

El clamor de no agresión en Joan Baez y Mercedes Sosa para los oídos argentinos de 1974.

Orjuela, David.

Cita:

Orjuela, David (2017). *El clamor de no agresión en Joan Baez y Mercedes Sosa para los oídos argentinos de 1974. XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-019/331>

Mesa 62: “Entre la politización y la experimentación: prácticas artísticas/culturales entre las décadas de 1970 y 1980 en América Latina”.

Nelson David Orjuela Fierro

Universidad de Buenos Aires

Para Publicarse en Actas

EL CLAMOR DE NO AGRESIÓN EN JOAN BAEZ Y MERCEDES SOSA PARA LOS OÍDOS ARGENTINOS DE 1974

Este trabajo hará una caracterización de algunos registros multimodales de la producción musical de Joan Baez y Mercedes Sosa y su recepción, con base en el recital que Baez dio en Argentina en 1974. En ese año la cantautora norteamericana lanza su álbum “Gracias a la vida”, viaja a la Argentina y canta la canción “Gracias a la vida” en vivo, con Mercedes Sosa. Mientras tanto, en el país hervía una violencia nacionalista, alentada por una década de luchas ideológicas polarizadas. El evento musical que ellas protagonizan, se posiciona primero que nada, en una vulnerabilidad al otro, donde la denuncia social emerge como resultado de una lucha no violenta, más experiencial que formal. Ese *telos* fue causa de diferentes encuentros y desencuentros entre la producción artística y su recepción, especialmente por la distancia percibida entre lo propuesto en el discurso musical de las artistas, y el marco socio-político en Argentina. El público asistente, devenía expectante de determinados efectos de sentido, en parte debido a la estandarizada relación entre contenido costumbrista y reivindicaciones sociales, a su vez relacionada con ideologías políticas específicas en la región y en el país. Este trabajo se enfocará en describir una metodología multidisciplinaria que permita ahondar en el proceso micropolítico iniciado en la producción del evento musical, y continuado en su recepción y reproducción. Dado este esbozo esquemático de la metodología, el desarrollo más profundo y análisis más completo serán objeto de posteriores publicaciones.

La producción musical: el recital como parte integrante

Dentro de las producciones culturales desarrolladas en la década del setenta del siglo XX en Argentina, hay un evento que tal vez pasó desapercibido, y cuya revisión ayudaría a entender más su capacidad expresiva contrastada con el rol social asignado. En 1974, la cantante estadounidense de folk-rock, Joan Baez, lanzó un álbum cantado completamente en español llamado “Gracias a la Vida”, donde interpretaba canciones populares originarias de Chile, Cuba, México y España¹. En ese mismo año la artista realizó una gira de promoción del álbum por varios países, incluyendo Argentina. En el recital del *Luna Park*, en Buenos Aires, Baez cantó la canción “Gracias a la vida” junto a Mercedes Sosa, quién en 1971 había lanzado un álbum en homenaje a la artista Violeta Parra². De forma sorpresiva, la oferta discursiva producida allí no se vinculó como se esperaba con las posiciones de sujeto presentes en la audiencia. La pugna política y social locales, se impuso al resto de discursividades ofrecidas en aquel recital. Había un poderoso mecanismo inclusivo de la música, y una condensación de significaciones básicas practicadas en el recital, que no llegaron a interpelar a la audiencia. La potencialidad de la oferta discursiva para formar, estética y poéticamente, un cuerpo social nuevo de raíz, parecía haber sido acallado.

En este trabajo se pretende describir una metodología multidisciplinaria que permita ahondar en el proceso micropolítico iniciado en la producción del evento musical y apropiado de múltiples maneras en la recepción. Para ello, plantaremos semióticamente los elementos implicados en la emergencia del objeto de estudio. Luego, caracterizaremos algunos detalles del movimiento ecléctico de la música, desde su producción hasta su recepción, en términos tanto de entender ontológico (identidades y representaciones), como de disfrute. Al final se intentará mostrar cómo los modos de recepción de una producción cultural, construyen determinadas posiciones de sujeto, reflejadas luego en conductas y decisiones políticas, incluso semánticamente contradictorias a la misma producción. Es

¹ Baez Joan, *Gracias a la vida*, A&M Records, 1974.

² Sosa Mercedes, *Homenaje a Violeta Parra*, Phillips, 1971. Parra Violeta. “Gracias a la Vida”. *Las últimas composiciones*. RCA Víctor. 1966.

paradójico que un discurso, primero que nada de no agresión, contenido específicamente en esta práctica cultural, no haya sido suficiente para detener la corporización de la violencia como política pública en América. El propósito es acechar heurísticamente (ver aspectos originales de algo ya conocido), el universo de factores implicados en la producción y en la recepción musical, de manera que pueda ser develada su real potencialidad para caracterizar la sociedad de su tiempo, e insuflar mutaciones políticas convenientes para toda ella.

Expectativa sónica de la Música

Sobre la delimitación semiótica del objeto, tenemos una “actividad práctica”, un recital, participe de un artefacto cultural fragmentado, la práctica musical³. No obstante, para empezar a decir algo sobre estos temas, es necesario bucear, al menos un poco, en las aguas profundas de grandes icebergs culturales, como la música en este caso. Es decir, repensar el recital de Joan Baez en la Argentina, en el año 1974, implica hacer antes un recorrido que permita profundizar en la oferta discursiva de la música en tanto sutura entre lo síquico y lo discursivo. Esto es, que debele su infinita capacidad expresiva, desde sus elementos identificatorios históricamente determinados y sociológicamente derivados, hasta sus factores más específicos, implicados en el grado de afectación de esa potencialidad en la recepción.

Además del contexto externo, pensaremos en la música como un gran signo que contiene y controla al nuestro (la producción musical de Joan Baez y Mercedes Sosa en 1974 y dentro de este, el recital de Joan Baez en Argentina en ese mismo año); es decir un signo regulador. De todo lo escrito por Pierce acerca del signo, es fundamental entender cómo se constituye un icono diagramático triádico, en tanto que permite una auscultación singular a cualquier significante⁴. Esa singularidad radica en el esfuerzo del planteo por

³Situamos “práctica” en la definición dada por Althusser. De ella destacamos el hecho de ser proceso de “transformación de una materia prima dada determinada en un producto determinado utilizando medios (de “producción”) determinados”. De los tres momentos –materia prima, momento mismo del trabajo de transformación y producto-, el más determinante es el segundo, en tanto que “pone en acción, dentro de una estructura específica, hombres, medios, y un método técnico de utilización de los medios” Althusser Louis. “6. Sobre la dialéctica materialista (de la desigualdad de los orígenes)”. *La revolución teórica de Marx*, Siglo XXI, 1971. p. 136; cursivas en el original.

organizar *las relaciones de un proceso*, semióticamente constituido⁵. Esto es, en términos peircianos, la organización “dinámica” del objeto dinámico, por un objeto inmediato⁶. Al mismo tiempo, pasar de una propuesta lógico – filosófica a una más operativa, implica estar conscientes del endurecimiento implicado en “ignorar” una semiosis infinita. En esta vía, Magariños de Morentin⁷, sugiere una modificación al nonágono pierciano, donde las relaciones, tensiones y transformaciones están presentes, más en un *modelo operativo dinámico*⁸. Nos referimos al uso de los términos “forma, existencia y valor”, en la formulación del nuevo nonágono semiótico (Figura 1).

| | F <i>Primeridad</i> | FORMA posibilidad | E <i>Segundidad</i> | EXISTENCIA actualización | V <i>Terceridad</i> | VALOR necesidad, ley |
|---|---|---|--|-----------------------------|------------------------|-------------------------|
| <i>Primeridad</i> F FORMA posibilidad | Ícono-Icónico Forma de la Forma <i>Cualisigno</i> | Ícono-Indicial Existencia de la Forma <i>Ícono</i> | Ícono-Simbólico Valor de la Forma <i>Rhema</i> | | | |
| <i>Segundidad</i> E EXISTENCIA actualización | Índice-Icónico Forma de la Existencia <i>Sinsigno</i> | Índice-Indicial Existencia de la Existen. <i>Índice</i> | Índice-Simbólico Valor de la Existencia <i>Dicisigno</i> | | | |
| <i>Terceridad</i> V VALOR necesidad o ley | Símbolo-Icónico Forma del Valor <i>Legisigno</i> | Símbolo-Indicial Existencia del Valor <i>Símbolo</i> | Símbolo-Simbólico Valor del Valor <i>Argumento</i> | | | |

Figura 1. Nonágono semiótico Guerri. ob. cit. p. 159.

⁴ Ver el párrafo 2.28 de Pierce Charles. “Collected papers”. *Obra Lógico Semiótica*. Editado por Armando Sercovich. Traducido por Ramón Recalde y Mauricio Prelooker, Taurus, 1987. p. 244.

⁵ *Ibid.* pp.160, 180, 181, 302, 303, 416-419. “Un proceso semióticamente construido pretenderá manejar una lógica *exacta*, la cual comprende una doctrina de fijación de la creencia estable que se basa en observaciones perfectamente indubitables, y en el pensamiento matemático, es decir, *diagramático e icónico*”. (306; cursivas en el original). “Su verdadera utilidad reside en la ayuda que presta y en el apoyo a la mente, al proporcionar diagramas concretos sobre los que experimentar, en la solución de los más difíciles problemas de la teoría lógica” (417).

⁶ Ver Peirce Charles. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce, vols. 1-6 de C.* Edited by Hartshorne y P. Weiss. Volumen 7-8. Edited by A. W. Burks, Cambridge: Harvard University Press, 1931-1958. Párrafos 2.745, 2.746, 2.748. En el párrafo 5.503, Pierce explica que el planteo semiótico refuta la coexistencia sinonímica entre “realidad” y “existencia” y las diferencia categóricamente. “Realidad” deviene en objeto dinámico, en tanto que los universales cambian espacial y temporalmente; es decir, el objeto dinámico está sujeto a ser dicho solo particularmente, por la naturaleza del pensamiento, por la “existencia” u objeto específico, desarrollo pragmático del interpretante.

⁷ Magariños de Morentin Juan. *El mensaje publicitario*, Hachette, 1984. p. 195.

⁸ Guerri Claudio. “El nonágono semiótico: un icono diagramático y tres niveles de iconicidad”. *Revista Designis*. No 4. 2003: 157-174, url: designisfels.net/revista/iconismo-el-sentido-de-las-imagenes.p.160.

El signo música es complejo, debido a su dinamismo icónico y a sus movimientos asincrónicos por la lógica y la historia. La configuración del signo música es dependiente de la práctica social, consistente en la posibilidad de existir como objeto inmediato desafiante a la imposibilidad de ser objeto dinámico. Es decir, las posibilidades de existencia de música están en todos lados, en todas las cosas. A su vez, cuando se definen contextualmente los valores que permiten catalogar, hacer y usar música, todas las cosas, todos los lugares, son existencias de la forma “música”. Esta forma se materializa en leyes físicas y biológicas que rigen el sonido y organizan las series (tiempos y compases), así como en tecnologías que permiten la emergencia de los géneros musicales. El signo música se configura dinámicamente, tanto en la misma “ternura” de las formas más abstractas pioneras del mundo, en su condición de caulisigno, como desde los recorridos contextuales determinados por la historia en condición de dicisigno, o de incluso argumento de “signos música” anteriores. Así, la música, a través del tiempo, fue usada para más o menos todo. Está presente en todas las actividades y, dependiendo directa y simultáneamente de la época y las perspectivas que ésta provoca, la combinación armónica de sonidos resalta unos valores más que otros (Ver anexo 1).

Producción musical de Joan Baez y Mercedes Sosa en 1974. Un signo musical.

Aunque general y saltándose su devenir hasta la década del setenta del siglo XX en América, y más específicamente en Argentina, el croquis anterior permite observar un vasto horizonte discursivo en la música, en tanto potencialidad, en tanto lenguaje, en tanto técnica. Siendo una condensación de este signo expresivamente privilegiado, la producción musical de Baez y Sosa en 1974 es un discurso anclado en un cuerpo singular. Es un artefacto cultural que busca modos-otros de coherencia narrativa, transpuesta, resonante, resultado del anclaje en un cuerpo subjetivo, y la agencia de éste en un cuerpo social. Esta condición marca una fragmentación compleja, que en el caso de una producción musical incluye además, por lo menos, el sonido, las letras, el performance, y hasta los comentarios que sobre esto se hagan. Con esto se quiere decir que el Discurso contenido en esa materialidad, transita multimodalmente entre bases discursivas-textuales, afectivas, y

marcadamente narrativas⁹. Es un proceso que participa de la construcción identitaria propia y del mundo, que refleja una realidad social anhelada o poseída, y valoriza unas identidades también anheladas o poseídas. Asimismo, se adecua como una parte de la realidad, manipulándola, al producir subjetividad que rechaza, refuerza o incluso crea ideales normativos regulatorios.

Las categorías sincrónicas

Los elementos identificatorios más definidos, en el artefacto cultural, se yerguen sobre categorías diacrónicas. Aquellas, sin embargo están históricamente determinadas y ubicadas dentro de transacciones discursivas hegemónicas, constituyentes de las prácticas sociales y políticas de la década del setenta del siglo XX en el continente y, para este caso, específicamente en Argentina. La producción musical de Sosa y Baez para 1974 (SB1974 de ahora en más), fue realizada durante una época atravesada por sucesos como el escándalo *Watergate* en Estados Unidos, o el fin de la guerra del Vietnam como gran símbolo de la política intervencionista del país norteamericano. Paralelamente en Chile, Salvador Allende llegaba a ser presidente, y tres años después es depuesto por Augusto Pinochet con la ayuda de la CIA. Eventos como estos marcaron la “lucha contra el terrorismo”, cruzada que legitimó un contexto de violencia común, matizado por las circunstancias internas de cada país, pero respondiendo a la lógica de la “Guerra fría” desarrollada en esa misma década.

Además, en general, la segunda mitad del siglo XX fue un periodo que Hobsbawm denomina como el de la “transformación mundial mayor y más intensa, rápida y universal de la historia de la humanidad”. Sin embargo, enfatiza, estas transformaciones no fueron repentinas para el mundo desarrollado, sino para la gran mayoría, el mundo

⁹ Discurso en una acepción más amplia, se considera no una estructura arbitraria, sino “la actividad de sujetos inscriptos en contextos determinados”. Asimismo Discurso, sin plural, supone la articulación del lenguaje según parámetros de orden no lingüístico. Desde esa concepción general, se entra en una serie de oposiciones, en las que toma valores más precisos. Por ejemplo como oración o unidad lingüística, enunciación o unidad comunicativa, como lengua o sistema de valores virtuales, o texto, cuya asociación con el contexto concibe al discurso. La base discursiva-textual se refiere a los valores que toma como enunciado; es decir, tanto la estructuración lingüística, como el análisis lingüístico de las condiciones de producción Maingueneau Dominique. *Términos Clave del Análisis del Discurso*, Nueva Visión, 2008. pp. 37-38.

subdesarrollado, donde “la Edad Media se terminó de pronto en los años cincuenta”. Como primer cambio drástico, se señala la muerte del campesinado. En los países desarrollados, la industrialización los reemplazó, en los no industrializados fueron eufemísticamente redefinidos, aunque para la década del setenta la población rural ya era minoría en América Latina. El segundo cambio drástico y mucho más universal fue el auge de las profesiones para las que se necesitaban estudios secundarios y superiores. Para finales de la década del sesenta “los estudiantes se habían convertido, tanto a nivel político como social, en una nueva fuerza mucho más importante que nunca”. Además se convirtió en una forma de conseguir ingresos más elevados y, sobre todo, un nivel social más alto, especialmente en los países con enseñanza minoritaria. En los setenta las universidades se habían multiplicado como nunca antes, y en buena medida ese fue el motivo para que el levantamiento estudiantil de finales de los años sesenta tuviera focos y repercusiones mundiales. El radicalismo político llegó a los países desarrollados, algo que no era nuevo en los países atrasados y dependientes. Por su parte, la clase obrera no experimentó cataclismos, a pesar de que ya se empezaba a hablar de sociedades postindustriales, y a pesar de los grandes avances tecnológicos de producción y las crisis de partidos y movimientos políticos de base obrera para la década¹⁰.

El contexto político-social protagonizado por Estados Unidos y el bloque comunista en el mundo, se vive intensamente en América Latina. A nivel político y de manera casi paralela a lo acontecido en Chile, Uruguay, Bolivia, Paraguay, República Dominicana, Perú, Ecuador, Nicaragua, Brasil, o continuaban o empezaban gobiernos dirigidos por militares recibidos de La Escuela de Las Américas. También se problematizó a nivel de prácticas culturales y artísticas, el grado de influencia de aquella hegemonía económica y política. Las discusiones sobre arte y cultura en los setenta en América Latina, venían del rompimiento del affaire entre los intelectuales como cuerpo compacto y el gobierno revolucionario cubano. Luego, se podría decir que la década se desarrolló culturalmente desde tres lugares, que buscaban deconstruir el eterno pero imperativo debate sobre el papel del intelectual en el desarrollo de los países. En la región emergieron artistas que buscaban ser reproducción fiel del flujo europeo y estadounidense. Otros trabajaron desde lo ofrecido

¹⁰ Hobsbawm Eric. *Historia del Siglo XX*, Grijalbo Mondadori, 1999. pp. 291, 293, 300, 302, 304.

por sus geografías y ambientes, en un contexto nacionalista, popular, indigenista y folclórico. Sin embargo, paralelo a estos extremos, se empezaba también a discutir fuertemente la ontología de una crítica artística, que sirviera de espacio de despliegue del arte latinoamericano. El problema se enunció primero desde la crítica literaria. Octavio Paz resaltaba la falta, no de crítica, sino de movimientos críticos en la región¹¹. Luego, desde el arte pictórico, paralelo a las divergencias, se discutían las convergencias entre las formas y los contenidos de las corrientes occidentales y la ontología implicada en crear un arte geográficamente singular. Algunos parámetros fenomenológicos de revelación-creación¹², o de resistencia sin remedar para ser aprobado ni perderse en un folclorismo banal¹³, sino para trabajar para el público, las sociedades, es decir, con función social, fueron también enunciados.

La década del setenta asentaba su debate cultural en el tratamiento de las series centro –periferia, tradición-modernidad, nacional-extranjero, cultura popular-cultura masiva-cultura intelectual, urbano-campesino-indígena. Es el tiempo donde lo popular y lo masivo quedan enfrentados, sin importar su uso, a lo erudito, oficial, letrado o canónico. Cultura de masas asociada a la expansión de los medios, la radio, el cine, las historietas, las foto novelas y sobretudo la televisión. Prácticas dependiendo estrechamente de las formas de reproducción técnica, confrontadas con la cultura popular, entendida como una serie de prácticas orales, tradicionales, puras. Los setenta es la década de la emergencia de las relaciones entre aquellas “formas altas y bajas” y las tensiones que resultan de esa “lucha por el poder” entre ellas; asimismo, es el momento de inicio del debate sobre la posible función política de esas manifestaciones culturales. En la década del setenta, las hegemonías se van entremezclando, tanto en la cultura popular como en la masiva en

¹¹ Paz Octavio. “Palabras al simposio”. *El artista Latinoamericano y su identidad*. Ed. Damian Bayon. Monte Ávila, 1977. p. 23.

¹² Rodríguez Saavedra Carlos. “Ponencia”. *El artista Latinoamericano y su identidad*. Ed. Damian Bayon. Monte Ávila, 1977. p. 33.

¹³ De Szyszlo Fernando. “Ponencia”. *El artista Latinoamericano y su identidad*. Ed. Damian Bayon. Monte Ávila, 1977. p. 37. Véase además Traba Marta. “La resistencia”. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, Siglo XXI, 2005.

sentido dialéctico, identificando procesos de lucha y conflicto entre diferentes instituciones y grupos¹⁴. Estas apropiaciones devinieron en usos productores de tensiones que tuvieron por objeto jerarquizar, consagrar o descalificar; en definitiva politizar las prácticas del mundo popular no-oficial¹⁵.

La región entraba a esos años de alguna manera consciente de su lugar mestizo, dependiente cultural, económica y políticamente de escenarios centrales. Las artes y las expresiones culturales se insertaron en la lógica de sociedades de consumo altamente industrializadas, como la de Estados Unidos. Llegó a ser una lógica marcada por un “inmarcesible y nunca recortado individualismo”, y por una “dictadura de la tecnología”, la cual penetró la sociedad y la atomizó dentro de las dinámicas de una sociedad de consumo¹⁶. Los datos de estilo norteamericanos, (el pop-art o los happenings o la corriente beat-nick-hippie, la irrupción del rock, etc) fueron transmitidos en clave de “elementos de civilización” y no como elementos culturales. En definitiva, la cultura hegemónica impuso en la región una energía de producción artística sin aprioris y carentes de intenciones críticas, aceptando las progresivas incitaciones de la tecnología. Se trató de la impostación de una señal que generó en la región, no la emergencia de una cultura, sino de una seudocultura latinoamericana¹⁷.

El contexto de producción

Ahora bien, estos esbozos narrativos, provenientes de aquellos elementos identificatorios, se corporizan sociológica y antropológicamente. Esto es, la carga social interpela a los cuerpos que, desde su existencia, hasta el momento de la cópula sígnica,

¹⁴ Véase además De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano*. Universidad Iberoamericana, 1996; así como los infaltables trabajos de Martín-Barbero Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Gustavo Gili, 1993; y García Canclini Néstor. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, 1990. Allí es posible revisar las apropiaciones culturales desde las diferentes mediaciones o usos que los sujetos tienen para relacionarse en ese espacio cultural emergente; desde la actividad estratégica cotidiana, a entrecruzamientos que dejan a las construcciones culturales cómo escenarios de hibridación.

¹⁵ Amar Sánchez Ana María. *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*, Beatriz Viterbo, 2000. pp. 13-15.

¹⁶ Traba. op. cit. pp.58-59.

¹⁷ Ídem. pp.65.

están cargados con elementos, influyentes en la posterior *poiesis*. Pêcheux denomina a esos elementos “condiciones de producción”¹⁸. Dentro de las condiciones corporales que interpelaron la producción de SB1974, se encuentran valores intencionales, esto es, relaciones reconocidas de efectos temáticos estructurales, implicaciones posicionales, opciones ideológicas, emotividades y puntos de contacto con otros sistemas semióticos, así como la carga de estilo y axiológica en cuanto a géneros.

Axiología temática y de géneros

El territorio musical popular argentino se empezó a caracterizar con la llegada a Buenos Aires de Andrés Chazarreta en la década del veinte. Sin embargo fue durante la década del sesenta que se configuró el folclor como movimiento artístico reconocible. Para esos años Tito Francia, Mercedes Sosa y otros, crearon y dieron formato a un movimiento que pretendió, en primera instancia, censar las distintas músicas del país, incluyendo el tango. Paralelo a esto hubo un interés investigativo, consistente en incluir en el *Movimiento Nuevo Cancionero* músicas del continente, con el fin de caracterizar información de índole musicológica, sociológica, antropológica, etc., y dar cuenta del rol del músico popular con

¹⁸ Pêcheux Michel. “Análisis automático del discurso” *Hacia el análisis automático del discurso*, Gredos, 1978. pp.234. Según la teoría del Análisis Automático del Discurso, las condiciones de producción son *el estado dado*, que refiere a la transmisión, no solo de información sino de sentido, de un punto A, a un punto B. Dichos puntos no designan la presencia física de organismos humanos individuales, sino que designan *lugares determinados en las estructuras de una formación social*, cuyo haz de rasgos objetivos son caracterizados por la Sociología. El Discurso re-presenta esos lugares, pero transformados, y da cuenta de esas transformaciones mediante *reglas de proyección* que establecen *relaciones* ente *situaciones* (objetivamente definibles) y *posiciones* (lugares re-presentados). Es decir, que las condiciones de producción también incluyen las formaciones imaginarias supuestas en todo proceso discursivo. Se tendrían así representaciones anticipadas, contenidas en el signo productor, sumado a lo objetivamente definible. Si las anticipaciones de A están cerca a las eventuales respuestas de B, emisor y oyente se identifican; si están lejos, el orador trata de transformar al oyente de acuerdo a su complicidad cultural. Al ser una forma artística “más allá del texto”, la música se mueve más indeterminadamente en sus proyecciones imaginarias. Si bien el estado objetivo dado ayuda, las interpelaciones potenciales en la música cargan con una gran cantidad de elementos identificadores de acceso aleatorio. Al contrario, la música se ha quedado solamente en el papel de receptor de formaciones imaginarias para su interpretación y uso, provenientes de otras series sociales, como la política, la historia e incluso la literatura .Del mismo autor “Arte, Sociedad, Ideología”. *Hacia el análisis automático del discurso*, Gredos, 1978.pp. 44-53.

relación a su producción y su cosmovisión de diversos temas que lo atraviesan¹⁹. Esta renovación musical y lírica, también estuvo impregnada por la atmosfera política del país. Para la década del setenta los artistas más renombrados del movimiento militaban en el partido comunista, lo que generó analogías superficiales entre los móviles artísticos y la política partidaria. Movimientos musicales de ese estilo también se daban, por ejemplo, en Cuba (*La Nueva Trova Cubana*) y en Brasil (*Movimiento Tropicalia*)²⁰.

Por su parte, la atmosfera política ya había permeado claramente la escena musical estadounidense. Tal atmosfera era ambientada por la desesperación y la soledad de la comunidad negra del país, así como por los mensajes de esperanza y unión, contenidos en las canciones que los músicos negros y blancos expresaban en eventos convocados para reclamar por los derechos civiles, el fin de las bombas nucleares y de las guerras en general. En consecuencia, para mediados de esa década, el “*Civil Rights Movement*” había llegado a ser la cruzada política más grande que incluyó a la música como componente esencial de su activismo²¹. La escena folk llegó a ese escenario con trovadores provenientes de campus universitarios del norte del país, cuya motivación para componer e interpretar música era el mismo “*social consciousness*” del movimiento social sureño. La forma musical practicada era menos ecléctica y más lenta. Por lo tanto, consolidaron una versión de época de la “*broadside ballad*”, la “*blues ballad*”, y el *corrido*. Las letras de las canciones mostraban su apreciación de eventos específicos de la época, así como los problemas que aquejaban a la mayoría de la sociedad. A partir de la segunda mitad de la década del sesenta, aquel grupo de artistas fue el lazo entre ambos movimientos, y provocó que toda esa movida fuera catalogada como “música popular seria y compleja”. A las consignas antes

¹⁹ Jáuregui Ernesto. “Manifiesto del nuevo cancionero”. Vigencia e influencia en la carrera de música popular”. *Clang*. No 4. 2016: 78-84. p. 79.

²⁰ Véase también García María Inés. *Tito Francia y la música en Mendoza, de la radio al Nuevo Cancionero*. Gourmet Musical, 2009; y Díaz Claudio. *Variaciones sobre el ser Nacional. Una aproximación sociodiscursiva al “folklore” argentino*, Recovecos, 2009.

²¹ Dreier Peter y Flacks Dick. “Music movements: the tradition continues”. *New labor Forum*. No 23 (2). 2014: 99-102, doi: 10.1177/1095796014524537. p. 99.

mencionadas, con el pasar de los años, se adhirieron movimientos feministas, medioambientalistas y de diversidad sexual²².

Desde esa temática estructural Joan Baez y el “*folk revival*” estadounidense lograron crear un estilo que se desarrolló con soltura en dos circuitos: en el circuito de la canción social, que convocaba a la sociedad a manifestarse contra los problemas que le afectaban; y en el circuito pop. Llama la atención el poder de convocatoria que Bob Dylan, Joan Baez y otros causaron en la audiencia de lo denominado pop. Las producciones musicales de los artistas folk empezaron a ser escuchadas fervientemente por adolescentes, el público más comprador de discos. Algunos de estos consumidores no tenían una posición política formada, no tenían edad para ejercer su derecho al voto, o incluso ni les interesaba el contenido temático ni la atmosfera de las canciones. Sin embargo, estaban oyendo reflexiones sobre la guerra, los derechos civiles, etc, en un mundo que ni los educadores de estas personas, ni sus padres, estaban preparados para entender. Igualmente, esta nueva escena del pop, que esparcía explícitos mensajes de inconformismo social, se combinaba con giros que describían el uso de drogas, experiencias sexuales excéntricas y en general reivindicaban las libertades individuales²³. Y este fue el punto de enlace con otro movimiento musical trascendental, originado para la década del cincuenta en Estados Unidos: el Rock²⁴.

Ahora bien, a diferencia del terreno abonado por la música y la cultura negra en la lucha por la igualdad de derechos, Mercedes Sosa y el resto de artistas que migraban a Buenos Aires recién empezaban a configurarlo. Sin embargo, al igual que sus colegas del norte del continente, se volvieron moda. Los festivales organizados mantuvieron la atmosfera de renovación, juventud, militancia y frescura, sensación que los medios de comunicación se encargaron de hacer masiva. El folclor entró en el mismo tren de otras músicas como el tango, o el rock y el pop anglosajón. Otra diferencia con respecto a

²² *Ibíd.* p. 100. Véase también Mazor Barry. *Meeting Jimmie Rodgers: How America's Original Roots Music Hero Changed the Pop Sounds of a Century*, Oxford University Press, 2011.

²³ Rosenstone Robert. “The times they are A-Changing. The music of protest”. *The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science*. No 382 (1).2016: 131-144. pp. 133,134.

²⁴ Véase Dylan Bob. *Crónicas. Volumen I*. Traducido por Miquel Izquierdo. Titivillus, 2004.

Estados Unidos fue la especificidad política, en términos partidistas, que se desarrolló junto con el andar artístico. En esa época emergió la clara posibilidad de aunar el arte renovado a una política renovada, política que fue relacionada de forma reduccionista al aparato ideológico de izquierda²⁵.

La oferta Discursiva

Con un contexto de producción relevante en mente, el artefacto cultural contiene aspectos discursivos-textuales, de afecto (capacidad de afectar y ser afectado), así como elementos de base narrativa, que den cuenta internamente de la oferta discursiva. Recuértese que, para 1974, Mercedes Sosa estaba interpretando en sus giras su Álbum “Traigo un pueblo en mi voz”²⁶. En sus recitales, la artista también incluía algunas canciones de repertorios anteriores, en especial la canción “Gracias a la vida” del álbum homenaje a Violeta Parra²⁷. En 1974 Baez lanza su álbum “Gracias a la vida”²⁸. Haber sido un álbum cantado totalmente en español y después de los hechos represivos salvajes acontecidos en Chile, cargó con más elementos un discurso musical que ampliaba sus fronteras de sentido²⁹.

Base discursiva-textual

La manifestación material de las condiciones corpóreas-significantes, incluye una fase descriptiva, con propiedades formales de carácter organizador de conocimientos y significados. Interdependientemente, también se desarrolla la performatividad, la cual

²⁵ García María Inés, Greco María, Bravo Nazareno. “Testimonial del Nuevo Cancionero: las prácticas musicales como discurso social y el rol del intelectual comprometido en la década del sesenta”. *Resonancias*. No 34 (18). 2014: 89-110. p. 91. Véase también Turfó Manuel. “Incitar, capturar, censurar, gestionar. Cien años de politización de la música argentina”. *Sonidos, tensiones y genealogía de la música argentina: 1910-2010*. Coordinado por Mariano Ugarte, CCC y Fondo Nacional de las Artes, 2010; y Ugarte, Mariano. “Cien años de música entre la Nación, la resistencia y los géneros populares”. *Sonidos, tensiones y genealogía de la música argentina: 1910-2010*. Coordinado por Mariano Ugarte, 16-90, CCC y Fondo Nacional de las Artes, 2010.

²⁶ Sosa Mercedes, *Traigo un pueblo en mi voz*, Phillips, 1973.

²⁷ ob. cit. Para escuchar el repertorio de Mercedes Sosa para ese año, véase por ejemplo, *Mercedes Sosa "Canción con todos" (1974)*. *Completo full álbum*. Youtube, Video Web, 2014.

²⁸ ob. cit.

²⁹ Véase Verbitsky Bernardo. *Enamorado de Joan Baez*, Planeta, 1975.

contiene la fuerza de significación que redondea el efecto de sentido descrito formalmente. El Discurso, su efecto de sentido, involucra tanto en su base textual, como en la afectiva y narrativa, ambas fases. La descripción propone un co-enunciario y las correlaciones objetivas, pero la performatividad, es la característica poseedora del máximo poder de interpelación. En definitiva, descripción y performatividad se interrelacionan en la búsqueda de otros modos de coherencia, y generan posiciones de sujeto súper variadas, incluso, como se dijo ya, contradictorias.

Para las letras de las canciones especialmente, disciplinas como la Lingüística Sistémico-Funcional dan procedimientos precisos de análisis del uso social del lenguaje, desde las unidades léxico-gramaticales³⁰. Desde nuestro esquema semiótico, estaríamos hablando del valor de la forma, es decir de ese signo reflexionado y caracterizado, y posteriormente institucionalizado como saber. La parte lingüística se relaciona intra e intertextualmente con el contexto de situación. Contiene meta-funciones, semántica que a nivel extralingüístico, incluye el involucramiento musical. La configuración declarativa posee tres niveles de sentido que corresponden al qué o de qué se habla (el campo), al quiénes o quiénes hablan (tenor) y al cómo se habla o expresa a nivel organizacional (modo). Por tanto, el análisis de los diferentes estratos lingüísticos en las letras, permite aproximar la infinitud de mundos imaginados, interpelaciones hegemónicas, étnicas, de usos de convenciones que, junto con las denotaciones obvias, se muestran en SB1974. En definitiva, permite ver más claramente la repercusión del contexto social en la gramática del texto y viceversa.

Base Afectiva

En esta instancia, la producción musical se mueve entre territorialidades menos esencialistas, donde la crítica de arte puede dar un poco de luz al respecto. La base afectiva, en la producción cultural, refiere a la habilidad de afectar y ser afectado. Si bien esa habilidad recorre toda la materialidad, la particularidad corpórea es una cuestión eminentemente performativa, comportamental y ética. Dicha ética, circula potencialmente en lugares más definidos por el “ser” y el “hacer”. La práctica ética del ser, se mueve por

³⁰ Para una introducción al tema véase Ghio Elsa. *Lingüística Sistémico Funcional, Aplicaciones a la lengua española*, Universidad Nacional del Litoral, 2008.

un nivel de realidad colectiva, el cual encarna valores que atraen, conforman y agrupan fuerzas y sentimientos³¹. Por su parte el hacer, permite entender el dinamismo de la circulación semiótica, y resalta la irrupción del signo existente u objeto, concentrado esta vez individualmente y ocasionando la gestación axiológica estética y poética. La *aisthesis* o el nivel de realidad estética es moldeado por lo social; la *poiesis* es una práctica ética individual que provoca acuerdos individualizantes. El nuevo signo configurado es pues, la materialización ética de una combinación compleja entre estética y poética³². En el caso de la producción musical, ésta es una ontología sónica, fragmentada, efímera, frágil, desde el mismo plano de la producción.

Base Narrativa

El mecanismo que interrelaciona los sensores significantes del cuerpo, desde la fantasía imaginativa hasta configurarse materialmente en práctica cultural es su base narrativa. Al mismo tiempo dinámica y organizadora del signo, la cuestión narrativa en la producción cultural transforma eventos aislados en episodios enlazados en una trama, y le otorgan compleción. En particular, en el planteamiento semiótico es posible recorrer esas conexiones y sus distintos momentos de compleción hasta ser signo axiológicamente completo. Cada vez que el objeto irrumpe en las formas dadas, es decir los cualisignos, hay una práctica corpórea. En la gestación del signo, en el caso de la producción musical, emergen alianzas desencadenantes de poder organizativo de las tramas narrativas. Dichas alianzas son situacionales, transicionales, ajustadas a la realidad, a la posición de sujeto. En ellas, la fuerza narrativa de los elementos es dada por agentes narrativizantes que esbozan argumentos. Uno de los agentes enfila las fuerzas hacia una acción –sujeto, y el resto son agentes vectores. Los más relevantes son los agentes antropomorfos o antropomorfizables, sinestesia de los motivos, melodías, texturas, riffs, tiempos, etc. En suma, del conjunto de vectores se desencadenan las modalidades y subjetividades

³¹ Vila, Pablo (comp.): *Music and Youth Culture in Latin America. Identity Construction Processes from New York to Buenos Aires*, New York, Oxford University Press, 2014, pp. 50-60.

³² Para revisar las tensiones subyacentes entre arte-estética y arte-poética, véase Groys, Boris. “Introducción”. *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Trad. Matías Battistón, Caja Negra, 2014.

impuestas, que caracterizan la inercia del evento cultural (su poder, su saber, su compromiso). También dibujan tanto el *initium*, *médium* y *finis* de la producción cultural, como sus consonancias y disonancias, conductoras del ser, del hacer, del llegar a ser, del querer, etc, de la producción musical.

Signo Recepcionado

El modesto recorrido por la colosal gramática de producción de sentido en SB1974, pone a disposición una serie de materias significantes, que se van a investir de otro sentido en una gramática del reconocimiento. Las operaciones que se gestan en la recepción y reconstrucción de aquellas materias significantes, se ubican en una dimensión espacio temporal de la materia. Es necesario entonces moverse, de una gramática de producción de sentido, a la caracterización de elementos a tener en cuenta para una gramática de reconocimiento. Luego, el foco se tendría que mover hacia un intercambio simbólico particular. En este caso nos referimos al recital Joan Baez en 1974 en la Argentina. En esa gramática, la materialidad recepcionada es reproducida y/o reflejada en identidades y representaciones, atestiguadas bajo la forma de un proceso de producción textual. Esto es, según Verón, la circulación del evento cultural desde la producción, al reconocimiento, desde dos efectos de sentido: efecto de conocimiento (sentido discursivo-textual) y efecto ideológico³³.

En una instancia prima, las gramáticas de reconocimiento se mueven por el mismo conjunto de significantes dados en la gramática de producción. Esto sucede especialmente debido a la compartición espacial-temporal con las materias significantes. Sin embargo, si bien hay procesos análogos de agencia hegemónica, en el reconocimiento el signo producido se lanza a un proceso de metaforización. Se incluyen articulaciones principales, es decir, significados inminentes, interpelaciones hegemónicas. Luego, el círculo se expande a significaciones emergentes y trazas que pueden actuar de trasfondo. En el caso de la producción musical, dicho mecanismo incluye a los géneros musicales, localizados geográficamente. La disonancia de aquella agencia subalterna, sucede en el momento en

³³ Eliseo. "Semiosis de lo ideológico y del poder." *Espacios de crítica producción*. No 1984: 43-51. url: eliseoveron.com/archivos/1984/08/23/semiosis-de-lo-ideologico-y-del-poder.

que los esbozos de identidades narrativas, se tornan en experiencias culturales individuales. La audiencia de la producción cultural evalúa, situacional y provisionalmente, al signo productor. La oferta discursiva de SB1974 hace emerger ahí, identidades narrativas que luego, vuelven a la práctica social³⁴.

Re-introducido en la práctica social, luego de ese ir y venir entre formas-valores-formas, las diferentes funciones del evento cultural se simbolizan. En efecto, la valorización de la producción musical se atestigua desde asociaciones culturales específicas posteriores, cuya función política y ética es evidenciada allí, en el mismísimo artefacto, que también es apropiado y movilizado por la situación social. Ese constreñimiento de la discursividad, al valorizarse socialmente, refiere a las categorías identificatorias, y a las perspectivas estéticas e ideológicas que, al final, regularan la interpretación. De modo que la capacidad expresiva de la producción musical, cuyas interpelaciones se agencian en la experiencia de vida, se somete a la regulación ética grupal. Esa reproducción del signo permite la entrada solo a entidades unificadas, las cuales a su vez gestionan interpelaciones homogéneas y espacios ontológicos no negociables.

Pero la producción musical es una entidad fragmentada, constituyente de una cantidad ilimitada de identidades narrativas, interpeladas de forma fragmentada, lo que genera un mensaje condensado negociable en términos de posiciones de sujeto. Así que, la sutura entre lo psíquico y lo discursivo, deviene en una otra constitución discursiva particular. Es decir, sucede a través de ideales normativos regulatorios, más incluyendo procesos catalíticos, diásporas, identidades colectivas, formas imaginarias, etc. Entonces, en suma, la gramática del reconocimiento supone generar lo real desde un más allá de constricciones homologadoras, provenientes de espacios ontológicos no negociables, aunque con esbozos narrativos derivados de un espacio – tiempo particular. Asimismo, la gramática del reconocimiento de la producción musical, incluye procesos de interpelación a través de la disputa discursiva en dos momentos: el momento que denominaremos inmediatez, asociado al disfrute, y aquel que negocia el significado discursivo dentro de otras semióticas más organizadoras de espacio social.

³⁴ Sobre los procesos implicados en el ser y el hacer en la recepción del evento musical véase Vila, Pablo (comp.) ob.cit. pp.63-65.

Las trazas de estos elementos se manifiestan, analógicamente, en las bases discursiva-textual, afectiva y narrativa, de aquella gramática de la recepción. Allí, las formas estables mudan sus significaciones esenciales. Sin embargo, es más en la base afectiva y narrativa, donde la performatividad de la producción se transpone y se transforma en performance. Son las aguas sutiles, sugestivas y eventualmente más profundas, aparentemente inocuas, las que tienden que dirigir esa gramática del reconocimiento. Un abordaje más esencialista subordina la producción artística, cercenando su potencialidad renovadora de prácticas sociales. En SB1974 tenemos agencias emocionales imprescindibles y efectos corpóreos tanto en la inmediatez como en el despliegue psíquico de la materialidad. En el caso de Mercedes Sosa y Joan Baez, la afectividad del artefacto musical se agenció en un cambio en el tejido de la sensibilidad y una consecuente crisis de sentido de las referencias. Las letras de sus canciones y la forma musical se ubicaron dentro de un espectro de recepción que incluyó audiencias de todo tipo. Para la década del setenta, eran artistas con entrada al registro culto de la música, masivas –es decir, con una audiencia que solo se entretenía con su trabajo -, y políticamente identificables como antimperialistas y revolucionarias³⁵

El poder interpelativo de la base afectiva

Pero esa interpelación transnacional contenida en la producción musical, fue evidentemente disminuida debido al desarrollo de series sociales superpuestas. La base afectiva de la producción Joan Baez fue asaltada por recepciones que la encaminaron por la política partidaria, y con ella a determinismos ideológicos socialmente exclusivos. Las identidades narrativas emergentes, que convocaron colectivamente, terminaron siendo colusiones emocionales que articularon axiológicamente solo valores sociales de superficie. En SB1974 la profundidad de las significancias interpelativas es de índole infraverbal, de grano de la voz, y también de textualidades que se enfocan a una trama narrativa más orgánica. Los “nuevos posibles” de la acción artística SB1974 se dirigían a causar transformaciones del paisaje cultural del continente, que establecieran nuevos principios de relación con el otro. En efecto, apuntaron primero afectar micropolíticamente, así tal vez después lo macro se modificaría también.

³⁵ Karush Matthew. *Musicians in transit. Argentina and the globalization of popular music*, Duke University Press, 2017. pp. 142-145.

La base narrativa atestigua la organicidad afectante de SB1974. Cuando hablamos de base narrativa, nos referimos al sistema cognitivo basado en su efecto en lograr metas y deseos. Las fuerzas narrativas del signo productor detonan impresiones e impulsos en el signo reproductor, momento inmediatamente posterior al de la recepción. La negociación acontece al interpelarse las identidades narrativas propias. Un pequeño desvío por la lógica formal podría dar una idea de lo implicado. Al interpelarse las identidades narrativas del receptor, por lo menos dos extremos emergerían: total aceptación, o total rechazo. Ambos casos se materializan en discursos explícitos y bien formados, procedentes de series sígnicas diversas. Asimismo y también en ambos casos, el dentro de cada conjunto (el de total aceptación o rechazo), se materializa en discursos tácitos, fragmentados o incluso en etapas tempranas de desarrollo. Ese dentro es mantenido política y culturalmente, cuyas series son vigilantes del sentido. Desde afuera de lo explícito también hay discursos tácitos, fragmentados o incluso en etapas de desarrollo. La trama narrativa en SB1974 manifiesta un afuera de lo explícito, cuya recepción por lo general disminuyó su poder transformador orgánico, al entrar al circuito de lo explícito, circuito dominado por la estética política local en internacional.

SB1974 se enfoca en negociar significancias para una gramática de la recepción que priorice alianzas raíz. En las significancias se condensan dinámicamente tanto inconsistencias y ambigüedades, como lo coherente y auténtico, fragmentación de diferentes cosas para diferentes ocasiones. La fragmentación de SB1974 fue acomodada a proyectos discursivos localizados localmente. De esta manera, solo las formas que interrelacionan el artefacto cultural con series políticas y sociales contingentes y fugaces se trabajaron. SB1974 emergía como un artefacto que, por el contrario, es vulnerable a un otro que no necesariamente era víctima directa del devenir político local o mundial, ni necesitaba pertenecer a un partido político. Este signo productor no solo manipuló diferentes valores de la forma música sino que esa vulnerabilidad al otro, implicaba regresiones parresíacas, acéfalas, cuyo valor está en recoger compulsiones que pudieran

modificar mecanismos de base de funcionamiento social, disolventes de las figuras sujeto y objeto, centrados más en el “cuerpo vibrátil”³⁶.

El recital de Joan Baez en 1974 y su recepción “reduccionista”.

En el segundo semestre de 1974 Joan Baez se presentó en el *Luna Park* ante una audiencia que se podría enmarcar en dos grupos sociales predominantes: el universitario y en menor medida el obrero. Estos a su vez se podrían sub dividir en tres grupos: los fans del rock, quienes iban a ver a una estrella mundial; los políticos radicalizados (anarquistas y militantes de izquierda), quienes sin distinguir el género musical de su preferencia, van a oír a una cantante calificada de “revolucionaria”; y los folcloristas, que van a ver y oír a la exponente más importante del folk norteamericano. Todos son afines a algún aspecto de su actividad artística, más la razón que se impuso para escucharla era el clima partidariamente politizado en la Argentina³⁷. Clima que reclama de los músicos ser intelectuales orgánicos y dejar la candidez, apoliticidad, tibieza y escapismo. Había igual una resistencia a esa posición desde el lado musical, en tanto reivindicativo de la autonomía del campo artístico³⁸.

En una entrevista reciente, Baez contó una anécdota que marcó el tenor de la recepción del recital. En su primera visita al país, el público se había enojado porque ella dijo que la tortura se siente igual si viene de izquierda o de derecha. En ese momento, Mercedes Sosa entró al escenario a defenderla de los improperios y reivindicar sus palabras³⁹. En el recital del *Luna Park* cantaron “Gracias a la vida”, y el repertorio tuvo más canciones en español, así como sus clásicos “blowing in the wind” “we shall overcome”. La revista *Pelo*, reportó

³⁶ Rolnik Suely. “Geopolítica del Rufián (o del chuleo, o del cafishio)”. *Ramona, revista de artes visuales*. No 67 (2). 2006: 8-20. pp. 11. Veáse también Rolnik Suely. *Cartografía Sentimental. Transformações contemporâneas do desejo*, Sulina, 2006.

³⁷ Véase Franco Marta. *Un enemigo para la nación. Orden interno, violencia y “subversión”, 1973-1976*, Fondo de cultura económica, 2012 y Pujol Sergio. “Rebeldes y modernos. Una cultura de los jóvenes”. *Nueva historia argentina. Tomo 9 Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*. Dir. Daniel James. Buenos Aires: Sudamericana, 2003. 281-329.

³⁸ Alabarces Pablo. *Entre gatos y violadores El rock nacional en la cultura argentina*, Colihue, 1993. pp. 59-62.

³⁹ Baez Joan. *Joan Baez: “Hay que dejar de añorar los 60”*. Clarín.com 25 Mayo 2017, clarin.com/rn/escenarios/Joan-Baez-dejar-anorar-60_0_SkeX24ysvml.html.

que la audiencia salió insatisfecha y señaló peyorativamente la postura de la artista en reivindicar la lucha no violenta a favor de los derechos humanos y de no entrometerse en asuntos más internos del país⁴⁰. La lucha armada como método legítimo de acción política, la actitud anti-estadounidense imperativa para considerarse “tercer mundo”, así como la violencia estatal que venía del anterior gobierno militar y estaba más vigente que nunca durante el periodo peronista, cercenó todos los otros esquemas narrativos que el signo productor ofrecía⁴¹.

El recital es una actividad práctica que, a diferencia de la grabación, articula de forma más específica la producción real en actores específicos. Es un momento cumbre de la producción musical, que convoca a una audiencia que inscribió en su cuerpo el artefacto musical. La recitación, la repetición, la carne en un estado motor, el cuerpo en estado comunicativo, condensa significaciones producidas por el efecto imaginario del signo productor. En el recital acude un colectivo que previamente estableció una alianza entre sus esquemas imaginarios y narrativos y la oferta discursiva del signo productor. La poca empatía entre la audiencia y la artista llegó como resultado de la asimetría entre el hacer del artefacto musical y el hacer presupuestado. Esto es, la performance en el recital, un proceso social-comunicativo se condijo con el performance auditivo previo del colectivo asistente. Los esquemas narrativos de la época legitimaron solo una forma de lucha, solo una forma de uso de la música, la cual evidentemente Joan Baez y Mercedes Sosa querían superar desde la actividad artística, aunque eso fuera calificado de “rebeldía inofensiva”. La guitarra acústica solitaria de Baez, su dulce voz, y su canto en inglés, no ayudaba precisamente a formar posiciones políticamente violentas. Tal vez la audiencia que presenció el recital podría haber adoptado esa acción corporal *on stage*, y haber mutado hacia una política revolucionaria, comprometida con niveles estabilizadores de la sociedad⁴².

⁴⁰ *Revista Pelo*. No 55. 1974: 5.

⁴¹ Franco Marta. Ob. Cit. pp.168-184. Esa politización violenta e intolerante en el país se pudo sentir, por ejemplo, en el último álbum del grupo de rock argentino Sui Generis, el más importante a nivel local para esas fechas. Véase Delgado Julián. “El show de los muertos: música y política en el grupo de rock argentino Sui Generis” *A contracorriente*. No: 3(13) 2016: 17-48.

⁴² Frith Simon. *Performing Rites. On the value of popular music*, Harvard University Press, 1998. pp. 203-206

Un análisis discursivo de la producción y reproducción de signos musicales debe entonces de esforzarse en dar cuenta de las implicaciones sociales que los sonidos de una época están comunicando. Es imprescindible prestar atención a la oferta discursiva de estas materialidades, en tanto que son potencialmente objeto de cambio de perspectivas con respecto a las series que rigen los destinos de las sociedades hoy. Quedan faltando la aplicación de la teoría lingüística a las letras de las canciones y un análisis de la estructura, complejidad melódica, armónica, rítmica y técnica a los corpus elegidos. De todas maneras, quedó en evidencia que la actividad artística-cultural es tal vez la fuente más verídica de producción y reproducción social, imprescindible para dar cuenta del devenir social y al mismo tiempo revolucionar políticamente al mundo.

ANEXOS

ANEXO 1: APROXIMACIÓN SEMIÓTICA AL SIGNO MÚSICA. DESARROLLO LÓGICO – HISTÓRICO

| | REPRESANTAMEN | OBJETO | INTERPRETANTE |
|--|---|---|--|
| <p>FORMA PRIMERIDAD PRESENTACIÓN GROUND ICONO</p> | <p>CUALISIGNO ICONO-ICONICO FORMA DE LA FORMA Abstracciones características. Variables cualitativas – cuantitativas. Formas – Texturas – Colores. Cosmos – Planeta tierra – Oído – Sonido – Ruido Musas – dioses - mitologización Subjetividad en estado de Erupción. Azar – irracional – Individual. Racional - razonable – Colectivo.</p> | <p>ICONO ICONO-INDICIAL EXISTENCIA DE LA FORMA Palos – Piedras - Voz Configuraciones – Perspectivas – Vibraciones – Cuerpos sonoros. (animales, plantas, objetos terrestres, extraterrestres) – Evocaciones – Sensaciones – Emociones (amor, odio, paz, deseo, humor etc). Ceremonias. - Biología (Oído, cerebro). Ocurrencia. -Expresión – Lenguaje. -Descomposición, alteración. -Música meramente. Pluralidad de la obra (Células pequeñas y su correlación). Estrato sin apariencia. -Ocurrencias</p> | <p>REMA (<i>INFLUENCIA DEL OBJETO DINÁMICO - CONTEXTO</i>). ICONO – SIMBÓLICO VALOR DE LA FORMA (<i>EVOLUCIÓN DE LOS VALORES</i>) -Valores estéticos para la forma la existencia y el valor del signo “música”: Ocurrencia estética. -Valores de uso: Ocurrencia sociológica. Sonido en tanto música ¿Qué es música? ¿Qué es lo musical? ¿Qué sonido es agradable al oído? ¿Para qué se usa? ¿Cómo se usa? -Convenciones interpretativas – compositivas. -Instauración de principios armónicos. -Estrato con apariencia. Proceso de desmitologización. Carga anacrónica.</p> |
| <p>EXISTENCIA SEGUNDIRAD REPRESENTACIÓN INDICE EXISTENCIA</p> | <p>SINSIGNO INDICE - ICÓNICO FORMA DE LA EXISTENCIA -Dimensión social - política conductual. -Dimensión material - musical -Física, leyes que rigen el sonido (Altura – Intensidad – Duración - Timbre) y la música (melodía – armonía – ritmo –instrumentación). -Ruido Vs Sonido. -Series (Tiempo – Compas). -Instrumentos musicales (Percusión como origen). -Géneros musicales. (Latinoamericanos, por ej.) -Tecnología (Signo drástico, relación objetiva de las obras consigo mismas). -Todas las artes, todas las técnicas. -Historia como garante de subjetividad.</p> | <p>INDICE INDICE – INDICIAL EXISTENCIA DE LA EXISTENCIA</p> <p style="text-align: center;">MÚSICA (Calle 13 por ejemplo)</p> | <p>PROPOSICIÓN (<i>INFLUENCIA SOBRE EL CONTEXTO</i>) DECISIGNO INDICE – SIMBÓLICO VALOR DE LA EXISTENCIA</p> <p>CREACIÓN DE MÚSICA EN UN CONTEXTO DETERMINADO HISTÓRICAMENTE -Significados ornamentales, constructivos, informativos. -Destrucción de lo subjetivo por un poder social que lo produce, lo aniquila, y mediante este lo objetiva.</p> |
| <p>VALOR TERCERIDAD INTERPRETACIÓN NECESIDAD LEY NECESIDAD</p> | <p>LEGISIGNO SÍMBOLO – ICÓNICO FORMA DEL VALOR Funcionalidad. Obra arrugada -Política Conativa – Institucional. -Musicología. -Antropología. -Filosofía. -Sociología. -Medicina. -Entretenimiento.</p> | <p>OBJETO SÍMBOLO – INDICIAL EXISTENCIA DEL VALOR</p> <p>CONCRETA CONDUCTA MUSICAL. DISPOSITIVOS DE ENUNCIACIÓN. TECNOLOGÍA.</p> | <p>ARGUMENTO SÍMBOLO – SIMBÓLICO VALOR DEL VALOR</p> |

