verón, 1998, p.121). La teoría de los Discurso sociales, desarrollada por Eliseo Verón, da cuenta de un modelo ternario de la semiosis. Si bien parte del modelo de relaciones triádicas de Peirce, base de su teoría sobre el signo, tiene como objeto el estudio del sentido en la red de la semiosis. En este caso, los componentes del modelo, siguiendo a Verón, serían las condiciones de producción discursiva, la circulación de los discursos en la semiosis y las condiciones de reconocimiento. Así entendido:

La posibilidad de todo análisis del sentido descansa sobre la hipótesis según la cual el sistema productivo deja huellas en los productos y que el primero puede ser (fragmentariamente) reconstruido a partir de una manipulación de los segundos (...) Analizando productos apuntamos a procesos. (p.124).

De este modo, la forma de operar del análisis del discurso resulta de establecer hipótesis sobre el funcionamiento de la semiosis social, atendiendo a que toda producción de sentido es necesariamente social y todo fenómeno social es un proceso de producción de sentido. (p.125). La teoría sostiene, como uno de sus principios, la no linealidad del sentido: “Un discurso nunca produce un efecto y sólo uno: dibuja, por el contrario, un campo de efectos [de sentido] probables”. (Verón, 2005, p. 66).

Llegados a este punto resulta importante incluir aquellos aspectos que atañen a las especificidades del discurso musical. Al respecto, Nattiez (1990) comienza por aclarar que, por el carácter polisémico del simbolismo musical que evoca a múltiples emociones, una obra artística debe entenderse como dando lugar a una “compleja e infinita red de interpretantes”. (p. 37). Una obra en tanto forma simbólica es una configuración compleja, situada, en la que colaboran elementos provenientes de distintas materialidades como el sonido musical, el lenguaje articulado y, si se trata de una producción contemporánea, escenarios sonoros producidos por instrumentos musicales, dispositivos que llevan las posibilidades de reproducción al extremo. Nattiez plantea también el problema de la metodología: se analiza únicamente un trozo de una obra, una obra completa, una obra en el marco de otras obras, o en el marco de un estilo más general. Para ello desarrolla un modelo de análisis tripartito constituido por los niveles: inmanente, poiético y estético.

(p. 15). El nivel Inmanente da cuenta de la obra en sí misma; el poiético de las condiciones que rodean su creación. Y el estético, de la interpretación y la recepción. El nivel poiético permite observar que una obra musical es un complejo proceso configural que incluye tanto a la forma como al contenido. Nattiez aclara que el análisis no puede reducirse a una de sus tres dimensiones “La esencia de la obra musical es a la vez su génesis, su organización y la forma en que es percibida. (1990, p. IX). A esta concepción holística del hecho sonoro el autor la denomina Semiología musical. Un determinado discurso musical se encuentra imbricado en la cadena de la semiosis social. Allí puede aislarse, a los efectos del análisis, un fragmento, una obra, materialidad significante que da cuenta en su superficie, de marcas que remiten a su vez a huellas de apropiación, transformación y reenvíos de las condiciones de producción.

Munidos con estas herramientas provenientes tanto de la Semiótica General como de uno de sus desarrollos particulares –Semiótica Musical–, procedemos en el próximo punto al análisis de la obra de Charly García.

3. CONFIGURACIONES SONORAS

La obra de Charly García presenta importantes transformaciones en su constitución sonora. Llamaremos a cada uno de esos recortes: configuración. En trabajos anteriores hemos abordado el análisis de obras musicales a partir de la descripción y análisis de procesos configuracionales. (Suárez, 2022). En esa oportunidad detallábamos que:

La configuración se conforma de elementos que remiten a la historia individual de los integrantes del grupo, a sus influencias y experiencias en cuanto a sus antecedentes, y a la relación dialéctica que se establece con los elementos propios del contexto social, histórico, cultural que conforman un espacio preciso dentro del cual se desarrollan esas individualidades. (p. 13).

Puede pensarse a las manifestaciones artísticas como configuraciones simbólicas, configuraciones de sentido emplazadas espacio temporalmente que circulan con la dinámica propia de los artefactos culturales, se territorializan y transforman. Esas configuraciones establecen una suerte de relaciones entre los sentidos de origen y los propios, en diálogo con el contexto y en el medio de una cadena de significaciones que da como resultado una nueva configuración.

En el caso de García, cada configuración, esos tres fragmentos, coinciden con las tres bandas que conformó en este período. En todas ellas aparecerán algunos elementos sobre la superficie discursiva que se presentan como recurrentes y otros propios del diálogo con el contexto.

3. 1 CONFIGURACIÓN 1: SUI GÉNERIS

En los dos primeros discos (*Vida*, 1972; *Confesiones de invierno*, 1973) prevalecen sonidos y arreglos simples de carácter casi minimalista para destacar las armonías vocales y el contenido de las líricas. Respecto de estas últimas, Sui Géneris parece dirigir su mensaje

musical a un segmento adolescente joven que se incorpora a la heteróclita tribu urbana del rock. Por ello se observan tópicos como: las primeras experiencias amorosas, la decepción respecto de la generación precedente, el despertar sexual, la muerte, la hipocresía, la huida; una huida colectiva donde todos son bienvenidos (cfr. "Bienvenidos al tren", *Confesiones de invierno*, 1973). Siguiendo con las líricas, puede observarse un elemento que se convertirá en una invariante en la trayectoria de García: la utilización de la retórica; especialmente a través de metáforas y alegorías. (Favoretto, 2014). A modo de ejemplo podemos citar la metáfora de la carretera de la vida en "Canción para mi muerte", o la alegoría sobre la caída a través de la historia del rey en "Tribulaciones, lamento y ocaso de un tonto rey imaginario o no". Respecto del reconocimiento, es importante destacar la heterogeneidad en la composición y en los gustos y valores de la tribu urbana del rock. Al momento de aparecer Sui Géneris, el movimiento despuntaba a partir de bandas que experimentaban con un sonido más cercano al "hard". Es el caso de Billy Bond y La Pesada del Rock, Pescado rabioso o Pappo's Blues. Ese sector del público calificaba a la música del dúo como "blanda".

Para el segundo álbum, García comienza a hacer manifiesta algunas de sus influencias. Por ejemplo, "Cuando ya me empiece a quedar solo", una construcción que se acerca al tango y cuenta en su conformación sonora con la mezcla de arreglos orquestales y bandoneón. La configuración comienza a presentar transformaciones importantes hacia la última etapa del grupo, ya en su formación de cuarteto. Esas búsquedas quedan marcadas sobre la superficie discursiva de su tercer disco *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones* (1974). Aquí comienza a ganar preeminencia en el escenario sonoro los arreglos de teclados. Las líricas, por su parte, se vinculan de modo índicial con el convulsionado contexto social –muerte de Juan Domingo Perón, ascenso de José López Rega, caos y descontento social–. A partir de la ironía o el sarcasmo dan cuenta del funcionamiento de instituciones como: la familia tradicional, la censura, la justicia, la Iglesia, la política (Cf. "El tuerto y los ciegos"; "Las increíbles aventuras del señor tijeras"; "Pequeñas delicias de la vida conyugal"). Musicalmente, García se aproxima al rock sinfónico que se estaba desarrollando principalmente en Inglaterra –Yes, Génesis, Emerson, Lake and Palmer–. Pero, también hay que destacar para lograr nuevos escenarios sonoros la inclusión de los sintetizadores. Estos elementos cambian la configuración y, guiado por su pobre antena, el músico irá en busca de un sonido más complejo.

3.2. CONFIGURACIÓN 2: LA MÁQUINA DE HACER PÁJAROS

Apoyado en su creciente popularidad y reconocimiento, García produce algunos cambios interesantes para esta etapa. Uno de ellos resulta de la transformación en el *ethos* del rockero: del músico compenetrado en su interpretación al histriónico que atiende a su vestuario, se mueve por el escenario y entra en diálogo con el público. Luego, ya en su etapa solista, llevará este elemento hasta el paroxismo al definirse como "rock star". Para poder acercarse al sonido sinfónico que recrea a partir de sus conocimientos de música clásica como de las apropiaciones de las bandas inglesas, dispone la incorporación de un segundo teclado a cargo de Carlos Cutaia. De este modo, y apoyado por instrumentistas como Moro en batería, Bazterrica en guitarra y Fernández en bajo, los paisajes sonoros ganarán espacio en las composiciones. Otro elemento que aporta novedad y riqueza es la incorporación de ritmos latinos sumados a la escenografía sinfónica. (cf. "Hipercandombe").

El resto de las composiciones circula entre la constitución simbólica (cf. “Bubulina”; “Por probar el vino y el agua salada”) y algunas referencias indiciales al contexto del comienzo de la dictadura cívico-militar; en especial la represión y la censura (cf. “Qué se puede hacer salvo ver películas”; “No te dejes desanimar”). Sin embargo, cuando parecía haber alcanzado el objetivo propuesto al final de la configuración anterior –la complejidad sonora e instrumental–, su pobre antena pareció indicar un cambio de rumbo, y García abandonó en forma intempestiva la banda.

3.3 CONFIGURACIÓN 3: SERÚ GIRÁN

Serú Girán es una experiencia estético musical bastante particular dentro de la historia del rock argentino. Una buena síntesis de lo caminado como género hasta ese entonces. Y en particular en la trayectoria de García, la síntesis musical y compositiva entre la melodía folk pop de Sui Géneris y la complejidad sonoro-sinfónica de La máquina de hacer pájaros. Se conforma como grupo durante la etapa final de la última dictadura cívico-militar y tiene un breve tiempo de existencia: cuatro años (1978-1982). En su conformación se encuentra García como figura ya emblemática acompañado por dos de los pioneros del rock argentino, Moro y Lebón, sumado a un joven talento en el bajo, Aznar. A nivel poético, Serú Girán logra establecer la particularidad de un estilo que incluye otros ritmos y armonías muchas provenientes de corrientes en boga en ese momento, y que termina por producir un sonido original y moderno; sonido que sirve de antecedente para lo que vendrá en el rock argentino y dentro del cual el mismo García oficiará de apertura y punta de lanza. El músico se había emprendido en una búsqueda porque consideraba que: “(...) No puedo hablar de nuevas cosas con viejas palabras (...) Hay que inventar un lenguaje nuevo”. (Lernoud, Kleiman y Pistochi, 1977: 9). Tenía en mente “Bicicleta” como nombre para la nueva banda, pero en una jornada creativa, fueron creando un lenguaje inventado del que salió entre otras, la expresión “Serú Girán”. Para dar forma al proyecto, los músicos toman distancia de Buenos Aires y se recluyen en Buzios, Brasil. García se sentía atraído e influenciado por músicos y ritmos brasileros (Caetano Veloso, Milton Nascimento, Gilberto Gil y Hermeto Pascoal, entre otros.).

Algunas particularidades de la configuración son la experimentación en la armonización de voces a partir del trío García, Lebón y Aznar; el estilo sonoro de los solos de Lebón cercanos al blues; la inclusión de un bajista que por momentos abandona las bases tradicionales y se aventura como un guitarrista más, y que luego se incorporará también como un segundo tecladista –lugar que ya había ocupado Cutaia en La Máquina...–; el crecimiento de Moro en el dominio de los ritmos complejos y la incorporación de elementos latinos. Además de lo musical, Serú Girán marcó un nuevo despliegue escénico: vestuarios poco usuales para los artistas de rock, bailes, movimientos, diálogos con el público, chistes, ironías –que al principio no fueron bien comprendidas– y hasta la inclusión de una orquesta para su primer álbum. En la escenografía sonora propuesta pueden encontrarse y rastrearse frases, motivos, líricas, conceptos, sonidos que evocan a Sui Géneris y a La Máquina, y que parecen encontrar en este momento su lugar definitivo. Es el caso del tema “Eiti Leda” que abre el primer disco y que había sido ya presentado como “Nena” en el recital despedida de Sui Géneris en 1975.

A nivel de la instancia de reconocimiento, cuando el grupo hace su presentación en la Ciudad de Buenos Aires en el Estadio Luna Park, recibe la crítica no alentadora de un sector de la prensa y de una parte del público que no pareció recibir con agrado el nuevo rumbo musical de García. La mirada satírica con que el grupo abordaba la lírica y la inclusión de formas y estilos para satirizarlos, como la música disco, sumado al carácter simbólico de ese lenguaje inventado se tradujo en algunos sectores como una falta de seriedad y compromiso con el momento. El segundo disco *Grasa de las capitales* (1979), significará un viraje importante respecto al diálogo entre la banda y el público y a la propuesta artística. El grupo no sacrifica el carácter satírico-humorístico de algunos temas –la portada del álbum como una sátira a la tapa de la revista *Gente* o el tema “Frecuencia modulada”, una crítica a la música que se pasaba en las radios–, pero comienza a trabajar las líricas atendiendo al contexto de situación. Es decir que el discurso adquiere cierto carácter indicial. Por ejemplo, “Canción de Alicia en el país” (*Bicicleta*, 1980), originariamente compuesta por García durante la década del setenta como tema motivo de un corto experimental de características psicodélicas y oníricas, es retomada por Serú Girán en otro contexto, en los ochenta, en medio de la dictadura y con cambios en la lírica. La canción en tanto alegoría (Favoretto, 2014) en su nueva versión, da cuenta de cuestiones vinculadas a lo que sucedía por ese entonces: la tortura, las desapariciones. Este sentido se produce tanto a partir de la letra como de la escenografía sonora. Nótese los golpes de parches a ritmo de la batería de Moro, íconos sonoros para representar latidos del corazón, mientras la letra describe el desasosiego de la protagonista. (“No cuentes que viste en los jardines el juego acabó...”). El tema tiene así un carácter simbólico que remite por analogía a la historia de Alicia de Lewis Carroll, pero suma un carácter simbólico-indicial que da cuenta del contexto en particular en que se produce la obra. Este juego retórico permite que en la instancia de reconocimiento pueda reconstruirse a partir de inferencias, el sentido buscado en la producción.

Para ese entonces, la banda había alcanzado ya un lugar importante en el reconocimiento general del público del rock. En diciembre de 1980 y aún bajo el contexto de la dictadura militar, reúnen a sesenta mil jóvenes en un recital gratuito en el predio de La Sociedad Rural Argentina, en el barrio de Palermo de la Ciudad de Buenos Aires. Un hito que significó también el retorno de los recitales masivos.

A diferencia de los estados anteriores, García no abandonó a Serú Girán. La ruptura se hace evidente a partir de la partida de su bajista, Aznar con destino al Berklee College of Music, donde se propuso estudiar. Sin embargo, en las últimas presentaciones se observa que tanto García como Lebón anuncian temazos nuevos. Canciones que serán parte de los próximos discos solistas. En esa etapa, García profundizó algunas líneas discursivas que se desarrollaron en las tres configuraciones y con todo ello se aventurará, a partir de los dictados de su pobre antena, a nuevas experiencias.

4. CONCLUSIONES

En síntesis, una mirada en perspectiva por las tres configuraciones abordadas permite dar cuenta de algunos elementos que se presentan como recurrentes a lo largo de la obra y que pueden pensarse como líneas de sentido que aparecen y desaparecen. Entre ellos mencionamos la utilización de la retórica como forma de expresión de algunas líricas; la apropiación

de sonidos tanto propios de etapas anteriores como los que se producen en simultaneidad en otros países; la mixtura de géneros y estilos; la búsqueda y apertura a nuevas experiencias sonoras. El cambio de configuración sonora que se produce en la obra de Serú Girán marca, por un lado, la madurez y estabilidad alcanzada en el discurso musical de Charly García, pero también una impronta, una nueva configuración, un nuevo interpretante en la semiosis musical, una línea de desarrollo por donde circulará gran parte del discurso del rock argentino en la apertura democrática. El estilo irónico, las mixturas musicales con ritmos modernos y unas formas expresivas cercanas a la alegría y a la fiesta se observan en bandas como Virus, Los Twist, Los Abuelos de la Nada, Viuda e hijas de Roque Enroll, entre otros.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DEL COTO, M. (1995). *De los códigos a los discursos: Una aproximación a los lenguajes contemporáneos*. Editorial Docencia.
- FAVORETTO, M. (2014). *Charly en el país de las alegorías: Un viaje por las letras de Charly García*. Gourmet Musical.
- GRINBERG, M. (2020). *Cómo vino la mano: Orígenes del rock argentino*. Gourmet Musical.
- LERNOUD, P., KLEIMAN, C., & PISTOCHI, J. (1977). Charly García: No te dejes desanimar. *Expreso Imaginario*, 1(10), 9–11.
- NATTIEZ, J.-J. (1990). *Música y discurso: Hacia una semiología de la música* (C. Abbate, Trad. 1990). Princeton University Press. (Trabajo original publicado en francés en 1987).
- PEIRCE, C. S. (1986). *La ciencia de la semiótica*. Nueva Visión.
- SUÁREZ, B. (2022). *The Beatles: Arte y vanguardia en la sociedad de masas*. Eudeba.
- VERÓN, E. (1998). *La semiosis social: Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Gedisa.
- (2005). *Fragmentos de un tejido*. Gedisa.