



La Trama de la Comunicación

ISSN: 1668-5628

latramaunr@gmail.com

Universidad Nacional de Rosario
Argentina

Suárez, Bernardo

“Revolver” y dar de nuevo. Una aproximación semiótica a la música de Los Beatles

La Trama de la Comunicación, vol. 21, núm. 1, enero-junio, 2017, pp. 103-116

Universidad Nacional de Rosario

Rosario, Argentina

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323950142006>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

“Revolver” y dar de nuevo

Una aproximación semiótica a la música de Los Beatles

Por Bernardo Suárez

bersuarez@yahoo.com.ar – Universidad de Buenos Aires, Argentina

SUMARIO:

Los Beatles han sido considerados como una de las bandas más innovadoras en la música popular de la segunda mitad del siglo XX. En este sentido, su álbum *Revolver* marca el comienzo de una nueva etapa musical: la experimentación sonora. En este punto, sostendemos que en tanto producción significante, el disco es el resultado de un complejo procedimiento semiótico. En el presente trabajo nos proponemos, a partir de las herramientas metodológicas desarrolladas por la teoría de los Discursos sociales y elementos de la Semiótica musical, acercarnos a esa obra en particular en tanto fragmento de la “semiosis social”, para analizar las distintas capas significantes que terminan por construir el efecto de sentido. Ubicados en la instancia de producción discursiva, se busca dar cuenta de cómo esos pliegues figuran un paisaje sonoro psicodélico.

DESCRIPTORES:

semiótica de la música, The Beatles, discursos sociales, música popular, enunciación

SUMMARY:

The Beatles have been considered as one of the most innovative bands in popular music of the second half of the twentieth century. In this sense, their *Revolver* album marks the beginning of a new stage musical: sound experimentation. At this point, we hold that as significant production, the album is the result of a complex semiotic process. In this paper we propose, from the methodological tools developed by the Theory of social discourses and elements of Musical semiotics, approach this work in particular as fragment of the “social semiosis” to analyze the different significant layers which ultimately construct the effect of meaning. In the instance of discursive production, seeks to account for how these folds include a psychedelic soundscape.

DESCRIBERS:

semiotics of music, The Beatles, social discourses, popular music, enunciation

103

“Revolver” y dar de nuevo. Una aproximación semiótica a la música de Los Beatles

“Revolver” and give out again. A semiotic approach to the Beatles ‘s music

Páginas 103 a 116 en La Trama de la Comunicación, Volumen 21 Número 1, enero a junio de 2017

ISSN 1668-5628 - ISSN 2314-2634 (en línea)

INTRODUCCIÓN

"Quiero decirte que mi cabeza está llena de cosas que
contarte
(...) A veces me gustaría conocerte bien.
Entonces podría decirte lo que pienso y hablarte.
Quizá me entiendieras".
(I want to tell you, George Harrison)

Un tema musical es un paquete, una configuración significante investida de sentido, extraída de la red de la semiosis social. Como sostiene Verón: "Ya sabemos que el "mundo" al que remiten los signos es un mundo que se hace y se deshace en el tejido de la semiosis." (1998: 116). Y agrega que "por semiosis social entiendo la dimensión significante de los fenómenos sociales. El estudio de la semiosis es el estudio de los fenómenos sociales en tanto procesos de producción de sentido (125). El tema musical sería entonces, una configuración comparable con otras tantas que se multiplican en la red y que son leídas por audiencias compuestas por un número significativo de personas. Esa configuración está destinada (como cualquier otro fragmento de la semiosis) a producir determinados efectos de sentido en las distintas instancias de reconocimiento en que sea leído (en este caso, escuchado, interpretado). En toda instancia de reconocimiento el sentido producido puede variar, de acuerdo a determinados parámetros cuyos límites son los de la propia cultura, ubicada en un tiempo y espacio particular. Según Verón: "todo discurso bosqueja un campo de efectos de sentido y no un efecto y sólo uno" (2004: 171-2)

Si se observa en perspectiva (una perspectiva amplia, casi como un Aleph borgeano), esa red dará forma a la cultura; entramado significante que remite a los contenidos simbólicos desde los cuales, y con ciertos márgenes de negociación, se lee el mundo. Volviendo entonces a nuestro ejemplo, ese paquete el tema musical en cuestión resulta un fragmento, un pequeño fragmento que pertenece a la continuidad

de un discurso más amplio; digamos, siguiendo el ejemplo, un disco de esa banda. Y si abrimos más el Aleph, resulta un fragmento de un discurso mayor, la obra de ese grupo. Pero, la totalidad de esa obra resulta un nodo de la red. Ahora, desde este ángulo podemos observar que ese nodo tiene ramificaciones. En tanto instancia de producción, las ramificaciones dan cuenta de sus influencias: géneros, estilos que esa banda ha sabido transformar en tanto instancia de reconocimiento. Pero a su vez, en tanto instancia de reconocimiento, las ramificaciones significan las influencias que producen en tanto efecto de sentido sobre otras bandas.

Volviendo una vez más sobre el pequeño paquete, para realizar una descripción semiótica que pueda dar cuenta del sentido habrá que tomar algunas decisiones. Estas decisiones significan detallar el punto de vista teórico como de la metodología a aplicar en el análisis del discurso. Por ejemplo, ubicarlo en el espacio histórico-temporal en que fue producido. Y proceder allí al "despliegue": estirar cada uno de los pliegues o capas que configuran el sentido producido; observar cómo se fueron realizando esos pliegues (las operaciones de plegar y desplegar). Atender a las distintas vinculaciones posibles con otros nodos anteriores o quizás contemporáneos. Otra posibilidad es ubicarse en alguna instancia puntual de reconocimiento y observar cómo es leído en ese momento y qué relación guarda esa lectura con el sentido producido. Para el caso, identificaremos a nuestro paquete con el disco Revolver. Se trata de una obra del grupo musical británico The Beatles grabado en el año 1966 en Londres. Algunos especialistas coinciden en considerar a este disco como una bisagra en el estilo musical del grupo. En efecto, marca el inicio de la experimentación que derivará luego, en una concepción musical muy diferente a las obras anteriores y que llegará a su máxima expresión en Sgt. Pepper's lonely hearts club band.

Nos proponemos, ubicados en la instancia de producción, realizar un análisis de la obra musical a partir de las herramientas metodológicas propuestas por la Semiótica general, la Teoría de los discursos sociales y algunos desarrollos de la Semiótica de la música, para dar cuenta de los “pliegues” que se superponen en el discurso e intentar así describir los posibles efecto de sentido buscados. De este modo, se intenta realizar un aporte a los estudios que, desde el campo de la Comunicación procuran realizar un abordaje de los procesos de asignación de sentido en producciones de la cultura popular. En particular, creemos que el trabajo se inscribe en el aún incipiente debate sobre el significado musical y los efectos de sentido en producciones musicales contemporáneas.

LA SEMIÓTICA Y EL SIGNIFICADO DE LA MÚSICA

En el ámbito académico existen diferentes puntos de vista acerca de la forma más conveniente de abordar el fenómeno musical. Algunos consideran la inmanencia de ese tipo de texto y su carácter objetivo, mientras que otros adscriben a la necesidad de entenderlo en relación intrínseca con el contexto histórico social en el cual fue producido. Esta mirada incluye también los posibles escenarios de recepción y lectura.

La pregunta sobre el significado musical y su vinculación con la creación y los efectos que produce en los oyentes tiene un desarrollo en el tiempo que da cuenta del carácter conflictivo de dicha relación. Existe una larga tradición en los estudios musicales que sostiene en principio el carácter imitativo de la manifestación musical. Así se adjudicaba a la creatividad del compositor el interés, en principio, por retratar sus pasiones internas. Por ejemplo, en el siglo XVIII, Rousseau consideraba que la música era “principalmente la imitación de un habla apasionada” (Hernández Salgar, 2012:44). Ya en el siglo XIX y por la influencia de filósofos como Schopenhauer, Hegel y Kant, entre otros, se acentúa la idea de la emoción

abstracta y en contra de cualquier consideración imitativa (Hernández Salgar, 2012: 44). El “paradigma de la música absoluta”, como se lo conoció, entiende que la música difícilmente pueda referir a algo en particular y que sólo se encarga de transmitir ideas musicales. Así entendida sería una manifestación separada de la vida social; esta escisión daría cuenta de un largo proceso en el que la música parece finalmente haberse liberado del yugo de la aristocracia y la religión. La mirada que centra su enfoque en la música en sí misma significa, por tanto, la exclusión de toda aquella manifestación no considerada como artística, especialmente las músicas no europeas. En esta concepción, la música se presenta como un dios, el conservatorio como formador de sacerdotes y la sala de conciertos como un templo (Hernández Salgar, 2012: 45).

Pero, más allá de estas disquisiciones son muchos los autores, especialmente a lo largo del siglo XX, que entienden la dificultad de buscar el sentido musical solamente atendiendo a la música en sí misma. Esos autores se inscriben en la segunda posición y plantean, por un lado, algunas críticas a los estudios que dejan de lado el contexto y además proceden a determinar líneas a seguir por el estudio musical:

“Firth observa que la función interpretativa de la música no procede de las significaciones inmanentes de la sintaxis musical, sino de las significaciones que los oyentes asignan ellos mismos a la música (...) por lo tanto, las significaciones musicales deben entenderse como construcciones sociales.” (Pelinski, 2000: 167)

También en esta línea, Zbikowski, agrega que:

“En lugar de sondear el contexto histórico o cultural de los enunciados musicales, o las redes complejas de interacción social que dan lugar al comporta-

miento musical, la Teoría de la Música sigue concentrándose en los detalles del discurso musical en una obsesión que es al mismo tiempo enloquecedora y quijotesca para los teóricos culturales y sociales". (2002:10)

Evidentemente, los fundamentalismos y reduccionismos no hacen más que agrandar la brecha entre investigación musical y ciencias sociales (cf. Hernández Salgar, 2012)

A mediados del siglo XX el análisis musical ingresa en la consideración de las recientes Semiología de origen Saussureano y Semiótica peirceana. Durante la primera mitad de ese siglo existía una marcada diferencia entre los estudios semiológicos y los desarrollos de la Semiótica. Entre los primeros se encuentran aquellos que, enfilándose detrás de Ferdinand de Saussure, intentan abrir los horizontes de esta novel disciplina desde la estrechez de los estudios lingüísticos hacia otros sistemas semiológicos. En la segunda, los que se encolumnan detrás de la compleja y promisoria obra de Charles Peirce y desde una perspectiva no lingüística, intentan dar cuenta de todo aquello que en lo social adquiere el funcionamiento semiótico. Finalmente, la Semiótica se presenta como un campo más general y toma, incluso para el análisis de producciones semióticas no lingüísticas, elementos propios de la Semiología. Este derrotero significa el desarrollo de los estudios semióticos en distintos niveles, a saber: los de primera generación caracterizados por Verón como "inmanentistas" que recortaban un corpus y se atenían a su estudio para describir el "funcionamiento connotativo del sentido" (2004:171). Los de segunda generación, que comenzaron a atender las cuestiones referidas a la producción de sentido "partiendo de los textos, se trataba de reconstruir el proceso de su engendramiento" (ibid.). Hasta que finalmente los estudios de tercera generación se encargan de

integrar los efectos de sentido. De este modo se intenta construir una teoría que abarque el proceso que va desde la producción hasta el consumo de sentido "donde el mensaje es un punto de pasaje que sostiene la circulación social de las significaciones" (ibid.). Respecto a la vinculación entre discursos sociales y producción de sentido, Verón plantea que:

"La teoría de los discursos sociales es un conjunto de hipótesis sobre el modo de funcionamiento de la semiosis social. (...) Una teoría de los discursos sociales reposa en una doble hipótesis (...): "Toda producción de sentido es necesariamente social (...) Todo fenómeno social es, en una de sus dimensiones constitutivas, un proceso de producción de sentido (...)." (1998: 125)

Ahora bien, en la historia de la relación entre teoría musical y semiótica se encuentran problemáticas que hacen a la particularidad de esa articulación. Por ejemplo, ambas disciplinas suelen refugiarse en sus notaciones críticas que necesitan la mediación de entendidos en ambos saberes. Por su parte, el desafío que tiene por delante la Semiótica musical es intentar no transformarse en un estudio que tenga un fin en sí mismo establecimiento de categorías rígidas o taxonomías sino en una herramienta para la comprensión de la música y de los sentidos que produce en la interacción con los oyentes. En este sentido, algunos autores incorporan elementos teóricos provenientes de la Psicología cognitiva y de la Sociosemiótica; estas herramientas permiten realizar estudios que tengan en consideración la recepción e interpretación del fenómeno musical.

A modo de síntesis podemos preguntarnos con Agawn:

"¿Qué pasa si pensamos en la verdad de una obra musical como producto del hacer, del involucrarse

con la materialidad musical, no como una narración escrita que se produce después del hacer?" (2012:18)

Este modo de abordaje discursivo nos permite entender a la enunciación (en este caso, musical) no como un acto unívoco sino como un producto complejo que se lleva a cabo en instancias, niveles o pliegues; estos van configurando, en cada superposición, en cada pliegue y repliegue discursivo, el sentido; esa imbricada y huidiza configuración desentrañable y resignificable luego por el destinatario, indispensable colaborador (o co autor) en la tarea de la reconfiguración.

LA PROBLEMÁTICA EN EL ABORDAJE DEL "SUBMARINO"

Está claro que un fenómeno como el de Los Beatles, que excede las fronteras delimitadas por la industria de la música y se abre a horizontes estéticos y sociales aún mayores, no puede abordarse solamente con herramientas provenientes del campo musical. No al menos que se intente una análisis estructural del fenómeno. No es ese el objetivo de este trabajo. Sin embargo, algunos académicos sostienen que un abordaje que atienda a las estructuras inmanentes puede resultar una opción interesante. Walter Everett, por ejemplo, realiza un promisorio tratamiento desde la academia en Los Beatles como músicos (2013). Allí

108 sostiene que:

"Y aunque estos artistas y sus millones de oyentes rara vez sean conscientes de las razones estructurales de la energía dinámica en "I saw her standing there" (...) o la exuberante alegría de "Here comes the sun", son las propias estructuras musicales antes que las claves visuales en la interpretación, las que provocan la mayoría de las respuestas intelectuales, emocionales y físicas del público." (2013:15).

Si bien coincidimos parcialmente con la afirmación

de Everett, creemos que el fenómeno musical, estético y social debe sostenerse en algunas razones además de las estructuras de la música si efectivamente se desea analizar el sentido que produce. Coincidimos en que la forma de componer del grupo resulta novedosa para la época. Especialmente, si, como sostiene Everett:

"(...) parece incongruente o por lo menos inusual aproximarse a un corpus de música popular que fue compuesta y tocada por jóvenes que no leían partituras (y que fue atentamente seguida por millones de personas sin instrucción musical alguna)." (2013: 18).

Está claro que a la altura de Revolver, Los Beatles ya eran un fenómeno social que amenazaba con alcanzar magnitudes insospechadas. Y si en algo coincidían todos aquellos que se topaban con la banda (productores, ingenieros de sonido, público en general) era la energía que se desprendía de su música; un desenfado que calzaba aparentemente bien con una Inglaterra -y luego una sociedad en general- altamente acartonada en cuanto a sus valores, y una juventud desesperanzada que aún se estaba quitando las esquirlas de la Segunda Guerra mundial. Sin embargo, en medio de su apogeo Los Beatles deciden suspender las presentaciones en vivo y dedicarse a experimentar en el estudio de grabación. A partir de allí cada nuevo emprendimiento resulta un desafío aún mayor. La particularidad de Revolver radica en que Los Beatles se propusieron producir como efecto de sentido, una experiencia musical capaz de despertar imágenes sonoras. De allí que puede considerarse esta obra como un viaje psicodélico que incorpora elementos (ideas, armonías y sonidos) de la cultura oriental, trasvasada a una generación occidental disconforme con el sistema imperante, y abierta a nuevas experiencias. El punto de inflexión en el disco es el tema "Tomorrow never knows", compuesto por

John Lennon pero en el que todos los integrantes realizan algún aporte experimental. Luego, esta forma de producir el sentido musical aparecerá a lo largo del disco y se intensificará en las obras posteriores. En definitiva, Revolver resulta un compleja configuración estética pacientemente urdida en capas o pliegues que terminan por producir texturas sonoras. Veamos en detalle el despliegue de esos procedimientos y su descripción semiótica.

DESPLEGANDO LA SEMIOSIS

Para llevar a cabo el análisis de Revolver proponemos tomar el objeto en tanto recorte y desplegar los distintos niveles discursivos. De este modo, intentamos observar de qué forma su plegado y las interrelaciones que de él se desprenden colaboran en la búsqueda de determinados efectos de sentido.

- Nivel del dispositivo enunciativo:

Un primer nivel de pliegue resulta de la conformación del dispositivo enunciativo. Según Verón (2004):

“En un discurso, sea cual fuera su naturaleza, las modalidades del decir construyen, dan forma a lo que llamamos el dispositivo de enunciación. Este dispositivo incluye: la imagen del que habla, llamaremos a esta imagen “el enunciador”. Aquí el término “imagen” es metafórico. Se trata del lugar (o los lugares) que se atribuye a sí mismo quien habla. (...) La imagen de aquel a quien se dirige el discurso, el destinatario. El que produce el discurso no solamente construye su lugar o sus lugares en lo que dice; al hacerlo, también define a su destinatario. La relación entre el enunciador y el destinatario que se propone en el discurso y a través del enunciado.” (2004: 173)

Como puede observarse, se trata de una disposición discursiva (para cualquier tipo de materialidad) que define una serie de lugares e interacciones móviles,

que le otorgan así dinamismo al discurso. Estos lugares son las imágenes del enunciador, el destinatario y de la relación de ambos en el discurso surgen las modalidades del decir. Para analizar el modo en que se produce el establecimiento efectivo del vínculo entre el enunciador y el enunciado, Verón emplea el concepto “contrato de lectura”. Si bien esta idea es utilizada por el autor para dar cuenta de la relación que se efectúa en el dispositivo para las producciones de la prensa gráfica, bien puede ampliarse a cualquier otra instancia en donde se busque establecer esa vinculación mediante un dispositivo enunciativo. La efectividad del contrato de lectura radica entonces en la ubicación (disposición) de los elementos enunciativos. En este sentido, si su construcción es correcta, el destinatario termina por “comprar” lo que se ofrece desde la enunciación. Es decir que existe gran posibilidad de correspondencia entre el efecto de sentido buscado y el que efectivamente se produce en el reconocimiento. Existen otros conceptos provenientes del campo del análisis del discurso que enriquecen la descripción que puede realizársele al dispositivo de enunciación. Es el caso del *ethos*. Dominique Maingueneau detalla que:

“(...) está ligado a la enunciación y no a un saber extradiscursivo sobre la enunciación (...) se despliega en el registro de lo ‘mostrado’ y, eventualmente, en el de lo ‘dicho’. Su eficacia reside en que éste envuelve la enunciación sin estar explícito en el enunciado.” (1999: 76 y ss.).

En efecto, el *ethos* (término que proviene del griego y que significa “personaje”) en tanto representación del sí mismo se configura a partir de lo que se va inscribiendo en el discurso. En este mismo sentido, Amossy plantea que “toda toma de palabra implica la construcción de una imagen de sí mismo” (2010). Y agrega que no es necesario que el locutor realice

su presentación de sí mismo de modo explícito sino que la figura que resulta deviene a partir de "su estilo, sus competencias lingüísticas y enciclopédicas, sus creencias implícitas alcanzan para dar una representación de su persona" (*ibid*). Por su parte, Roland Barthes, lo define como:

"Los rasgos de carácter que el orador debe mostrar al auditorio (poco importa su sinceridad) para dar una buena impresión (...) El orador enuncia una información y al mismo tiempo él dice: yo soy esto, yo no soy eso otro." (1970: 315)

Es importante destacar que se trata de la construcción de una imagen, una fachada o una máscara en el discurso mismo.

Como primer despliegue enunciativo debemos destacar el cambio de dispositivo que se produce en el discurso de Los Beatles a partir de la grabación de *Revolver*. En efecto, hasta ese entonces la forma de presentarse (disposición de lugares) correspondía a la del grupo de rock and roll en vivo o banda de función. Esta imagen se relaciona con las raíces del grupo y se fue configurando pacientemente a lo largo de su etapa de gestación. Si se atiende a la vestimenta de cuero al estilo *Teddy-boys* y a los movimientos frenéticos realizados sobre el escenario, como también en la energía vocal y rítmica podría decirse que se intenta configurar un "ethos rebelde". Se trata de una rebeldía "salvaje" tomada de modelos precedentes de grupos de rock y *rhythm & blues* de Norteamérica y también de Inglaterra. Parte de esa estética proviene, por ejemplo, del actor de Hollywood fallecido en forma prematura y trágica: James Dean, como también del primer Elvis Presley, uno de los ídolos reconocidos por la banda, y de músicos como Chuck Berry y Little Richard, entre otros. Ese *ethos* sufre una primera transformación cuando su manager, Brian Epstein, configura una nueva imagen del grupo y los viste con

traje. Antes, en uno de los viajes a Hamburgo habían cambiado los jopos por flequillos. Resulta interesante entonces comparar la modalidades del decir y su contraste con el "envase" que adquieren en esta etapa. En efecto, los movimientos en el escenario, los contenidos de algunas letras y ritmos d rock más frenético ("I saw her standing here", "Twist and shouts") parecen construir un sentido irónico. Hasta aquí, la figura del destinatario está conformada por un público juvenil dispuesto a dar rienda suelta al desenfreno en cada presentación, más allá de lo que Los Beatles estuviesen tocando en ese momento, se trate de una balada o un furibundo rock and roll. En ambos casos los Beatles *teddy boys* y los encorsetados dentro de los trajes sostienen un estilo en las modalidades del decir: ritmos de rock and roll, pop, baladas y *rhythm and blues* que combinados con letras referidas a contenidos amorosos, con connotaciones sexuales a partir de determinados juegos lingüísticos ("Love me do", "Please, please me") conforman un efectivo contrato de lectura para la figuración de ese destinatario. Parte de la eficacia del vínculo entre la banda y sus seguidores puede encontrarse en la construcción de este pliegue discursivo. Ahora bien, con la salida de *Revolver*, el grupo realiza un repliegue que termina por cambiar el dispositivo enunciativo. Los Beatles deciden abandonar las presentaciones en vivo para encerrarse en el estudio de grabación y buscar así nuevos horizontes musicales. Es decir que del enunciador "banda en vivo", pasa a transformar esa imagen en la de "banda de estudio". Un guiño claro en el cambio de dispositivo puede observarse al comparar el inicio del álbum debut, *Please, please me* con el de *Revolver*. En efecto, la canción que da inicio al primero es "I saw her standing here" que comienza con un frenético conteo de Paul Mc Cartney "one, two, three, four", símil al que realizaban en las actuaciones en vivo. Por su parte, en *Revolver*, "Taxman" comienza con un desacompasado y frío conteo de George

Harrison "one, two, three, four". Ahora bien, ¿Qué cambios representa esta nueva posición al *ethos* de la banda? Lo primero a destacar es la pérdida de la corporeidad: a partir de ese momento la comunicación con sus destinatarios se reduce a la presencia de la voz o de las imágenes, que en ese entonces se traducían en fotos y algunas filmicas. La sinécdote de la voz o de las imágenes, (iconos de carácter simbólico) servirá para reconstruir el todo. Así, se intensifica el carácter semiótico de Los Beatles. Evidentemente la ausencia obra hiperbólicamente en el sentido en que agiganta la presencia. Cada nuevo símbolo que surge de la factoría colabora al respecto. Es importante destacar que la construcción semiotica de "rebeldía" se ve resignificada. Como veremos, Los Beatles seguirán siendo rebeldes y oponiéndose al sistema pero ahora por otros caminos (el trabajo de las letras y la música). Se figura entonces un "ethos artístico". Músicos experimentales capaces de absorber las principales tendencias de la música y la estética en general y reconfigurarlas en un estilo propio y original. La construcción que se prefigura como "banda de estudio" y la tendencia a la experimentación, comienzan a figurar también a un nuevo destinatario para este discurso: aquellos que aceptan realizar este viaje con ellos hacia nuevos destinos musicales. Las modalidades del decir sufren variaciones; si bien mantienen algunas canciones cuyo contenido sigue siendo el amoroso ("Here, there and everywhere", "For no one", esta última con un contenido de frustración y decepción), comienzan a aparecer temáticas actuales (los impuestos en "Taxman", la soledad, la muerte y el olvido a través de una historia en "Eleonor Rigby", las prácticas no claras de la medicina de "Doctor Robert"); los viajes hacia el interior que marcan el inicio de la psicodelia y la ingesta de ácidos ("Tomorrow never knows", "I want to tell you", "She said, she said", "Good day sunshine", "And your bird can sing", "Got to get to into my life"); la rebeldía y el desencanto con la

sociedad (I'm only sleeping"); los juegos surrealistas con el lenguaje ("Submarino amarillo"). Finalmente, la disposición se completa con la producción de videoclips: ya no se trata de un grupo que solamente realiza presentaciones en vivo y graba algunos discos, sino que esas imágenes se mezclan ahora con poses y escenas preparadas. ("Paperback writer" y "Rain")

• *Nivel de la materialización estética*

Revolver marca el comienzo de una etapa de materializaciones como búsqueda estética que ya se vislumbra en su antecesor *Rubber soul*. En principio el título sugerido para el álbum fue "abracadabra". Pero como ya había sido utilizado, se propuso *Revolver*, no en alusión a un arma sino al "tornamesas" o tocadiscos. De todos modos, el lexema resulta ambiguo. En tanto signo y luego signo-marca evoca discursos de modo polisémico. Si bien para referir al arma en el código español falta la tilde (*i.e.* revólver) bien puede sugerirlo. De hecho, en el mercado hispano es común escuchar el término "Revólver" para referirse a este disco. Sin la tilde, la RAE presenta, entre sus múltiples acepciones: "volver a andar lo andando" o "alterar el buen orden o disposición de las cosas"; ambas parecen acercarse al efecto de sentido que se intentó producir. El arte de tapa del disco fue realizado por el músico y fotógrafo alemán, Klaus Voorman. Tratando de plasmar el estilo "avant-garde" que fluía por el *underground* londinense, realiza una ilustración de las cuatro caras mechadas con fotos. Es interesante destacar que Voorman sostiene que antes de realizar boceto alguno, había escuchado algunas de las grabaciones hechas para el disco. En su cara posterior aparecen las fotos de los integrantes de la banda en el estudio de grabación y con anteojos de sol (doblemente ocultos: detrás de las gafas y dentro del estudio). El sonido resultante, en líneas generales y respecto a lo producido hasta ese momento por el grupo, se presenta complejo; un *collage* aparentemente caótico de sonidos de objetos,

de animales, de instrumentos tocados al derecho y al revés, mezclados aleatoriamente, algunas melodías hindúes sobre bases del pop y otras de carácter clásico, recrean un escenario onírico propio de las búsquedas psicodélicas. Esta escenografía musical tiende a la construcción de un paisaje sonoro capaz de representar con sonidos, los colores brillantes, estridentes, contrastantes de la estética psicodélica.

• *Nivel de la composición*

En este disco se profundiza un proceso que había comenzado en forma preliminar en *Rubber Soul* y que se intensificará y llegará a su pico máximo en *Sgt. Pepper*: la inclusión de los experimentos realizados en el estudio de grabación como parte del proceso compositivo. Por eso distinguimos en este nivel, la presencia de dos pliegues prolijamente replegados en busca de un efecto uniforme de sentido: el pliegue de la grabación, y el de la estructura musical.

• *Pliegue de la grabación en estudio:*

Todos aquellos que participaron en la producción del disco marcan un cambio en la forma de componer de Los Beatles. Por ejemplo, el ingeniero de sonido, Geoff Emerick, relata que:

"De manera increíble, todos los temas nacieron en el estudio ante mis propios ojos (...) Fue una gran experiencia cómo se desarrollaba y florecía cada una de las canciones entre esas cuatro paredes (...) (Los Beatles) aparecían con una hoja de papel con una letra o una secuencia de acordes garabateada, y al cabo de una o dos días habíamos logrado otro tema asombroso." (Emerick y Massey, 2014: 135)

Decíamos párrafos atrás que el ápice de esta nueva forma de composición es "Tomorrow never knows", tema de Lennon que se desarrolla en un acorde y cuya letra expresa a modo de letanía, una invitación

a realizar un viaje de apertura: "Desconecta tu mente, relájate, déjate llevar; no es morir, no es morir. Abandona todo pensamiento, entrégate al vacío; es brillar, es brillar". Lennon había leído *La experiencia psicodélica*, obra basada en el antiguo *Libro tibetano de los muertos*. Para buscar el efecto de clima oriental, el cantante había pensado en convocar un coro de monjes tibetanos pero ante la imposibilidad de realizar esa propuesta, le pide al ingeniero de grabación que su voz suene como la del Dalai Lama cantando desde una montaña. El efecto se logra pasando la voz por un amplificador que contenía altavoces giratorios. Pero, además de las técnicas vocales, Los Beatles deciden agregar *loops*¹ de distintos sonidos. El resultado puede escucharse al inicio del tema: un collage de sonidos extraños, algunos grabados al revés y colocados en forma aleatoria. Por su parte, la batería: "tocada en su mayor parte en un par de timbales destensados, amortiguados y comprimidos (...) proyectaba la imagen de una tabla cósmica tocada por una deidad védica montado en un nubarrón. (Mc Donald, 2008: 515)

En este sentido, la mesa de grabación pasa a ser parte del momento de la composición. Lennon & Mc Cartney cambian a su vez, su propio método compositivo. Si bien existen muchos testimonios que dan cuenta de la colaboración de uno en la canción del otro, y además muchas veces la participación de otros músicos amigos en el aporte de ideas, el proceso se extiende a la experimentación sonora. Esa experimentación surge, en la mayoría de los casos, a partir de alguna imagen o búsqueda de efecto de sentido de alguno de los que inician el proceso compositivo. Por ejemplo, en "I'm only sleeping", además del trabajo con la voz, a Harrison se le ocurre que el solo de guitarra vaya al revés. Esto desencadena un complejo proceso que lleva alrededor de seis horas y que incluye: la creación del solo, la transcripción que hace George Martin de la anotación al revés, la grabación de la ejecución

al revés, el trabajo con la edición. El resultado: un paisaje onírico en el que el enunciador se resiste a abandonar.

"Nos encontrábamos encima de la mesa de mezclas, subiendo y bajando el volumen, siguiendo las instrucciones que nos gritaban John, Paul, George y Ringo (...) la mesa actuaba como un sintetizador y nosotros lo tocábamos como un instrumento musical, superponiendo cuidadosamente texturas a la pista base pregrabada". (Emerick y Massey, 2014: 130).

• *Pliegue de la estructuración musical:*

Finalmente, en este pliegue de fondo nos detendremos en algunas particularidades que se observan como variantes en la forma en que se venían desarrollando las estructuras compositivas en las producciones anteriores. En este disco en especial, Los Beatles profundizan la inclusión tanto de cadencias que remiten a la música clásica como la utilización de instrumentos propios de ese género. Ya en piezas como "Yesterday", George Martin había decidido incluir cuerdas para acompañar la melodiosa voz de Mc Cartney. En el caso de *Revolver*, esa tendencia se vio amplificada, a saber: un corno francés ("For no one"), violines, violas y violoncelos ("Eleonor Rigby"), trompetas y saxos tenor ("Got to get to into my life"), sin contar los arreglos de piano y órgano. Sin lugar a dudas, esta nueva forma de encarar la etapa compositiva produjo en la música de Los Beatles un efecto de sentido que le permitió diferenciarse de la música pop que se producía por ese entonces. Umberto Eco se refiere a ello al afirmar que se trata de un procedimiento semiótico conocido como *double coding*:

"(...) fundiendo modelos culturales "altos" en un conjunto que resulta aún así agradable y fantasioso también para el usuario popular (...) Este elemento

estaba presente ya en la música de Los Beatles, que no por casualidad fueron adaptados también por Pourcell (...) precisamente porque estas melodías pegadizas y agradables, usaban estilemas cultos y ecos de otros tiempos, que un oído educado puede apreciar." (2002: 225)

Otro elemento importante ya destacado en los niveles anteriores y que aparece con fuerza aquí, es la referencia constante y la inclusión casi de modo transversal de los conceptos provenientes de la cultura hindú. Estos conceptos aparecen tanto en las letras como en la música, y en algunos casos producen una imbricación especial que busca como efecto de sentido la producción de una imagen sonora que remita a los paisajes orientales. Es el caso del tema emblemático "Tomorrow never knows", en el que a la monotonía producida al sostener la tónica (sólo hay un desplazamiento a la VIIb) produce un efecto de permanencia mientras la letra adquiere el carácter de letanía:

"Está solo el continuo despliegue descendente de la misma melodía que llega a ningún lugar (...) hasta que da vueltas alrededor de una conclusión que también es un nuevo nacimiento." (Everett, 2013: 72)

La búsqueda del efecto cíclico se intensifica a partir de la inclusión de los *loops*, como ya hemos comentado en el nivel anterior. La construcción circular representa el concepto hindú del tiempo y que se referencia al final en la frase: "Juega al juego de la existencia hasta el fin del principio". El bajo que mantiene la tónica como nota pedal y la batería comprimida que brinda un sonido apagado, colaboran en la producción del efecto de monotonía. Por otra parte, la letra de "Tomorrow never knows" rompe con una tradición bastante sostenida por Los Beatles: es una de las primeras canciones donde no utilizan la

rima. Esto puede deberse a que Lennon se inspirara en los contenidos provenientes de una fuente en prosa: *The psychedelic experience*, de Leary y Alport.

La construcción con un final indefinido que tiende a la estructura circular se observa en otro tema aportado por Lennon: "I'm only sleeping". La letra sostiene la necesidad de continuar en el estado onírico: "Cuando estoy en medio de un sueño, me quedo en la cama, remonto la corriente. Por favor, no me despiertes, no, no me sacudas. Déjame aquí, sólo estoy durmiendo."

Para la producción musical del tema "Love you to", Harrison incorpora no sólo los instrumentos provenientes de la música hindú sino también la forma en que se arreglan las composiciones en ese género musical:

"Tradicionalmente, en la música vocal indostání, el cantante está acompañado por un solo instrumento melódico (sitar, dirluba, sarod, shenai o sarangi), una nota pedal (tambura o armonio), y percusión (tabla); tal es el caso de Love you to." (Everett, 2013: 76)

Pero, además de la organización de los instrumentos, el tema respeta los elementos esenciales de las estructuras de la música hindú:

"La introducción en ritmo libre (...) que termina con el establecimiento del tempo antes del comienzo de la canción propiamente dicha, la *dhrupad*. Como en la India, los motivos en la *dhrupad* se desarrollan mediante secciones de improvisación. (...) Harrison toca en un modo equivalente a su escala aparentemente favorita, el modo dorio (...) La escala es un componente fundamental del sistema de tonos indostánico." (76-77)

"Doctor Robert" presenta una particularidad que se transformará en constante en la denominada "música psicodélica"

"(...) prescribe dos áreas tonales contrastantes sin conexiones orgánicas entre ellas, y entonces utiliza relaciones estructurales de alturas para contrastar el mundo normal de todos los días sin brillo [en las estrofas] en La mayor, con un estado sobrecargado y dichoso en Si [en el puente]". (2013: 83)

En "And your bird can sing", Lennon canta a una mujer que se encuentra embelesada por sus posesiones materiales. El cantante se queja que no puede escucharlo y arremete con las armonías a tres voces y un dueto de guitarras con sonido brillante "que seguramente hace recordar la cualidad de "llamada" de las trompetas en quintas de la música clásica". (2013: 85)

"Taxman" parece ser el tema que mantiene la métrica clásica del blues -doce compases- donde el juego entre el *riff* que realiza el bajo y los acordes de guitarra a contratiempo producen un efecto de incomodidad o tensión. La particularidad es que el solo de guitarra es ejecutado por Mc Cartney quien atraviesa dos octavas del modo dórico, similar a lo realizado por Harrison en "Love you to". Esto demuestra cómo los conceptos de la música hindú atraviesan a todos los integrantes de la banda. Al respecto, Harrison sostiene: "Si prestas atención, Paul tocó una pequeña parte hindú para mí". (Everett, 2013:88)

CONCLUSIÓN PROVISORIA (JUNTANDO LOS FRAGMENTOS DE LA SEMIOSIS)

Si abrimos la lente y miramos la carrera de Los Beatles tomando como referencia sus discos en tanto eslabones en la red de la semiosis, podríamos dar cuenta de que *Revolver* resulta ser el signo que representa un cambio sustancial; una bisagra que tuvo como peldaño anterior a *Rubber Soul* y que encontrará su ápice luego en *Sgt. Pepper*. Pero ¿qué

representa específicamente esa “bisagra”? ¿Cuál es el aporte, a modo de una nueva semiosis –un signo más desarrollado, según Peirce que realiza para la evolución de la música popular, específicamente para el Rock y el Pop? En principio, un cambio notable en el proceso de composición que se traduce en la apertura a la experimentación y la inclusión del estudio de grabación como parte de dicho proceso. La música popular suma así nuevos desafíos, en sintonía con una generación que, habiendo recibido los estertores de la segunda Guerra mundial, y conscientes del fracaso del modelo social imperante, expresan a viva voz su inconformismo. Los jóvenes tienen algo para decir. Los Beatles se figuran en este escenario como un signo, en principio un índice pero luego adquirirán el carácter de símbolo, de estos contenidos que emergen sobre la superficie social. Desde su lugar de artistas, se embarcan en una búsqueda estética que excede la producción musical pero que a la vez la coloca en el centro de la discusión. La grabación de *overdubs*², técnica ya utilizada en producciones anteriores pero ahora sumada a los *loops*, dan forma a un discurso musical que si bien se presenta en su superficie significante como uniforme, consta de capas de sonido superpuestas; un discurso que resulta polifónico y profundo, lleno de texturas sonoras. Ahora bien: ¿Dónde comienza y dónde termina el mensaje musical? El arte de tapa, la inclusión de las letras en la contratapa de los discos, las creación de un universo simbólico de características oníricas y la apertura a nuevos horizontes con la inclusión de elementos provenientes de la cultura oriental darán forma también a lo que será el comienzo de las obras conceptuales en la música popular. Los nodos de la red se bifurcan en muchas direcciones y creemos que abre un panorama interesante y significativo para nuevos abordajes de fragmentos que puedan seguir dando cuenta de los modos en que las manifestaciones estéticas producen efectos de

sentido en lo social. En este sentido, creemos que un abordaje interdisciplinario que vincule herramientas provenientes de campos como la comunicación, la semiótica general y la musical pueden resultar un aporte en el análisis del modo en que se produce el sentido musical en expresiones recientes de la cultura popular.

NOTAS

1. *Loop*: fragmento de sonido grabado editado en sí mismo para crear una señal perpetuamente cíclica. En Mc Donald, I. (2008) *Los Beatles. Revolución en la mente*, Madrid, ed. Celeste.
2. *Overdubs*: proceso mediante el cual se añade un nuevo sonido a una grabación ya existente. (Emerick y Massey, 2014:64).

BIBLIOGRAFÍA

- Agawn, K. (2012) *La música como discurso. Aventuras semióticas de la música romántica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Amossy, R. (2010) *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*. Paris: PUF.
- Barthes, R. (1970) “La linguistique du discours”, *Signe, langage, cultura*, La Haya: Mouton.
- Eco, U. (2002) “Ironía, intertextualidad y niveles de lectura”, *Sobre literatura*, Barcelona: Océano.
- Emerick, G. y Masey H. (2014) *El sonido de Los Beatles. Memorias de su ingeniero de grabación*. Buenos Aires: Indicios.
- Everett, W. (2013) *Los Beatles como músicos. De revolver a la Antología*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- Hernández Salgar, O. (2012) “La Semiótica musical como herramienta para el estudio de la música, *Cuadernos*

Música Artes visuales y Artes escénicas, Vol. 7 N. 1 Enero-Junio, Bogotá, Universidad Javeriana.

- Johnson, M. (2007) *The meaning of the body: Aesthetics of human understanding*, Chicago: University of Chicago Press.
- López Cano, R. (2002) "Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico; tópicos y competencias en la semiótica musical actual, *Revista Cucullá*, N 9, 25, México.
- Maingueneau, D. (1999) "Problemes d'ethos", *Pratiques*, 113/114
- Mc Donald, I. (2000) *Los Beatles: revolución en la mente*. Madrid: Ediciones Celeste.
- Pelinski, R. (2000) *Invitación a la Etnomusicología*. Madrid: Akal ediciones.
- Verón, E. (2004) *Fragmentos de un tejido*. Barcelona: Gedisa.
- Verón, E. (1998) *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.
- Zbikowski, L. (2002) *Conceptualizing music; cognitive structure, theory and analysis*, New York: University Press. (Trad. Óscar Fernández Salgar)

DATOS DE AUTOR

Bernardo Suárez

Argentino.

Magíster en Análisis del Discurso por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Docente de Semiótica y Análisis del Discurso, cátedra Arnoux, en el Ciclo Básico Común de la Universidad de Buenos Aires. Profesor titular e investigador en el Seminario de Tesis de la Universidad de Morón.

Afilación institucional: Ciclo Básico Común de la Universidad de Buenos Aires.

Área de especialidad: Semiótica y Análisis del discurso.

Email: bersuarez@yahoo.com.ar

REGISTRO BIBLIOGRÁFICO:

Suárez, Bernardo. "‘Revolver’ y dar de nuevo. Una aproximación semiótica a la música de Los Beatles" en *La Trama de la Comunicación*, Volumen 21 Número 1, Departamento de Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina. UNR Editora, enero a junio de 2017, p. 103-116. ISSN 1668-5628 - ISSN 2314-2634 (en línea).

RECIBIDO: 08/04/2016

ACEPTADO: 22/10/2016