

Universidad Nacional de Cuyo
Facultad de Filosofía y Letras
Maestría en Psicología Social
Tesis de Maestría

**Las voces jóvenes y sus representaciones del mundo social.
Las Representaciones Sociales en el discurso poético del Rock
Nacional Barrial: el caso “Callejeros”**

Maestranda: Lic. Beatriz Mabel Albesa

Directora: Magter. Estela María Zalba

Mendoza, junio de 2012

Índice

	Página
Introducción	1
a) Características del trabajo de investigación	1
b) Estado actual de la cuestión propuesta	1
c) Problema y necesidad del presente trabajo	4
d) Supuestos teóricos	8
e) Objetivos	10
f) Descripción del trabajo	11
Capítulo 1	13
Las representaciones sociales	
1.1. De las representaciones colectivas a las representaciones sociales	13
1.2. El conocimiento social del sentido común	14
1.3. La representación	16
1.4. Dos definiciones de las representaciones sociales, un punto de partida	17
1.5. Génesis de las representaciones sociales	17
1.6. Procesos y dinámica en la formación de las representaciones sociales	18
1.7. ¿Quién construye, sustenta y comunica las representaciones sociales?	19
1.8. Contenido de las representaciones sociales	21
1.9. ¿Cómo se comparten las representaciones sociales?	24
1.10. Dimensiones y estructura de las representaciones sociales	25
1.11. Las representaciones sociales en relación con el corpus de análisis	26

Capítulo 2	
La música y su anclaje social	31
2.1. Historiando las prácticas	31
2.1.1. Desde las culturas antiguas	31
2.1.2. La música popular	33
2.1.3. Música popular occidental vs. música popular no occidental	33
2.1.4. Música e industria cultural	34
2.1.5. Surgimiento del rock	36
2.1.6. La música popular urbana	39
2.2. Música popular urbana en la Argentina	43
2.2.1. El rock en la Argentina: el rock nacional	44
2.2.2. “Una” historia del rock nacional	45
2.2.3. El rock “barrial”	59
2.2.4. “Callejeros”	60
2.3. Recapitulación	65
Capítulo 3	
Discurso, Análisis del Discurso y Semiótica	67
3.1. Nuestro acercamiento al campo disciplinar	67
3.2. El discurso	68
3.2.1. Texto y discurso	70
3.3. Textos sincréticos. El discurso del rock como texto sincrético	71
3.4. Discursos sociales y géneros discursivos	72
3.5. Modalidades o clases textuales	76
3.5.1. La descripción	76
3.5.1.1. Esquema descriptivo	77
3.5.1.2. Recursos descriptivos	78
3.5.2. La narración	80
3.5.3. La argumentación	81
3.6. Competencias y conocimientos enciclopédicos	83
3.7. Análisis del Discurso y Semiótica. Sus interrelaciones	85

3.7.1. Análisis del discurso como “translingüística	86
3.7.1.1 Dimensiones del discurso	86
3.7.2. Diversas perspectivas sobre el Análisis del discurso	87
3.7.3. Desarrollos semióticos seleccionados	89
3.7.3.1. Semiótica narrativa. Escuela de París	89
3.7.3.2. Aportes de Umberto Eco	90
3.7.3.3. Desarrollos posestructuralistas	91
3.7.3.3.1- La “intertextualidad” como	
dimensión	92
social del discurso	
3.7.3.4. La Sociosemiótica de Eliseo Verón	93
3.7.3.5. Los aportes de Teun van Dijk. La dimensión	
socio-cognitiva	95
3.8. Desde la Lingüística, la “Teoría de la Enunciación” y sus	
apropiaciones por parte de la Semiótica	98
3.8.1. Teoría de la enunciación	99
3.8.1.1. Los actantes de la enunciación	100
3.8.1.2. La construcción discursiva de los actantes	
de la	101
enunciación, del tiempo y del espacio	
3.8.1.3. De los procedimientos de Embrague/	
Desembrague	103
3.8.1.4. De la modalización	106
a) Concepto de función	106
b) El relato mínimo	106
c) Las proposiciones de Tesnière	108
d) El actante sujeto y el actante objeto	109
3.9. De la teoría de la enunciación a la Semiótica discursiva o	
narrativa	112
3.9.1. El recorrido del sentido en el proceso de producción	
discursiva	112
3.9.2. Puesta en discurso o discursivización: estructuras	
discursivas que actualizan las estructuras	
semionarrativas	114
a) De la semántica discursiva	114
b) De la sintaxis discursiva	115
Capítulo 4	
Marco Metodológico	117
4.1. Tipo de investigación	117
4.2. Constitución del Corpus	121
4.2.1. ¿Qué son para nosotros las “letras de canciones”?	122
4.2.2. Criterios para la constitución del corpus	122

4.3. Métodos y técnicas	124
4.3.1. Categorías descriptivas explicativas pertinentes según las variables discursivas a considerar	125
4.4. ¿Cómo procedimos?	126
4.4.1. Preparación del material	126
4.4.2. Lectura interpretativa de los textos	129
4.4.2.1. Lectura exploratoria	130
4.4.2.2. Lectura analítica	131
a) Análisis semántico del léxico y sentido de los términos	131
b) El sentido de los términos desde la perspectiva del consumo o reconocimiento	132
b-1) El “grupo foco” como herramienta de investigación	132
b-2) Realización del “grupo foco” y sus resultados	134
c) Modalidades discursivas	135
d) Ejes temáticos y tópicos	135
e) Análisis del desarrollo del continuo discursivo	135
e-1) Conformación y segmentación de los bloques informativos	135
e-2) Explicitación de las relaciones lógico-semánticas	135
f) Formulación de tópicos en cada texto-canción	136
4.4.3. Análisis en profundidad	136
4.4.3.1. Análisis intradiscursivo	136
4.4.3.2. Análisis contrastativo	137
4.4.4. Elaboración de informes	137
4.4.5. Agrupamiento de los textos	137
4.4.6. Análisis transtextual	138
Capítulo 5	
Análisis del Corpus	139
5.1. Discurso social, género discursivo y sociolecto	139
5.2. Conocimientos enciclopédicos requeridos por el corpus	140
5.3. En relación con el anclaje de los textos: los títulos	140
5.4. En relación con las modalidades discursivas	142
5.4.1. Descripciones	142

5.4.2. Descripciones que incluyen recorridos narrativos	147
5.4.3. Narraciones	149
5.4.4. En relación con la argumentación	152
5.4.5. Otros modos de organización textual	153
5.4.5.1. Construcción discursiva de la representación semántico-actancial	156
5.4.6. En relación con los fenómenos de polifonía y dialogicidad	157
5.4.6.1. El discurso religioso	157
5.5. Análisis temático del corpus	161
5.5.1. <u>Actores del contexto socio-cultural</u>	162
5.5.1.1. Los excluidos	162
5.5.1.1.1. Construcción discursiva de la representación semántico- actancial	169
5.5.1.2. Las autoridades - gobernantes	170
5.5.1.2.1. Construcción discursiva de la representación semántico- actancial	178
5.5.2. <u>Sustancias de consumo, legales e ilegales</u>	179
5.5.2.1. Marihuana	179
5.5.2.1.1. Construcción discursiva de la Representación semántico- actancial	185
5.5.2.2. Alcohol	185
5.5.2.2.1. Construcción discursiva de la representación semántico- actancial	188
5.5.2.3. Cocaína	189
5.5.2.3.1. Construcción discursiva de la representación semántico- actancial	191
5.5.3. <u>Los medios masivos de comunicación</u>	192
5.5.3.1. Construcción discursiva de la representación semántico-actancial	194
5.5.4. <u>El amor de pareja</u>	194
5.5.4.1. Construcción discursiva de la representación semántico-actancial	204
5.6. De la representación semántico-actancial a la representación social compartida por el grupo "Callejeros"	205
5.6.1. El sujeto productor del discurso	206
5.6.2. Actores del contexto socio-cultural	206
5.6.3. Sustancias de consumo, legales e ilegales	208
5.6.4. Medios masivos de comunicación	209
5.6.5. El amor de pareja	210

Conclusiones	212
Bibliografía de referencia y consulta	220
Anexos	232

Introducción

a) Características del trabajo de investigación

El presente trabajo se inscribe en el marco de las investigaciones en Psicología Social, y específicamente de la investigación de las Representaciones Sociales y su puesta en discurso.

La investigación es de corte **cualitativo-descriptivo** y responde al diseño de **análisis de caso** en la medida que pretende describir y comprender las representaciones sociales puestas en discurso en las letras de canciones del grupo musical “Callejeros”, utilizando la metodología del Análisis del Discurso y la Semiótica. El mencionado grupo se inscribe dentro de un género de la música popular urbana llamado, en nuestro país, Rock Nacional “Barrial”.

No es objeto del presente estudio la explicación del origen de las representaciones sociales, ni dar cuenta de los procesos de adquisición y construcción cognitivos de las mismas por los sujetos discursivos, sino explicitar las representaciones sociales presentes en el corpus seleccionado y explicar su construcción discursiva.

b) Estado actual de la cuestión propuesta

El fenómeno de las representaciones sociales ha sido ampliamente estudiado y abordado a través de distintas ópticas, a partir de los estudios de Serge Moscovici en 1961 y los investigadores de la *École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris*, tales como Jodelet, Herzlich, Abric y otros.

En nuestro país son numerosas las investigaciones sobre el tema: Mariana Chaves (2005), Ana María Pérez Rubio (2001), y otras, a las que se tuvo acceso a través de las *Actas de las Primeras Jornadas sobre Representaciones Sociales* organizadas por la UBA en 2003.

Los diversos desarrollos teóricos e investigaciones relevados tienen en cuenta y comparten, como característica de las representaciones sociales, el hecho de ser un conocimiento compartido por los grupos a través de procesos de comunicación. Las metodologías de abordaje se relacionan con el análisis de contenido y los modos de recolección de la información, con lo etnográfico, encuestas o cuestionarios, entrevistas en profundidad y grupos de discusión.

Moscovici dice: “Respecto del análisis del discurso, creo que es perfectamente compatible con la teoría de las representaciones sociales”. (Marková, I., 1998, en J. A. Castorina, 2003, cap.6, p. 148)

En este sentido, específicamente las investigaciones de Teun van Dijk, en el marco del Análisis Crítico del Discurso, constituyen aportes fundamentales que relacionan representaciones sociales y análisis del discurso.

Ana M, Pérez Rubio (2006) señala que, una de las formas del tratamiento de los datos en el Análisis Crítico del Discurso, consiste en dar cuenta de las estrategias predominantes a través de las cuales los hablantes categorizan, califican, definen y describen las características –físicas, mentales, sociales- del objeto de la representación. Según la misma autora, estas diferentes estrategias (formas lingüísticas) pueden considerarse “acciones sociales” porque están dirigidas a otros individuos, los interlocutores del hablante.

En nuestro país se destaca la investigación realizada por Estela M. Zalba (2000) sobre la puesta en discurso de las representaciones sociales en el “discurso polémico argumentativo” y los trabajos de Elvira Narvaja de Arnoux (2006) en torno de los materiales de archivos históricos.

Con respecto a la música popular, tanto la bibliografía (Blacking, 1973; Donoso, 1997; Godoy, González Rodríguez & Araya, 1995; González Rodríguez & Rolle. C., 2005) como los trabajos encontrados en Internet, por lo tanto incompletos o resumidos (Adell Pitarch, s/f; Capel, Piñero & Pardo, 1992; Lamanna, 1986; Serravezza, 1980), abordan la temática desde la musicología o la etnomusicología, lo que no incumbe al tema propuesto, aunque sirven como referentes, por sus aportes desde lo social. Desde la Sociología -y la Psicología Social- ha sido abordada por varios investigadores (Alabarces y Varela, 1988; Attali,1995;

Blanchot,1999; Capriati, 2007; de la Peza, 2004; Feixa, 1998; Frith,1996; Hormigos & Cabello, 2004; Reguillo Cruz, 1994-2000; Urresti, 2002; Wortman, 2001; 2003-2005) que trabajan las identidades juveniles, los efectos de la globalización y la formación de tribus urbanas y su relación con la música, pero sin analizar las letras con una metodología científica.

Por otra parte, los textos encontrados que abordan la música popular urbana, específicamente el rock y el rock nacional, son investigaciones periodísticas, de corte ensayístico, y tratan del origen y desarrollo (es decir la historia) de estos géneros musicales (Ábalos,1995-2004; Acosta, 1982; Marchi, 2005; Romay, 2001); otros incluyen la poética, como antologías (Álvarez Nuñez, 2003; De la Puente, 1996; Kozak, 1990) o sólo anecdóticamente o como ejemplo de lo que se decía, en determinadas épocas y de acuerdo con las influencias musicales o el contexto histórico (Fernández Bittar, 1987; Pujol, 2005). Muestran, sin método alguno, sino apelando al sentido común, la temática, en forma más o menos explícita o más o menos metafórica.

Así parece no existir un abordaje científico, teórico-metodológico, para el estudio del discurso poético de la música popular urbana ni del rock.

El estatuto de objeto de relevancia científica, se lo otorga, a nuestro criterio, su consideración como un producto cultural de una época, portador de sentido y compartido por los sujetos discursivos, productores de ese discurso, con una audiencia de miles de jóvenes.

Consideramos que la Semiótica Discursiva y el Análisis del Discurso (Bajtin, 1982; Barthes, 1990; Courtés, 1980; Greimas & Courtés, 1982; van Dijk, 1995 y 1999; y otros) constituyen a la vez la teoría y el enfoque metodológico sobre el discurso y su abordaje analítico y, permiten tanto la articulación con los conocimientos teóricos de la Psicología Social y, específicamente, con la teoría de las Representaciones Sociales, como el diseño de una metodología específica para el complejo objeto de estudio propuesto.

En este sentido el trabajo más cercano a un abordaje semiótico de las letras del rock se encuentra en el libro de Claudio F. Díaz (2005), en el que el autor intenta identificar los “tópicos discursivos” que han sido recurrentes a lo largo de la

historia del rock en la Argentina hasta 1985, aunque sin explicitar la metodología utilizada.

Sin embargo, desde esta área disciplinar, no se han encontrado otros trabajos de investigación ni publicaciones que aborden el estudio de la lengua natural en su registro poético relacionado con letras de canciones.

c) Problema y necesidad del presente trabajo.

Las transformaciones políticas y económicas producidas en las dos últimas décadas, entre ellas la globalización y la profundización de las políticas neoliberales, han modificado la estructura social de los países en general y, en particular, de los países latinoamericanos en los que aparecen escenarios complejos de desigualdad y vulnerabilidad (Reguillo Cruz, 2000). La situación actual crea una tensión entre los imaginarios de progreso, grandeza, libertad y felicidad crecientes, dominantes en el siglo XIX, con los que fueron pensados estos países, y la constatación de los límites, logros y fracasos de dichos imaginarios (Castoriadis, 1998; Wortman, 2001).

En la Argentina, también los procesos de globalización y la profundización de las políticas neoliberales junto con el abandono de las políticas públicas unificadas por parte del estado, el desempleo, la pauperización creciente de amplios sectores de la población, la corrupción, la impunidad, el deterioro de las instituciones, con el consecuente debilitamiento de los mecanismos de integración social (que estaban a cargo de la escuela, la iglesia y el trabajo) generaron una situación de derrota soportada y cargada en sus espaldas por los sectores populares. Los jóvenes, hijos de una segunda o tercera generación de excluidos, con escasas posibilidades de educación y empleo, adormecidos por décadas de despolitización (compulsiva o por cooptación), que no conocen sus derechos como trabajadores ni como seres humanos, cuya conciencia se limita a marcar los efectos más visibles de la caída, son sus principales víctimas.

El Informe CEPAL-OIJ 2004, *La Juventud en Iberoamérica: tendencias y urgencias*, señala una fuerte desigualdad entre los jóvenes de la región:

...por un lado, un grupo reducido de jóvenes que ha alcanzado niveles de vida-oportunidades y bienestar- propios de un país

industrializado, en contraste con otros grupos numerosos de jóvenes, cuya situación se asemeja bastante más a la de los países más pobres... (CEPAL-OIJ, 2004, p. 323)

Al decir de María del C. de la Peza (2004), estos jóvenes viven atrapados en un mundo siniestro y asfixiante, la ciudad moderna no les brinda posibilidad alguna de desarrollo y felicidad, su panorama es de desencanto y en él, las alternativas son callejones sin salida, el presente es terrible y el futuro no existe; la imposibilidad de acceder a mejores condiciones de vida hace más prematuro su pasaje a estadios posteriores.

Coinciden R. Reguillo Cruz (2000) y Hormigos & Cabello (2004) en que la globalización promueve una fragmentación feroz que repercute sobre los universos juveniles, los mantiene alejados de las metanarraciones, los acerca a un mundo heterogéneo y, así, esos jóvenes buscan un relato que no les fue transmitido, necesitan saber cuál es su origen para consolidar una identidad amenazada. Para ellos es imprescindible encontrar espacios de resguardo, cobijo y calidez, encontrar un grupo que los reconozca y los religue a un proyecto común, encontrar espacios de identidad y pertenencia, de participación y encuentro para lograr la identificación del ser joven (Feijoo, 2006; Capriati, 2007).

Así, por ejemplo, varios autores consideran al fenómeno de la formación de “tribus urbanas” como resultado de esta necesidad de pertenencia, como nuevas formas de estar juntos, como intentos de quebrar el discurso homogeneizante y reactivos a la masificación, como reacción y compensación ante la fragilidad de la cohesión social, como un espacio moderno de producción y reconstrucción de identidades y de construcción de lo simbólico (Michel Maffesoli, 1990; Pere-Oriol Costa, Tornero & Tropea, 1996; Silvana Sánchez, 2004).

Podría decirse, coincidiendo con Feixa (1998), que las agrupaciones juveniles urbanas desarrollan culturas que expresan colectivamente estilos de vida y experiencias sociales en los tiempos no regulados formalmente. Halliday las denominó “antisociedades”, es decir “(...) unas sociedades que se establecen dentro de otra, como alternativa, consciente de ella, como un modo de resistencia pasiva o de oposición activa (...)”, y que pueden llegar a generar un “anti lenguaje”, un “lenguaje de conflicto social” (Halliday, 1978, p. 239), de modo que éste es representación de una realidad social alternativa, con su sistema de valores, creencias, recompensas y castigos para mantener una solidaridad interna del grupo

ante la presión social y, sostener la identidad, ante la amenaza de destrucción. Nos parece más apropiado el concepto de Manuel Castells quien entiende por *contracultura* “al intento deliberado de vivir de acuerdo con normas diferentes y, hasta cierto punto, contradictorias de las aplicadas institucionalmente por la sociedad y de oponerse a esas instituciones basándose en principios y creencias alternativos” (Castells, 1999, pp. 140-141).

Este concepto coincide con el elaborado por Bourdieu (1999) quien utiliza el término “contracultura” para referirse a esta capacidad de los productos culturales (la lengua y el discurso lo son) para elaborar estrategias de resistencia frente a la cultura hegemónica.

Coincidimos con Reguillo Cruz (1994) acerca de la dificultad para captar la diversidad de experiencias y heterogeneidad de valores de estas agrupaciones juveniles; pero consideramos, sin embargo, que aparecen con claridad dos escenarios importantes donde se despliegan: el barrio al que pertenecen y la música que escuchan.

Para Ariel Gravano (2003) el concepto de barrio va más allá del simple espacio, circunscripción, distrito o escenario donde 'acontecen cosas', lo barrial pasa a ser un conjunto de rasgos, atributos, signos ubicables en la esfera ideológico-simbólica; también observa la capacidad de lo barrial para construir y ser construido por el imaginario social y constituirse en cultura, entendida como sistema de representaciones y prácticas compartidas colectivamente en torno a valores distintivos, que determinan los modos de comportarse socialmente y, por lo tanto, como señala Martín Barbero (1987), el barrio se constituye en un espacio de reconocimiento y constitución de identidades sociales.

Las prácticas musicales son entendidas como acciones colectivas que se inscriben en un espacio privado y público, en el cual se pueden reproducir los valores y creencias dominantes acerca del mundo o cuestionar dichos valores, creencias y modos de convivencia, aunque “ninguna decisión política se tome directamente allí” (Castoriadis, 1998, p.152); así, la canción popular se convierte en un dispositivo de la memoria colectiva (Arendt, 1995).

Ana Wortman (2001) considera que es, en las manifestaciones artísticas de consumo masivo, donde se pueden percibir las formas de “procesar la tragedia social”.

Consideramos que, en nuestro país, el rock nacional, que posee una historia de cuatro décadas, ha sabido, a través de los tiempos y de los distintos subgéneros y estilos que lo conforman, compartir con miles de jóvenes sucesos sociales e históricos, valores y creencias, actitudes y formas de convivencia, generando adhesiones, a veces masivas y a veces sectoriales. En este mismo sentido, Díaz (2005) señala que el rock argentino, con su universo discursivo, fue una manera de elaborar respuestas a condiciones históricas sumamente traumáticas como las dictaduras militares, la guerra de Malvinas, el golpe a la legitimidad de la democracia que significaron las leyes de impunidad, la devastación neoliberal de los `90, y otras.

Si pensamos junto a Capel, López Piñero & Pardo (1992) que una de las claves para entender la difusión y el éxito de una obra musical sobre un público, sea éste de la clase social que sea, se encuentra en la conexión que se pueda o no producir entre las ideas que se expresan y las percepciones de aquél, podemos pensar que el rock nacional ha coincidido en sus expresiones, con las de numerosos subgrupos sociales. Consideramos, siguiendo a Moscovici (en Castorina, 2003), que las percepciones, creencias, valores, expresiones y actitudes son aspectos de las representaciones sociales que comparten músicos y audiencia.

Por lo tanto, consideramos que, el rock nacional, como discurso social, se constituye en un elemento o ámbito de suma importancia para detectar las representaciones sociales que circulan en la sociedad, y específicamente, en el grupo social que lo incluye en sus prácticas habituales¹.

Así nos planteamos como **problema de investigación**, cuáles son esas representaciones del mundo social que comparten y de qué modo las han construido discursivamente.

¹ Se nos hace imprescindible destacar, a modo de comentario, que nuestra actividad profesional ha sido durante 30 años, referida a la Psicología Clínica, dedicada al tratamiento de niños y adolescentes, y que fue en ese ámbito donde comenzamos a entrever la relación profunda que existía entre la identidad adolescente y una de sus prácticas habituales: escuchar rock nacional y asistir a sus recitales. En ocasiones, estas prácticas se convertían en la vía de acceso por excelencia para comprender subjetividades profundamente angustiadas, disconformes, desilusionadas de sus adultos significativos, pero interesadas en su contexto social-político e histórico y que creían encontrar en el rock, un nuevo mensaje sin hipocresías y más cercano a su realidad.

Dado que a nivel social parece menospreciarse el agrupamiento juvenil barrial en torno a la música y, más aún, el contenido de las letras de las canciones que escuchan, sin entender la importancia que tienen en la construcción de la identidad social juvenil, y que a niveles académicos no se ha considerado a estas letras como un objeto de estudio, consideramos relevante **rescatar, a través de la teoría de las Representaciones Sociales, del Análisis del Discurso y de la Semiótica, las voces jóvenes y su modo de percibir, entender, relatar y explicar el orden del mundo en que viven.**

Por todo lo dicho, el objeto de estudio elegido para esta investigación (letras de las canciones del grupo “Callejeros”) es representativo de un género del rock nacional, llamado “rock barrial”, originado en el conurbano bonaerense, una de las zonas más perjudicadas por los cambios económicos y sociales producidos en nuestro país en las últimas décadas.

Por otra parte, el grupo “Callejeros” se vio envuelto en un hecho social de suma trascendencia como fue la “tragedia de Cromañón” en la que fallecieron 194 personas (principalmente jóvenes y muchos familiares de los integrantes del grupo²), que tuvo consecuencias sociales y políticas importantes (por ejemplo la destitución del Jefe de Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires), que generó una amplia gama de discursos mediáticos, conversacionales y polémicos en nuestra sociedad, y llevó a miles de jóvenes a movilizarse exigiendo justicia.

d) Supuestos teóricos

José Luis Caivano (1993), en su artículo “Semiótica y Realidad” (cuyo objetivo es la discusión de cuestiones planteadas por Thomas Sebeok en 1991), proporciona una serie de conceptualizaciones que nos ayudaron a comprender la relación entre el hombre, las representaciones sociales, su discurso y la realidad.

A partir de considerar al hombre como un “animal simbólico”, es decir, que está confinado en un universo de signos (conceptos que toma de Ernest Cassirer, 1994), Sebeok ve al lenguaje como un sistema humano que surgió no con el propósito de la comunicación, sino con “la función de modelar el mundo”. Por esto, para Sebeok, la realidad se revela a sí misma a través de signos, por lo tanto,

² En la tragedia de Cromañón fallecieron la madre de Eduardo Vázquez; la novia de Patricio Santos Fontanet, la madre del cantante tuvo quemaduras en el 40% de su cuerpo; la esposa de Diego Argañaraz; la ahijada, la tía, la prima, el novio de la prima y el tío de Maximiliano Djerfy y numerosos amigos del grupo.

esos signos son la única verdadera realidad y, más aún, las reglas y leyes a las cuales están sujetos los signos, son las únicas leyes reales de la naturaleza (Caivano, 1993, p. 2).

Desde esta perspectiva “la existencia de una realidad óptica externa no es afirmada ni negada, es simplemente evitada” (Caivano, 1993, p.1). Así, si existe una realidad externa, el hombre nunca llegará a conocerla como es “realmente”, ya que la misma se encuentra mediada por nuestros sentidos y nuestra mente. La única realidad cognoscible para el hombre, en lugar de estar compuesta por “objetos reales”, está compuesta por signos. “Lo que vemos no es el mundo tal como ‘realmente’ es, sino como los signos que estamos utilizando nos lo permiten ver”, y agrega, “cuando el sistema [de signos] es cambiado, los ‘mismos’ objetos lucen diferentes, características pasadas por alto previamente resultan ahora evidentes y por esta razón ya no se trata más de los mismos objetos” (Caivano, 1993, p.3).

A partir de estos conceptos, consideramos que la realidad social es una realidad ‘construida’ a través de los significados que las personas le atribuyen, en una determinada época y lugar.

Consideramos que esas significaciones son compartidas a través del lenguaje, los discursos y otras manifestaciones simbólicas.

Partimos del supuesto teórico de que todo discurso compartido y, por ende, co-construido por un grupo de sujetos como producto de una práctica social específica, es portador de representaciones sociales, relativas a las diversas esferas del quehacer humano que dicho grupo jerarquiza en su interacción comunicativa.

Abordamos el discurso poético-musical como una construcción social de sentido, generado en una práctica social específica, anclada en un determinado escenario socio-histórico y, por lo tanto, portadora de determinadas representaciones sociales.

Consideramos así, que la producción discursivo-poética de la música popular urbana denominada “rock barrial”, en nuestro caso la correspondiente al

grupo “Callejeros”, es portadora de representaciones sociales, reveladoras del universo simbólico del grupo social que las engendra.

Además, teniendo en cuenta la adhesión de miles de jóvenes al grupo y el hecho de que esta producción no ha circulado por los medios masivos de comunicación, sino a través de la comunicación espontánea, de boca en boca, conjeturamos que este colectivo juvenil comparte también esas representaciones.

Dada, entonces, la complejidad y heterogeneidad del objeto de estudio, se nos hace necesario un enfoque interdisciplinario, articulando los conceptos de la Psicología Social con elementos teóricos y metodológicos de la Semiótica y el Análisis del Discurso, en un sistema de interacciones reales y reciprocidad de intercambios, que conduzcan a un enriquecimiento mutuo.

Por lo tanto, proponemos el abordaje metodológico de la Semiótica y el Análisis del Discurso para describir, comprender y explicar la construcción discursiva de dichas representaciones.

e) Objetivos

Objetivos generales

- Describir y comprender las representaciones sociales contenidas en el discurso poético del Rock Nacional (como música popular urbana), en el género Rock Barrial y específicamente del grupo musical “Callejeros”.

Objetivos específicos

- Profundizar en el estudio y comprensión del marco teórico-conceptual sobre las representaciones sociales.
- Indagar bibliográficamente la consideración de los discursos poético-musicales, contemporáneos o pretéritos, como portadores de representaciones sociales.
- Indagar bibliográficamente la consideración de la música popular urbana, específicamente el denominado “rock nacional”, como producto

cultural que circula fundamentalmente entre los jóvenes y su vinculación con las situaciones sociales, políticas y económicas de nuestro país.

- Comprender el sociolecto involucrado en los textos.
- Identificar, a lo largo de los textos, los “objetos” sobre los que el grupo ha construido una representación social.
- Describir, comprender y explicar la construcción discursiva de las representaciones sociales puestas en discurso, en las letras de canciones del grupo musical “Callejeros”, a partir de las marcas instruccionales presentes en sus textos.

f) Descripción del trabajo

Sabemos que el marco conceptual que hemos desarrollado en nuestro trabajo de investigación es extenso. Sin embargo, consideramos que, ya que los temas que se abordan provienen de áreas disciplinares diferentes, y que su integración es lo que permitirá dilucidar el sentido de la construcción discursiva de nuestro corpus, es imprescindible explicitárselos al lector.

En el **capítulo 1** desarrollaremos un marco conceptual referido a las representaciones sociales el que no pretenderá ser innovador sino poner de relieve los aspectos imprescindibles en la consideración del tema y además, reunir los aportes de los distintos autores, en relación con los aspectos y categorías que, evaluamos, son relevantes o pertinentes.

Consideramos con Narvaja de Arnoux que “(...) nuestros estudios convocan **no sólo los conocimientos lingüísticos, sino también los provenientes de las prácticas en las cuales los materiales han sido producidos y han circulado.**” (Narvaja de Arnoux, 2006, p.9) y “(...) **saberes provenientes de otros dominios, a partir del problema que se ha planteado**” (Narvaja de Arnoux, 2006, p.38, el destacado es nuestro). Por ello, pero también por reconocer que el tema de la música en general, y en particular el rock no ha sido considerado como un objeto de estudio científico desde la Psicología Social, y

además, teniendo en cuenta que tratándose de una expresión artística propia del público joven, puede ser bastante desconocido y desvalorizado en los ámbitos académicos, en el **capítulo 2** desarrollaremos los aspectos sociales vinculados al desarrollo de la música a través de un recorrido histórico. También desarrollamos con mayor amplitud la historia de la música rock en la Argentina, relacionándola con algunos de **los sucesos históricos del país que enmarcan, a modo de contexto, su desarrollo** (condiciones de producción y circulación). Posteriormente narraremos el surgimiento y evolución del grupo musical “Callejeros”, cuyas letras de canciones analizaremos.

En el **capítulo 3** desarrollaremos, en diferentes apartados, una conceptualización del discurso y una aproximación teórica a los desarrollos del Análisis del Discurso y de la Semiótica, ya que en estas conceptualizaciones se fundamenta el encuadre metodológico del presente trabajo y de él surgirán las categorías de análisis con las que abordaremos el corpus seleccionado.

En el **capítulo 4** desarrollaremos el encuadre metodológico, la definición de la muestra (corpus), las definiciones de las categorías de abordaje y los pasos metodológicos.

En el **capítulo 5** analizaremos los datos del corpus seleccionado.

Posteriormente presentaremos las **Conclusiones** finales.

Finalmente incluiremos la **Bibliografía de Referencia y Consulta**.

Además incluiremos como **Anexos** las letras de las canciones del grupo “Callejeros”.

Capítulo 1

LAS REPRESENTACIONES SOCIALES

1.1. De las representaciones colectivas a las representaciones sociales.

El estudio del fenómeno de las Representaciones Sociales es iniciado por Serge Moscovici en 1961, reformulando en términos psicosociales, el concepto durkhemiano de representaciones colectivas.

Durkheim (1898) había establecido diferencias entre las representaciones individuales y las representaciones colectivas, explicando que lo colectivo no podía ser reducido a lo individual, es decir, que la conciencia colectiva trasciende a los individuos como una fuerza coactiva (Castorina y Kaplan, en J. A. Castorina, comp. 2003).

Samaja señala que Durkheim, aplicando un método “genético y estructural”, dirige su atención a los inobservables de la religión y descubre que éstos surgen en el proceso en que se constituye ese nuevo estrato de la realidad que es el grupo social. “Las representaciones religiosas, aunque parecieran no referirse a nada real, poseen, para los miembros del grupo social, una realidad incuestionable. Ellas proveen el sentido general a los hechos particulares (...)”, y agrega que esas representaciones “(...) son parte de la creación de la unidad de las experiencias, y en eso y por eso son importantes portadoras de sentido” (Samaja, J. 1993 (2001), p. 128).

Durkheim explicaba los cambios en la conciencia colectiva por la acción de circunstancias sociales no habituales y atribuía a las representaciones colectivas un carácter hegemónico. Las representaciones colectivas correspondían a formas de conciencia social cuya transformación era lenta (Castorina y Kaplan, en J. A. Castorina, comp. 2003).

Por su parte, Moscovici rechazaba la dicotomía entre individuo y sociedad (que había sido útil a Durkheim para dar autonomía teórica a la ciencia social), y sus trabajos en relación a las representaciones sociales, constituyen la búsqueda de la “interfase” entre lo individual y lo social (Pérez Rubio, 2001).

Para Moscovici las representaciones sociales estaban mucho más *diferenciadas según grupos* e instituciones y sobre todo, *sus modificaciones se producían (se creaban y recreaban) en la interacción social y la comunicación cotidiana*, lo que las hacía mucho más maleables que las representaciones colectivas (Castorina y Kaplan, en J. A. Castorina 2003, p.13). Consideraba que las representaciones sociales eran constitutivas del *sentido común* de las sociedades modernas y expresaban los modos en que la conciencia colectiva se había adaptado a las nuevas formas de legitimación en esas sociedades.

Otra fuente de diferenciación derivaba del papel que desempeñaron la imprenta y la difusión de la escritura, que generaron nuevas posibilidades de circulación de las ideas y la participación de los más diversos grupos en la producción de nuevas representaciones sociales (Castorina y Kaplan, en J. A. Castorina, 2003).

1. 2. El conocimiento social del sentido común.

Castorina y Kaplan señalan que Moscovici en diversos textos considera que las representaciones sociales “(...) son constitutivas del **sentido común** de las sociedades modernas (...)” (Castorina y Kaplan, en J. A. Castorina, comp, 2003, p. 14).

Moscovici y Hewstone definen el *sentido común* como un cuerpo de conocimientos producidos de forma espontánea por los miembros de un grupo, basado en tradiciones compartidas, y enriquecido por niveles de observación y experiencia, sancionadas por la práctica. En dicho cuerpo de conocimientos “(...) **las cosas reciben nombres, son clasificadas en categorías, y se hacen conjeturas sobre ellas, de forma espontánea**, durante la acción y la comunicación cotidianas” (Moscovici y Hewstone, en S. Moscovici, 1986, pp. 682-683; el destacado es nuestro).

En relación a cómo se forma ese conocimiento de sentido común, los autores mencionados señalan que se basa en información: los individuos adquieren el conocimiento, reconociendo y seleccionando los elementos de información que les llegan del mundo exterior; al intentar poner las cosas en orden y obtener una visión estable del mundo físico o social, cada individuo realiza inferencias que le

permiten atribuir causas a los efectos y hacer previsiones, pero debido a la falta de información apropiada, numerosos son los que sucumben a los prejuicios y los errores sistemáticos, cuya fuente se encuentra en las *teorías implícitas*, los *esquemas* y otros sistemas conceptuales que canalizan el flujo de informaciones que hay que tratar (Moscovici y Hewstone, en S. Moscovici, 1986).

Sin embargo, Moscovici considera que este tipo de conocimiento no debe ser considerado irracional, sino “(...) como un tercer factor importante entre el conocimiento científico y la ideología” (Moscovici y Marková, en J. A. Castorina, comp., 2003, p. 120); y tomando las palabras de Schütz, lo considera como “(...) la base del conocimiento científico” (Moscovici y Marková, en J. A. Castorina comp., 2003, p. 132).

Este conocimiento popular tiene, según Moscovici, objetivos tales como “(...) disfrutar del pensamiento y el habla, triunfar en alguna tarea específica y en ocasiones, evaluar la verdad; y estos objetivos son los que lo diferencian claramente del conocimiento científico y de las ideologías previas” (Moscovici y Marková en J. A. Castorina, comp., 2003, p.129).

También Moscovici retoma el concepto de “anonimato” de Schütz (año del trabajo no publicado) y considera al conocimiento de sentido común como “una clase anónima de conocimiento”, que “(...) está integrado al conocimiento corriente y nadie sabe quién es el autor o a qué corresponde” (Moscovici y Marková, en J. A. Castorina, comp., 2003, p.135), lo cual le da un carácter efímero, pasajero o perecedero.

Las representaciones sociales se pueden entender, entonces, como una manera espontánea o ingenua, de pensar e interpretar la realidad cotidiana, es decir, una forma de *conocimiento social de sentido común* que se constituye a partir de experiencias, informaciones y modelos de pensamiento que se reciben y transmiten a través de la tradición, la educación y la comunicación (Jodelet, en S. Moscovici, 1986).

1.3. La representación.

Para abordar el concepto de las representaciones sociales consideramos imprescindible asociar el conocimiento de sentido común con el concepto de representación.

El historiador Roger Chartier señala que en el *Dictionnaire universel de Furetière*, en su edición de 1727, las acepciones de la palabra “representación” muestran dos familias de sentidos aparentemente contradictorios: por un lado, “la representación muestra una ausencia, lo que supone una neta distinción entre lo que representa y lo que es representado”; por otro, “la representación es la exhibición de una presencia, la presentación pública de una cosa o una persona” (Chartier, 2002, p. 57).

Por su parte, Jodelet señala que el acto de representar “(...) es un acto de pensamiento por medio del cual un sujeto se relaciona con un objeto” (Jodelet, en Moscovici, 1986, p. 475). Más adelante agrega que “representar *es substituir a, estar en el lugar de*” y que, por lo tanto, la representación es el representante mental de algo, remite a otra cosa, a un objeto, persona, acontecimiento, idea, etc. Moscovici, muestra a la representación como desdoblada en dos caras muy poco dissociables: figura y sentido, es decir que a toda figura corresponde un sentido y viceversa. Por otro lado agrega que la representación no es un puro reflejo del mundo exterior, no es una reproducción pasiva de lo exterior en el interior: el sujeto y el objeto están en interacción y se modifican mutuamente, por lo cual, en el acto de representación hay construcción y reconstrucción.

Moscovici y Hewstone señalan que la capacidad de representar se refiere a las actividades por medio de las que los sujetos reproducen, de una modalidad a otra, los diferentes conocimientos obtenidos a través de otra persona y de la realidad física; y también a la reproducción de los objetos ausentes, ficticios o extraños en forma de objetos presentes, reales o conocidos (Moscovici y Hewstone, en S. Moscovici, 1986). Al respecto, Jodelet considera que esta particularidad de la representación garantiza “(...) su aptitud para fusionar percepto y concepto y su carácter de imagen” (Jodelet, en S. Moscovici, 1986, p. 476).

1.4. Dos definiciones de las representaciones sociales: un punto de partida.

Moscovici dice: "Una representación se define como la elaboración de un objeto social por una comunidad" (Moscovici, 1963, citado por Wagner y Elejbarrieta, en Morales, 1994, p.817). En este sentido se designa a la representación social como un **producto**.

En 1973 agrega que las representaciones sociales son:

Sistemas de valores, ideas y prácticas que tienen una doble función: en primer lugar, establecer un *orden* que permita a los individuos orientarse en su mundo social y material y dominarlo; y, en segundo término, permitir la *comunicación* entre los miembros de una comunidad, aportándoles un *código* para el intercambio social y un código para denominar y clasificar de manera inequívoca los distintos aspectos de su mundo y de su historia individual y grupal. (Moscovici, 1973, citado por Duveen y Lloyd, en J. A. Castorina, 2003, p. 29-30)

En esta definición se consideran las representaciones sociales como tipos particulares de **estructuras** que tienen como función aportar a las colectividades medios compartidos intersubjetivamente por los individuos, para lograr comprensión de la realidad (social y material) y comunicación (Duveen y Lloyd, en J. A. Castorina, 2003).

También el término representación social designa el **proceso** mediante el cual dichas estructuras se construyen y transforman (Duveen y Lloyd, en J. A. Castorina, 2003).

1.5. Génesis de las representaciones sociales.

Duveen y Lloyd, que consideran que el concepto de representaciones sociales supone una perspectiva genética, es decir son el resultado de un proceso de desarrollo; designan *sociogénesis* al proceso mediante el cual se generan las representaciones sociales. Señalan que la sociogénesis se produce en el tiempo, a lo largo de años, de modo que aún cuando se investiguen en un momento dado, la descripción resultante debe considerarse desde una perspectiva diacrónica. Por lo tanto, para los autores, la sociogénesis pone en evidencia la dimensión histórica de las representaciones sociales (Duveen y Lloyd, en Castorina, 2003).

Para los autores, la *ontogénesis* de las representaciones sociales es el proceso por el cual, los niños al desarrollar las competencias necesarias para participar como actores en la 'sociedad adulta pensante', adquieren el acceso a las representaciones de su comunidad; pero agregan que este proceso no está limitado a la infancia sino que se da, "(...) cada vez que los individuos (...) se involucran con nuevas representaciones sociales que les permiten participar en la vida de un grupo (...) elaborando identidades sociales concretas" (Duveen y Lloyd, en Castorina, 2003, p. 35). Por este motivo consideran que las representaciones sociales se activan psicológicamente en los individuos bajo la forma de identidades sociales. En este sentido aclaran que la influencia que ejercen las representaciones sociales sobre los individuos pueden asumir diferentes formas: una obligación imperativa o una influencia de tipo contractual por la cual decide adoptar una determinada identidad social.

El tercer aspecto genético, la *microgénesis* aparece en la interacción social, cuando los individuos se encuentran, hablan, debaten, resuelven conflictos, es decir se comunican entre sí. En esta interacción se evocan las representaciones sociales, pero éstas no son algo fijo que los individuos aportan a cada interacción, sino que se construyen durante el transcurso de las interacciones, elaborando y negociando, no sólo las identidades sociales, sino también las representaciones en que se basan. La evocación de las representaciones sociales se produce fundamentalmente en el modo en que los individuos construyen su comprensión del objeto, la situación o el acontecimiento, objeto de la interacción. En algunos casos existirá reciprocidad en las construcciones y no será necesaria la explicitación ni negociación, y en otros la negociación se convertirá en algo importantísimo dentro de la interacción.

"Queda claro que el proceso de formación de las representaciones no es un acto individual" (Castorina y Kaplan, en J. A. Castorina, 2003, p. 20).

1.6. Procesos y dinámica en la formación de las representaciones sociales.

Como proceso, la representación social no está limitada por las reglas del discurso lógico ni está reglamentada por los procesos de verificación empírica y falsación, más bien se la concibe como una entidad configurada por dos funciones

complementarias: el *anclaje* y la *objetivación* (Duveen y Lloyd, en J. A. Castorina, 2003).

Según Jodelet, por la *objetivación*, al darle textura material a nociones abstractas, al hacer corresponder cosas con palabras, se da cuerpo a esquemas conceptuales (Jodelet, en S. Moscovici, 1986). La objetivación hace que las representaciones se proyecten en el mundo, de modo tal que lo abstracto se convierte en concreto (Duveen y Lloyd, en J. A. Castorina, 2003), o como señala Farr: “Mediante la objetivación, lo invisible se convierte en “perceptible” (Farr, 1984 en F. Morales, 1994, p. 830).

Wagner y Elejbarrieta describen varias alternativas para el análisis del funcionamiento del proceso de objetivación. Una de ellas, propone la *metaforización* como un dispositivo específico (Wagner y Elejbarrieta, en F. Morales, 1994).

El *anclaje* es el proceso mediante el cual, lo no familiar o remoto es asimilado dentro de las categorías conocidas de la cognición cotidiana (Duveen y Lloyd, en J. A. Castorina, 2003); “(...) permite incorporar lo extraño en una red de categorías y significaciones” (Wagner y Elejbarrieta, en F. Morales, 1994, p.835), es decir, implica la integración cognitiva del objeto representado, dentro del sistema de pensamiento preexistente y a las transformaciones derivadas de ese sistema. Además, por el *anclaje* se da el enraizamiento social de la representación y su objeto, así, la intervención de lo social se traduce en el significado y la utilidad que le son conferidos.

1.7. ¿Quién construye, sustenta y comunica las representaciones sociales?

En relación a que las representaciones sociales permiten a los grupos construir una comprensión o una teoría de la vida social, se puede decir que la representación social es la representación de un sujeto en relación con otro sujeto (Jodelet, en S. Moscovici, 1986); son representaciones de alguien o de algún colectivo (Moscovici, 1976, referido por Duveen y Lloyd, en J. A. Castorina, 2003). En este sentido las representaciones sociales identifican tanto al contenido representado como al **grupo** que construye la representación (Duveen y Lloyd, en J. A. Castorina, 2003); es decir que la representación significa algo para alguien y hace que aparezca algo de quien la formula (su parte de interpretación), de modo

que no es sólo una reproducción sino una construcción (Jodelet, en Moscovici, 1986).

Wagner y Elejbarrieta sostienen que el discurso y la comunicación de su “puesta en común”, que crean representaciones sociales, tienen lugar en los *grupos reflexivos*. Un *grupo reflexivo* es concebido como un grupo que es definido por sus miembros, en el que los miembros conocen su afiliación y tienen criterios disponibles para decidir que otras personas también pertenecen al grupo (Wagner y Elejbarrieta, en F. Morales, 1994); elaboran colectivamente, en su práctica diaria las reglas, las justificaciones y razones de las creencias y conductas que son pertinentes para el grupo (Bourdieu, 1980; Boltansky y Thévenot, 1991, referidos por Wagner y Elejbarrieta, en F. Morales, 1994). Esta *reflexividad* implica, para los autores, *conocer lo que el propio grupo conoce y tener una idea acerca de los sistemas de conocimiento de los otros grupos*.

Estos criterios coinciden con los de van Dijk (1999) quien además considera que estos grupos deben tener alguna *continuidad*, más allá de un acontecimiento puntual, y que las decisiones, objetivos y acciones (individuales y colectivas) no pueden ser similares por casualidad, sino realmente estar monitoreadas por los conocimientos, actitudes, ideologías, normas y valores compartidos.

El pensamiento colectivo y la reflexividad de los grupos se complementan mutuamente y son los prerrequisitos fundamentales para lo que se denomina *identidad social*.

Para los miembros individuales del grupo, la identidad social significa que parte de su identidad personal está asociada con la auto-representación como miembro del grupo social (van Dijk, 1999) e implica, por una parte, el conocimiento de los grupos a los que se pertenece y, por otra, que es el grupo quien da origen a un fondo común de conocimientos, sentido común y justificaciones, todo lo cual los conduce “a situarse en un espacio discursivo común” (Wagner y Elejbarrieta, en F. Morales, 1994), “les proporciona un código semiótico y les marca las posturas que se pueden adoptar respecto de él” (Duveen y Lloyd , en Castorina 2003).

Señala van Dijk que la identidad social se puede asociar a un “*esquema de sí mismo del grupo*” (van Dijk, 1999, p. 155) y que este esquema debería

representar precisamente las creencias compartidas (adquiridas, utilizadas y reproducidas) a nivel del grupo y servir para responder preguntas tales como ¿quiénes somos? ¿de dónde venimos? ¿quién pertenece a nuestro grupo? ¿qué hacemos habitualmente y por qué?, agregando que las respuestas a esas preguntas son dadas y repetidas en encuentros sociales, interacciones simbólicas y actividades del grupo.

También señala van Dijk (1999) que la identidad de un grupo puede encontrarse tanto en el campo cognitivo (“ideas” compartidas), en actividades típicas (encuentros o rituales), como en símbolos que identifican al grupo (uniformes, banderas) a los que considera expresiones o manifestaciones de la identidad grupal subyacente.

1.8. Contenido u “objeto” de las representaciones sociales.

Moscovici sostenía que toda representación social es representación de algo (Moscovici (1976,1984) referido por Duveen y Lloyd, J. A.Castorina, 2003).

Las representaciones sociales tienen un contenido y éste se relaciona con un **objeto socialmente significativo** (Jodelet, 1989, en A. M. Pérez Rubio, 2006).

Wagner y Elejbarrieta consideran que el conocimiento de *sentido común de las representaciones sociales* aparece generalmente por necesidades prácticas: un fenómeno desconocido hasta el momento y por lo tanto, no familiar, si es suficientemente relevante, *inicia* un proceso de comunicación colectiva para hacerlo inteligible y manejable, es decir, *representárselo* (Wagner y Elejbarrieta, en F. Morales, 1994). Sostienen que, su verdad y racionalidad resulta de la relación entre el conocimiento representado y la evidencia disponible, y no de la relación entre el conocimiento y el mundo (Wagner y Elejbarrieta, en F. Morales, 1994). La representación social no es un duplicado de la realidad, sino que “sustituye a”, “está en lugar de”, es el representante mental de algo (Jodelet, en S. Moscovici, 1986): el mundo (y sus objetos) es aprehendido por los sujetos a través de las experiencias y la mediación inevitable de la “cultura” que preexiste al hombre, le otorga un significado a ese mundo y lo nombra. Así el conocimiento general internalizado, conservado en la memoria de largo plazo, se constituye en una representación mental de ese mundo.

Agregan los autores que no son los atributos inherentes al objeto los que lo convierten en social, sino la *relación* que la gente mantiene con él (Wagner y Elejbarrieta, en F. Morales, 1994). Esta perspectiva coincide con lo sostenido por Jodelet acerca de que las representaciones sociales dan cuenta de la actividad mental desplegada por los grupos a fin de *fixar su posición* en relación a situaciones, acontecimientos, objetos que les conciernen, objetos socialmente significativos (Jodelet, en S. Moscovici, 1986 y Jodelet, 1989, en A. M. Pérez Rubio, 2006).

Por esto, debemos agregar que, el conocimiento representado y la evidencia disponible, constituyen el *consenso social*: "(...) las representaciones sociales tienen una verdad fiduciaria, que es generada por la confianza que se deposita en la información y los juicios, cuando se los comparte con otros" (Moscovici, 1988, citado por Wagner y Elejbarrieta, en F. Morales, 1994, p.819). Queda claro que no se refieren a un consenso numérico, sino a un *consenso funcional*, es decir, que es necesario para mantener el grupo como una unidad social reflexiva (Wagner y Elejbarrieta, en F. Morales, 1994).

Señala Moscovici, que hay representaciones sociales *constituidas* que coaccionan a los individuos, son las representaciones sociales *hegemónicas* y también, representaciones que son *constituyentes* en tanto que productoras de nuevas significaciones (Moscovici, 1988, referido por Castorina y Kaplan en J. Castorina, 2003).

Según Castorina y Kaplan, la conformación de representaciones *heterogéneas* parece reflejar la desigual distribución del poder en la sociedad. Las tensiones culturales desencadenan la constitución social de las representaciones en tanto fracturas del mundo de la cultura producen 'lo extraño', 'lo no familiar'. La cultura rechaza la ausencia de sentido, así, la formación de nuevas representaciones restablece para los agentes la familiaridad de los hechos sociales (Castorina y Kaplan, en J. Castorina, 2003).

En el mismo sentido, cuando Wagner y Elejbarrieta (en F. Morales, 1994) muestran los campos de investigación en Representaciones Sociales, señalan que:

El primer campo es el que caracteriza la perspectiva original de las representaciones sociales como conocimiento vulgar de ideas científicas popularizadas. Por ejemplo los estudios de Moscovici sobre el conocimiento del

Psicoanálisis en Francia o los de Durant, Evans y Thomas, en 1992, sobre la concepción de la Medicina en Gran Bretaña (Wagner y Elejbarrieta, en F. Morales, 1994).

El segundo campo es el de los objetos culturalmente construidos a través de una larga historia y sus equivalentes modernos. Por ejemplo los roles sexuales, la relaciones materno-filiales, el cuerpo humano, la enfermedad o la locura (Wagner y Elejbarrieta, en F. Morales, 1994).

El tercer campo es el de las condiciones y acontecimientos sociales y políticos, donde las representaciones que prevalecen tienen un corto plazo de significación para la vida social, son las representaciones que se denominan *polémicas* (Moscovici, 1988, en F. Morales, 1994). Los temas característicos de este campo giran alrededor del conflicto social, tales como la desigualdad social, la xenofobia, los conflictos nacionales, los movimientos de protesta, el desempleo, las sublevaciones, la agresión de adolescentes, el aborto, el debate ecológico o el movimiento feminista (Wagner y Elejbarrieta, en F. Morales, 1994).

Estas representaciones *polémicas* son siempre producto de un proceso de evaluación de personas, grupos y fenómenos sociales y constituyen la base de la identidad social. En ellas, el conocimiento colectivo sobre las condiciones políticas, la estructura social y también los acontecimientos históricos guía el pensamiento y la actuación selectivos de los grupos sociales (Jodelet, 1992, referido por Wagner y Elejbarrieta, en F. Morales, 1994). Ellas resultan de situaciones conflictivas, situaciones en las que los grupos *compiten por recursos económicos o políticos*. En esas condiciones "(...) es muy importante para los miembros (...) tener alguna idea acerca de quién pertenece al propio grupo y quién no. Esto se logra clasificando a las personas sobre la base de sus ideologías o representaciones relacionadas con la situación específica" (Wagner y Elejbarrieta, en F. Morales, 1994, p. 820). Este conocimiento relacionado con los grupos y lo que hemos denominado, en el apartado anterior, como su reflexividad, es más evidente en estas representaciones polémicas.

También señalan Wagner y Elejbarrieta, refiriéndose a los estudios de Jodelet (sobre habitantes de un pueblo francés que comienza a hospedar en sus casas a pacientes mentales) en 1989, y a los de Billing (sobre el proceso de objetivación) en 1993, que existen representaciones que son creadas por grupos que no compiten por recursos escasos, pero que "(...) tienen que hacer frente a

condiciones cuasi estructurales desencadenantes de cambios en sus prácticas cotidianas” (Wagner y Elejbarrieta, en F. Morales, 1994, p. 821). En estos casos, las situaciones conflictivas generan ideas, argumentaciones y oposiciones discursivas (controversia y discusión) que “se dan en el seno del mismo grupo” (Wagner y Elejbarrieta, en F. Morales, 1994, p. 833) y por lo tanto éste tiene menor necesidad de identificar conocimientos sobre miembros de exogrupos.

1 .9. ¿Cómo se comparten las representaciones sociales?

Coinciden los distintos autores en que las representaciones sociales se producen, se recrean y se modifican en el curso de las interacciones y las prácticas sociales, es decir son elaboradas durante los *intercambios comunicativos* y la interacción (Castorina y Kaplan, en J. A. Castorina, 2003).

También coinciden en que las representaciones sociales reúnen elementos descriptivos, simbólicos y normativos proporcionados por la comunidad de pertenencia, que son orientadores de comportamientos y que implican siempre el hecho de ser compartidas por los integrantes de un grupo, elaboradas mediante la comunicación y el discurso que le permiten una distribución colectiva.

Señala Moscovici que este conocimiento de sentido común se almacena en el lenguaje y, por lo tanto, sigue la vía oral de las conversaciones y rumores. “Es un pensamiento mediante palabras” (Moscovici y Hewstone, en Moscovici, 1986, p. 686). Agrega, sin embargo, que pensamiento y lenguaje se refieren a significados, y el significado no se desprende de la información en sí, es decir, el significado no está determinado por la claridad de la percepción o la exactitud de las inferencias, sino que depende de “(...) compromisos anteriores con un sistema conceptual, una ideología, una ontología y/o un punto de vista” (Moscovici y Hewstone, en Moscovici 1986, p.692), es decir de las teorías implícitas o esquemas anteriores que “(...) las personas han adquirido a través del contacto con otras personas” y/o en su búsqueda de regularidades ante la inestabilidad del entorno social (Paicheler, H., en S. Moscovici 1986, p. 395).

Además, en 1981, Moscovici dice: “En el proceso de conversación y en los medios de comunicación masiva, los objetos sociales con creados y elaborados por los actores sociales, que pueden tomar parte en el proceso de comunicación mediante cualquiera de los medios que posean” (Moscovici, 1981, citado por

Wagner y Elejbarrieta, en F. Morales, 1994, p. 817), entonces el discurso que elabora las representaciones sociales, para ser efectivo, debe ser *público*, es decir que debe extenderse potencialmente a todos los miembros del grupo comprometiéndolos a ser productores e intérpretes o consumidores.

1.10. Dimensiones y estructura de las representaciones sociales

Coinciden los autores en que las representaciones sociales están constituidas por conocimientos del sentido común, opiniones, creencias, valores y actitudes. [Moscovici (1986), Jodelet (1989, en Pérez Rubio, 2006), Castorina y Kaplan (en Castorina, 2003), Wagner y Elejbarrieta (en Morales, 1994), Duveen y Lloyd (en Castorina 2003), van Dijk (1999)].

Señala Pérez Rubio (2006) que las representaciones sociales se estructuran en torno a tres ejes o dimensiones:

- a) Información: suma de conocimientos-variable en cantidad y calidad- que se poseen a propósito del objeto social representado y que resulta tributaria de la pertenencia social del sujeto o grupo que elabora la representación (Pérez Rubio, 2006, p.4); lo que “dicen” o “conocen” sobre el objeto (González, 2009).

Esta dimensión conduce a la riqueza de datos o explicaciones que, sobre la realidad, se forman los individuos en sus relaciones cotidianas (Moscovici, 1979, en Mora 2002).

- b) Campo de representación: se trata de una dimensión, más compleja que la anterior, e implica la organización y jerarquización de los diferentes elementos que configuran su contenido (Pérez Rubio, 2006, p.4), así como los factores ideológicos de su estructura (Herzlich, 1979, en Mora, 2002). Permite visualizar el carácter del contenido y debe analizarse en función de la totalidad del discurso sobre el objeto y no sólo en un párrafo o frase, es decir se enfatiza su carácter global y, por lo tanto, la dificultad metodológica para abarcarlo (Banchs, 1984, en Mora, 2002).
- c) Actitud: que expresa la orientación general (positiva o negativa) frente al objeto de representación. Esta dimensión evaluativa es considerada la más “primitiva”, ya que puede existir en el caso de una información reducida y de un campo de representación poco organizado (Pérez Rubio, 2006, p.4).

Para diferenciar a las actitudes sólo como aspectos de las representaciones, Moscovici explica que se puede tener una actitud hacia un objeto si se tiene una representación asociada con ese objeto, es decir que, en realidad, se está expresando una actitud, una opinión o una valoración hacia la propia representación de ese objeto (Moscovici y Marková, en J. A. Castorina, 2003).

Por otra parte Abric sugiere que toda representación está organizada alrededor de un *núcleo* y de unos *elementos periféricos* (Abric, 1984, en Wagner y Elejbarrieta, en F. Morales, 1994).

El *núcleo central*, parte más estable y coherente de la representación, tiene dos funciones esenciales: a) una *función generadora* mediante la cual los otros elementos de la representación adquieren y transforman su significación; y b) una *función organizadora* de las relaciones que asocia los elementos de la representación (Wagner y Elejbarrieta, en F. Morales, 1994).

Los *elementos periféricos* además de proteger la estabilidad del núcleo central, tiene funciones adaptativas: al ser mucho más sensibles al entorno, conducen a la adaptación de los grupos a situaciones específicas y permiten integrar las experiencias individuales (Wagner y Elejbarrieta, en F. Morales, 1994). Al respecto señala Abric: "(...) próximos al núcleo, desempeñan un papel importante en la concreción del significado de la representación, más distantes de él ilustran, aclaran, justifican esa significación" (Abric, 2001, en González, 2009, p. 57).

1. 11. Las representaciones sociales en relación con el corpus de análisis

En relación al presente trabajo de investigación consideraremos las letras de las canciones como discursos sociales surgidos de una práctica social específica y, como tales, **portadores de representaciones sociales**, es decir las consideraremos como **productos de naturaleza simbólica**, elaborados por una comunidad.

Al mismo tiempo, dichas representaciones se conforman como **estructuras** en tanto que constituyen sistemas de ideas y valores que permiten la

comunicación entre los miembros de una comunidad que a modo de código semiótico, les permite denominar, clasificar y explicar aspectos del mundo, su historia individual y su historia grupal.

Además consideramos que son el resultado del conocimiento proveniente del **sentido común**, de conocimientos “**anónimos**” producidos en forma espontánea por los miembros del grupo, basados en tradiciones compartidas y enriquecidos por niveles de observación y experiencia y sancionados por las prácticas. Es decir, conocimientos que se han formado sobre la base de una **información** seleccionada y organizada de acuerdo con esquemas valorativos que posibilita a los actores sociales ordenar su captación del mundo (natural, social) y poder realizar inferencias (atribuir causas a efectos y hacer previsiones).

Roger Chartier al referirse a la *lectura en voz alta* señala que, “al reunir a los sujetos alrededor de un libro [se] crea un lazo social” (Roger Chartier 2002, p. 122). De la misma manera consideramos que toda escucha de una audiencia, ya sea de una grabación o de la actuación en vivo en un recital, esto es, en un **discurso público**, reúne a los sujetos alrededor de esos textos-discursos y crea un lazo social. Además es factible señalar que este tipo de escucha no es azarosa, sino *elegida*, ya que no llegó a esa audiencia por los medios masivos de comunicación, sino a través del boca-en-boca, desde el momento en que, los jóvenes, tuvieron conocimiento de la existencia de la banda y hasta el último de sus recitales, la noche de la tragedia de Cromañón. (Después de este hecho, los medios de comunicación masiva dieron gran difusión a la producción del grupo musical).

Siguiendo los lineamientos teóricos planteados consideramos a esta comunidad (grupo Callejeros y su audiencia) como un **grupo reflexivo**, es decir, un grupo que es definido por sus miembros y en el que éstos conocen su afiliación y tienen criterios para decidir que otras personas también pertenecen al grupo; un grupo que elabora en sus prácticas diarias, las reglas, justificaciones, las razones de sus creencias y los comportamientos que son pertinentes para el grupo; características, éstas, que son constituyentes de su **identidad social**.

Tomando los conceptos de R. Chartier acerca de que “(...) las obras y los objetos producen un campo social de recepción más de lo que son producidos por divisiones cristalizadas y previas” (R. Chartier, 2002, p. 108), consideramos que

esta identidad social *no se refiere a clases sociales, sino a comunidades que comparten prácticas sociales, creencias y comportamientos.*

Las letras de las canciones son portadoras de representaciones sociales, en primer lugar, de **un grupo de jóvenes (los sujetos discursivos, el grupo “Callejeros”)** y además, de una **comunidad o colectivo (su audiencia).**

¿Quiénes constituyen una audiencia?

Telias, refiriéndose a las “bandas” (nombre que se dan a sí mismos los aficionados al rock), dice:

(...) bajo esta denominación se agrupan todos los integrantes del público que tienen una característica principal: seguir al grupo musical a *donde toque*.” “(...) se reconoce como tal, conoce su distinción de las demás, su pertenencia a algún grupo más grande, su fidelidad a un grupo de rock, sus afinidades o ideales. (Telias, 1998, p. 9)

Entonces, cuando hablamos de audiencia, nos estamos refiriendo a grupos de jóvenes pertenecientes a diferentes barrios, que conviven diariamente o no, otros que provienen de distintas zonas o regiones del país, que pueden llevar vidas diferentes, desempeñando actividades formales diversas pero que, escuchan, en sus lugares de origen, la música de un mismo grupo musical. Cuando toman conocimiento de un recital en vivo, sin que exista alguien que los convoque explícitamente, se organizan contratando micros, o en vehículos particulares o en medios públicos de transporte y viajan para estar presentes en el recital. En esos encuentros crean nuevos lazos, entablan otras relaciones, algunas perduran, otras no; no siempre son los mismos ni en la misma cantidad. En el recital cantan, bailan, comparten la emoción, la fidelidad, las afinidades y los ideales. Cuando el recital concluye, cada grupo vuelve a su lugar de origen y allí vuelve a compartir la experiencia vivida con otros.

Como vemos por lo expuesto, las características de la audiencia, y desde un punto de vista sociológico, se corresponden con las de pequeños grupos reflexivos que, ante un recital, conforman un grupo mucho mayor.

Recurriendo a los conceptos de los distintos autores, que planteáramos en el apartado c) de la introducción, y que consideran que ciertas ‘nuevas formas’ de grupalidad de los jóvenes dan cuenta de nuevos lazos de sociabilidad, de

nuevas formas de estar juntos como proceso reactivo a la masificación, y por lo tanto, que surgen, como reacción y compensación ante la fragilidad de la cohesión social, como un espacio de producción y reconstrucción de identidades, de construcción de lo simbólico, siendo su principal argamasa, la emoción vivida en común, podemos inferir que ser seguidores de un grupo musical, es decir, constituir su audiencia, constituye una de estas 'nuevas formas de grupalidad'.

Pero además, y como hemos señalado en página 20 de este trabajo, si es el grupo quien da origen a un fondo común de conocimientos, sentido común y justificaciones, los conduce "a situarse en un **espacio discursivo común**" (Wagner y Elejbarrieta, en F. Morales, 1994) y además "les proporciona un **código semiótico** y les marca las posturas que se pueden adoptar respecto de él" (Duveen y Lloyd, en Castorina 2003; el destacado es nuestro), podemos también inferir que el grupo musical y su audiencia constituyen una "**comunidad discursiva**".

Según Charaudeau & Maingueneau (2005) la noción de "comunidad discursiva" incluye las de "comunidad de comunicación" y "comunidad semiológica". Para los autores, la característica de estas comunidades está marcada por:

-“(...) el reconocimiento de los dispositivos y contratos de comunicación por parte de sus miembros” (Charaudeau & Maingueneau, 2005, p.102); este reconocimiento permite comprender la razón por la que un mismo discurso es aceptado por una comunidad y rechazado por otra;

-“(...) los saberes y creencias en los que sus miembros se reconocen y de los que dan fe los discursos circulantes en el grupo social” (Charaudeau & Maingueneau, 2005, p.102); así la comunidad es portadora de juicios y por lo tanto formadora de opiniones; y

-“(...) maneras de decir más o menos rutinarias y que constituyen “saber-decir”, “estilos” en los cuales se reconocen los miembros de la comunidad” Charaudeau & Maingueneau, 2005, p.103); así la comunidad es portadora de juicios de orden estético, ético y pragmático referidos a la manera de hablar.

El grupo Callejeros y *gran parte* de su audiencia parecen compartir prácticas, creencias y comportamientos (entre ellos la 'manera de decir') en la medida en que habiéndolos escuchado, se han convertido en "su público".

Hemos señalado que dentro de los múltiples aspectos de la realidad externa, los que son factibles de constituirse en representaciones sociales son los

“objetos socialmente significativos” (con el término ‘objeto’ nos estamos refiriendo a objetos, personas, situaciones, otros discursos, etc.). Uno de nuestros objetivos ha sido identificar cuáles son esos **objetos socialmente significativos** para este grupo de jóvenes, teniendo en cuenta que la veracidad y racionalidad del conocimiento representado dependerá no de los atributos inherentes a esos objetos, sino de la “**evidencia disponible**” para este grupo, y que ésta es un **consenso social** de tipo **funcional** y no numérico.

Hemos señalado que las representaciones sociales se producen, se recrean y se modifican en el curso de las prácticas sociales, interacciones e intercambios comunicativos; y también, que las representaciones sociales pueden ser creadas por los actores sociales en los procesos de conversación y en los medios de comunicación masiva, es decir que el discurso que elabora las representaciones sociales debe ser un **discurso público** que se extienda potencialmente a todos los miembros del grupo, comprometiéndolos a ser productores, intérpretes o consumidores. **Los recitales o la escucha de un CD del grupo “Callejeros” constituyen prácticas sociales mediante las cuales se manifiesta un discurso público** que ha *comprometido* a quien lo escucha a ser productor, intérprete y/o consumidor de ese discurso: existen palabras y frases de las canciones que son dichas, escritas en grafittis y banderas, tatuadas en los cuerpos o utilizadas para interpretar algún hecho social y aún individual, de modo que se han infiltrado en el habla cotidiana de la sociedad.

Capítulo 2

La música y su anclaje social

2.1. Historiando las prácticas musicales

El historiador Roger Chartier considera que no hay práctica social “(...) que no sea producida por las representaciones (contradictorias y enfrentadas) por las cuales los individuos y los grupos dan sentido al mundo que les es propio” y que, por lo tanto, “(...) las prácticas se apoderan de los bienes simbólicos, produciendo usos y significaciones diferenciadas” (Roger Chartier, 2002, pp.49-50). Coincidiendo con el autor, nos parece de gran valor historiar las prácticas relacionadas con la música popular para, desde allí, entender su valor en tanto lugar simbólico de construcción, manifestación y/o reproducción de representaciones sociales.

Si bien el objetivo de nuestro trabajo no se relaciona con la música, como expresión sonora, nos parece importante enmarcar el abordaje de este capítulo desde la musicología, en su intento de constituir a la música en general, y a la música popular en particular, como objeto de estudio científico. Hemos tenido en cuenta, entonces, las consideraciones que relacionan la historia y el desarrollo de la música con el contexto social, dejando de lado las consideraciones sobre las estructuras musicales.

2.1.1. Desde las culturas antiguas

Desde la etnomusicología, John Blacking (1973) sostiene que puesto que la música es sonido organizado por el hombre, expresa aspectos de la experiencia de los individuos en la sociedad, pero, también, que todo análisis formal de la música no tendrá sentido si no comienza por el análisis de la situación social que la engendra.

El musicólogo Leonardo Acosta señala que “(...) en todas las culturas antiguas, la música ha sido mediadora entre el hombre y las fuerzas naturales, que por ella el hombre se integra al universo y recupera la unidad perdida” (Leonardo Acosta, 1982, p.160). Así, ese hombre primitivo, temeroso frente a la naturaleza

incomprensible, “deificó” su entorno, se vinculó con esos dioses, agradeció o suplicó con algún tipo de lenguaje, y, en estado de éxtasis, intentó contactar con lo sobrenatural a través de la simple prolongación de uno o dos sonidos repetidos hasta la saciedad en un afán comunicacional de absoluta gratuidad (Donoso, 1997); esto es, sacrificar la economía de tiempo para dar lugar a otro tipo de eficiencia, otro tipo de placer.

Desde entonces y a través de los tiempos, todas las civilizaciones, en todos los continentes, han desarrollado músicas, instrumentos y cantos con características diferentes, evoluciones particulares y **funciones** muy específicas; se pueden encontrar *músicas mágicas* (ritos de caza y pesca, curaciones, ritos de fertilidad, para provocar la lluvia), *músicas religiosas* (festividades, aplacamiento o ruego), *músicas guerreras* (con sonidos aterradores para enardecer a los guerreros), *músicas de trabajo* (acompañando las tareas agrícolas y artesanales), *músicas fúnebres* y *músicas profanas* (ejecutadas con danzas y pantomima en fiestas populares) (Acosta, 1982).

En relación al canto, Blasina Cantizano Márquez (2005) dice que la poesía nació unida a la música³ y que, en todos los pueblos y civilizaciones, servía para que se grabaran en la memoria de los miembros de cada comunidad los valores morales, las pautas y normas que organizaban la vida, la convivencia y el funcionamiento de los grupos y, además, para que se recordaran los comportamientos de los personajes modélicos y ejemplares que servían de modelos de identificación. En Europa, los juglares profesionales que interpretaban canciones profanas con textos frívolos, galantes o épicos, cumplían esa función.

Es justamente en ese continente, en donde comienza a surgir otro tipo de música, opuesta a toda música popular. Como resultado de la peculiar evolución de la sociedad, se desarrolla, se *escribe* (notación musical) y se conforma la *música culta*⁴.

³ Por ejemplo, en la antigua Grecia, este tipo de poesía recibió el nombre de “lírica” porque se acompañaba con música de la lira. Extraído el 12/07/08 de <http://www.google.com.ar/search?hl=es&q=en+la+antigua+Grecia>

⁴ Música Culta o Académica: “esta denominación... ofrece un parámetro a partir del cual distinguir unas músicas de otras: a saber, la pertenencia a la “academia” y su tradición histórica, la institución que capacita a un músico para componer o interpretar en un determinado estilo o repertorio. La música que habitualmente se denomina culta, no puede ser compuesta por un aficionado que toca un instrumento de oído. Es necesario haber asimilado todo un cuerpo de conocimientos musicales (no sólo formales), sino históricamente constituidos y consolidados” Extraído de <http://www.musicaantiqua.com/msica-clscica-f1/msica-clscica-erudita-acadmica-para-adultos-sic-t626.htm>, el 12/07/08.

A partir de ese momento, ya no existiría solamente una estereotipia musical en géneros, de acuerdo a la función, sino que los géneros comenzarían a ser expresión de la singularidad de una u otras clases sociales (Acosta, 1982). En este sentido, el musicólogo chileno Juan Pablo González Rodríguez (2001) agrega que la escritura de la música suponía erudición y que ésta tenía que ver con la pureza y la construcción de la idea de nación, sobre la base de las culturas tradicionales del territorio; en contraposición, la música popular era considerada una música impura, porque tenía que ver con la hibridación. De esta manera, el rechazo a la música popular era, también, un rechazo a los sectores sociales que la practicaban.

2.1.2. La música popular

Cuando se habla de *música popular* surgen dos concepciones diferentes: una es la que la identifica con la música de un país, región, etnia, idioma o cultura, una música autóctona conocida por todos los miembros de esa región, país o comunidad, que forma parte de su acervo cultural, que se difunde por la tradición oral y de forma no comercial; la otra, la considera un conjunto de géneros y estilos que no se identifica con países ni culturas, que circula principalmente en forma de impresos (partituras y cancioneros), grabaciones (discos, cintas, videos) y emisiones (radio, televisión) por lo que son fácilmente reproducibles, que, además, por su sencillez y corta duración, no suelen requerir de conocimientos musicales para comprenderlos ni para ser interpretados y que se difunden y comercializan a través de los medios masivos de comunicación. Una es expresión auténtica de los pueblos; la otra es una construcción de las sociedades industrializadas, según Acosta, una “música seudopopular” (Acosta, 1982 p. 70).

2.1.3. Música popular occidental vs. música popular no occidental

La creciente urbanización e industrialización del siglo XVIII llevaron a que el “mercado” comenzara a sustituir a los grandes mecenas: así, los músicos consiguieron el apoyo de los aficionados con el aumento de los conciertos públicos. Surge entonces la “música popular europea” que desarrolló características propias como respuesta a los gustos mayoritarios; la mejora del nivel de vida permitió que muchas familias adquiriesen instrumentos musicales, los fabricantes comenzaron a producirlos en serie a finales del siglo XVIII y el piano y la guitarra pronto se

convirtieron en productos comerciales habituales. Se vendían canciones y adaptaciones de selecciones orquestales y operísticas como música impresa para tocar en la intimidad de los salones. De esa forma, las canciones populares entraron en las salas de concierto y en los espectáculos escénicos (Acosta, 1982).

Por otra parte, los procesos de descubrimiento y colonización ya habían producido avasallamientos, absorciones, intercambios, desconocimientos o rechazos y olvidos de las músicas surgidas de los pueblos colonizados por parte de occidente; "(...) las creaciones de los pueblos no-europeos poseerán, a lo sumo, el valor de documento o de simple dato o experiencia (...) 'materia prima cultural' que deberá ser elaborada en las metrópolis occidentales para su transformación en producto artístico de valor universal" (Acosta, 1982, p. 30).

Ya desde el siglo XVI al XIX, las potencias colonialistas usaron la cultura como arma de sometimiento, ya sea destruyendo las creaciones autóctonas para imponer sus propios valores, ya sea limitándose a marcar la cultura de los vencidos con el sello de la "inferioridad" (Acosta, 1982).

2.1.4. Música e industria cultural

A partir del primer cuarto del siglo XX, en EE. UU (en pleno desarrollo de la era industrial-capitalista) toda producción cultural, entre ellas, la música, se convirtió en "*negocio*" (Acosta,1982): con la invención del fonógrafo por el estadounidense Thomas Alva Edison en 1877, la música se había hecho más accesible, dado que los consumidores ya no necesitaban poseer conocimientos musicales para disfrutar de ella; los gramófonos de monedas aparecieron antes de 1900 y, a finales de los años veinte, muchos artistas populares e incluso prestigiosos concertistas habían efectuado grabaciones. La radio, en los años veinte, y la televisión, a finales de los años cuarenta, comenzaron a emitir a los hogares, música en directo o grabada; las películas sonoras de finales de los años veinte, lo hicieron en los lugares públicos.

La música, entonces, pasó a formar parte de una nueva industria: *la industria cultural*. En ese contexto, las empresas (gramofónicas y radiodifusoras) ejercían un control financiero e ideológico sobre los compositores, prescribían una música que respondiera a las necesidades creadas por los nuevos medios masivos, una música que fuera comprensible para el nuevo público (Acosta.1982). Así, "(...)

el nacionalismo en la música de países colonizados o excolonizados, siempre es visto como algo obsoleto y superado". (Acosta, 1982, p. 45). Este proceso presentó dos facetas: la apropiación de los bienes culturales de los pueblos y su transformación o elaboración por la maquinaria reproductora de las metrópolis. A posteriori, el nuevo producto era devuelto a esos mismos pueblos trayendo "(...) una imagen de sí mismos deformada, mediante la cual no sólo se les conmina a la pérdida de su identidad sino además se les hace pagar los altos precios de productos elaborados" (Acosta, 1982, p. 50). Esto fue muy evidente con la música cubana y con la música latinoamericana en general, con la música hindú y la africana, pero no quedaron a salvo las músicas cultas europeas en sus versiones simplificadas. El éxito de la industria del disco estaba garantizado.

A mediados del siglo XX surgió la llamada "*música funcional*" (music for dinning, -for reading, -for relaxation, -to help you sleep, -to work or study...) (Acosta, 1982, p.57), como una nueva música popular, cuya interpretación fundamental era "(...) dominar al silencio y sus consecuencias, al aislamiento, la soledad y el miedo (...)", "(...) entretener a los frustrados ciudadanos del mundo del consumo (...)" (Acosta, 1982, pp. 59-60). Sus teóricos consideraban que los acontecimientos externos tenían poca relación con la música: "(...) que las guerras, las revoluciones y los disturbios raciales han dejado rastros sorprendentemente pequeños en la música del pasado (...)", "(...) que los hechos históricos sólo afectan a la música en cuanto crean nuevos públicos con distintas necesidades musicales (...)" (Acosta, 1982, p. 58).

Esta perspectiva empuja a los compositores a la tarea de escribir música *en serie*, que se adapte a las nuevas funciones impuestas por el mercado: que sea de interés para los millones de oyentes, las masas incultas, el pueblo; por ejemplo en Inglaterra, en la década de los '60, surge la música "*pop*", apócope de popular, que al margen de la instrumentación y tecnología aplicada para su creación, conservaba la estructura formal "verso-estribillo-verso", era ejecutada de modo sencillo, melódico, pegadizo, con voces melódicas en primer plano y percusiones lineales y repetidas. La misma tiene amplia vigencia hasta nuestros días (Acosta, 1982).

2.1.5. Surgimiento del Rock

En EE.UU. comenzó a generarse otra música: en 1929 un grupo de cantantes negros había grabado una variante de los *spirituals* religiosos a la que llamaron *rocking and reeling*⁵, y, en 1936, otro, grababa el llamado *back country ring-shout*⁶; ambos contenían las cualidades de una música que se instalaría definitivamente en la sociedad estadounidense en los años '50: el **rock and roll** (Acosta 1982).

Este "rock and roll" provenía de dos fuentes básicas: la música negra de los *rhythm and blues*⁷ (cuyas fuentes eran la música religiosa negra y los cantos del trabajo) y la música blanca de los *country-western*⁸ (cuya fuente era la música de los campesinos blancos muy pobres, de ascendencia escocesa e irlandesa de las montañas Apalaches). También recibiría la influencia de dos guitarristas negros de la escuela de los *blues* que, en 1939, habían tomado una decisión de incalculable importancia: la incorporación de la guitarra eléctrica. Estas músicas le cantaban a Dios, a la falta de amor, al trabajo duro y a la tristeza del desarraigo (Ábalos, 2004).

Resultado de múltiples fusiones, esta música será denominada, en 1951, **rock and roll**⁹ por Alan Freed, un periodista y disc jockey de Cleveland, que promovía esta "música negra para blancos". Triunfaban con ella numerosos cantantes negros (Bill Halley, Check Berry, Little Richard y otros) y, finalmente, surgiría Elvis Presley (cantante blanco) que escandalizaba a adultos y religiosos por su sensualidad y los insinuantes movimientos de su cadera (Ábalos, 2004; Acosta, 1982).

⁵ Rocking and reeling: literalmente meciéndose y bamboleándose

⁶ Back country ring-shout: (back country: literalmente campo-atrás; *ring shout*: literalmente anillo de grito) *Ring shout* es una danza ritual estática practicada inicialmente por los esclavos africanos en América del Norte, los participantes se movían en un círculo mientras sacudían los pies y aplaudían. Extraído de http://es.wikipedia.org/wiki/Ring_shout el 12/07/08.

⁷ Rhythm and blues: conocido también como "música negra norteamericana". El término musical fue introducido en Estados Unidos en 1949 por Jerry Wexler de la revista Billboard. Sustituyó al término conocido como "race records" (*grabaciones de raza*), Extraído de <http://es.wikipedia.org/wiki/R&B> el 12/07/08.

⁸ Country-western: es un estilo musical surgido en los años 20 en las regiones rurales del sur de los Estados Unidos. Se tocaba esencialmente con instrumentos de cuerda, como la guitarra, el banjo, el violín sencillo y el contrabajo, aunque también intervenían frecuentemente el acordeón y la armónica. Extraído de <http://es.wikipedia.org/wiki/Country> el 12/07/08.

⁹ Rock and roll: literalmente bambolear y rodar o girar. Constituía una expresión típica de la comunidad negra norteamericana, alrededor de los años '20 y aludía al acto sexual. (Marchi,2005)

Se trataba de una música dinámica, vibrante, nerviosa, extravertida y capaz de canalizar la rebeldía latente de los jóvenes de clase media blanca, que se convirtieron en su público masivo (Acosta, 1982).

Según Acosta (1982) sus letras se caracterizaban por la incoherencia, la simplicidad, el erotismo, la sexualidad y la alusión a la vida contemporánea cotidiana, con cierta obsesividad por los Cadillacs, las motos, la velocidad, los zapatos o las botas.

En los años '60, con la aparición de la música pop, Presley en el servicio militar y otros de sus exponentes en situaciones de vida que le impedían dedicarse a la música (procesos penales, accidentes, conversión religiosa), el rock sufre una decadencia que dura algunos años, hasta que desde Europa, más precisamente desde Inglaterra, se inicia la conocida "*invasión británica*" con "Los Beatles" y el rock resurge. Ellos mostraban con claridad el rechazo a los valores de las clases altas de Inglaterra, propia de los jóvenes ingleses de la época, pero no mucho más. Esto era esperable, ya que en los primeros años de la década existía una extensa brecha entre la música y el pensamiento o la acción sociopolítica. Pero ya avanzada la década, los sucesos internacionales (entre ellos la revolución cubana, la guerra de Vietnam, el movimiento hippie) repercutieron en la mentalidad del joven norteamericano medio y la música lo reflejó a través de las canciones de protesta, en los blues y el folk, y en el surgimiento de canta-autores como Bob Dylan, quien manifestaba una postura crítica contra el 'establishment' y se convertiría en el héroe cultural de la juventud norteamericana (Acosta, 1982).

Mientras que para algunos autores, el rock se convierte a partir de allí en espejo de la jerga, modales, hábitos y costumbres de la joven generación de la clase media blanca, cuya rebeldía encontraba fácil salida en el derrotismo, las drogas y la literatura existencialista, para otros se constituye en un movimiento contracultural ¹⁰ (Acosta, 1982).

¹⁰ El término contracultura fue acuñado en la época de la posguerra en Estados Unidos y surgió como una rebeldía contra los llamados "hombres estables: patriotas ultraconservadores mayores de 35 años". Theodore Roszak hace mención de la "contracultura" por primera vez en un artículo de 1968, "When the Counterculture Counted" ("Cuando la contracultura contaba") : "(...) the rebellion against certain essential elements of industrial society: the priesthood of technical expertise, the world view of mainstream science and the social dominance of the corporate community". "la rebelión contra ciertos elementos esenciales de la sociedad industrial: el sacerdocio de pericia técnica, la visión del mundo de la ciencia convencional, y el dominio social de la comunidad corporativa" (La traducción es nuestra). También en "El nacimiento de una contracultura" de 1969, ed. Kairós, Barcelona.

Bourdieu elabora el concepto de "contracultura" para referirse a la capacidad de los productos culturales para elaborar estrategias de resistencia frente a la cultura hegemónica, en La Distinción, 1999, Cap. 1: Títulos y Cuarteles de la nobleza cultural, Ed. Taurus, Madrid.

Los dos puntos de vista serán aprovechados por los medios comerciales que impondrán, de nuevo, patrones comerciales: el cantante de rock convertido en “ídolo” (Acosta, 1982). Los ídolos trazan a la juventud pautas de comportamiento extravagantes, rebeldes, pero que, en realidad, son manipuladas por el aparato de los medios masivos, convirtiéndolas en formas superficiales de comportamiento social, en modas para las cuales, a su vez, se prepara un amplio ámbito de consumo (merchandising¹¹), polarizando los intereses, aislando a la juventud de los problemas reales de la sociedad, en un estilo de vida que se da como universalizador. A partir de entonces, los estilos mentales y las letras “radicales” del rock se han visto contradichas por los valores del comercialismo: los valores rebeldes *deben comprarse* junto con la música, de este modo el rock se integra al mundo de los objetos y artefactos de la sociedad de consumo (Acosta, 1982).

En este sentido, Acosta (1982) sostiene que el rock habría fracasado en la pretensión de erigirse como bandera de una utópica contracultura opuesta al capitalismo, pero, por otro lado, no puede dejar de reconocer que el rock ha sabido, a través de los años, producir (en algunos casos) una música de innegable calidad, inventiva y sofisticación, que ha influido en el terreno de la canción rompiendo viejos modelos, que ha aportado formas de acompañamiento, ha ensanchado el horizonte sonoro de la guitarra y los teclados, ha tenido aciertos innegables en la armonización de voces, en las orquestaciones y en el aprovechamiento y recreación de estilos musicales del pasado.

Por nuestra parte, consideramos al “rock” como un discurso social, por lo tanto y aferrándonos a las palabras de Foucault, como un conjunto de “prácticas que obedecen a reglas de formación y de funcionamiento” (Foucault, 1966, en Chartier, 1996, p. 27). Así, “(...) las prácticas discursivas aparecen articuladas con otras, cuya naturaleza es diferente (...)”, por cuanto las reglas de formación de las que dependen se vinculan con dominios no discursivos como instituciones,

¹¹ Merchandising: Se puede definir merchandising como toda actividad desarrollada en un punto de venta, tendiente a reafirmar o cambiar la conducta de compra. Otra acepción del merchandising es la de **objetos promocionales**. Con el fin de promocionar el lanzamiento de un producto o de un evento cultural (película, discos, simposio, feria, etc.) los fabricantes o productores ponen a la venta pequeños objetos relacionados con el mismo: muñecos, camisetas, llaveros, juguetes, etc. Esta técnica tiene especial atracción para el público infantil y juvenil. Extraído el 19/07/08, de <http://es.wikipedia.org/wiki/Merchandising>

acontecimientos políticos, prácticas y procesos económicos (Chartier, 1996, p. 27-28).

2.1.6. La música popular urbana

El Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana (Cáseres Rodicio comp., 1999-2001) designa con la denominación "*música popular urbana*" a una extensa gama de expresiones musicales que poseen elementos comunes y que las diferencian tanto de la música de tradición oral como de la música académica o culta. Algunos de esos elementos distintivos son la *identificación del autor* del hecho musical y una *propagación* hacia el seno de la comunidad a través de canales específicos, relacionados con los medios de comunicación. Otra diferenciación es la *falta de grafía* y la *escasa especificidad de los rasgos musicales*, por lo cual la ejecución del *intérprete* se hace fundamental, ya que éste concretará la obra musical a través de su particular apreciación.

Lo "*popular*" de este fenómeno musical remite en este abordaje, tanto a aquellas manifestaciones propias de la cultura popular como a la cultura de masas.

Por *cultura popular* se entiende el conjunto de manifestaciones creadas por el pueblo, por las clases bajas o aquellas desarrolladas por otros estratos sociales que adoptan, consolidan y reelaboran los puntos de vista del pueblo, deseando servir a sus intereses de clase y al desarrollo de su conciencia y valores (Colombres 1987, citado en Diccionario Cáseres Rodicio, 1999-2001). En este sentido Acosta (1982) insiste en considerar las músicas populares, como "procesos dinámicos íntimamente ligados a los hechos sociales de cada época", negándose a considerarlas como fenómenos que tienen origen en un pasado remoto y que permanecen idénticos a sí mismos, aparentemente ajenos a todo acontecer social o histórico (Acosta, 1982, p.231). Según este autor, *la música popular cambia de acuerdo con el acontecer histórico*.

La *cultura de masas*, en cambio es producida a partir de procesos artificiales, de mercado, especialmente por parte de los grupos económicos que controlan los medios de comunicación y cuyo objetivo es esencialmente incitar al consumo. La "canción de moda" es el arquetipo de la cultura de masas y en muchas ocasiones es el resultado de la simplificación oportunista de una auténtica expresión popular.

Por su parte, la categorización “urbana” de la música popular hace referencia a que el ámbito de producción y dispersión lo constituyen los centros densamente poblados (Diccionario Cáseres Rodicio, 1999-2001).

Además, la música popular *evoluciona lentamente* y prolonga lo viejo en lo nuevo en un proceso de transmisión oral, más aún “(...) evoluciona según factores intrínsecos, los cuales son las leyes de evolución de ese grupo, de la sociedad en general y de las relaciones de ese grupo con la sociedad” (Acosta 1982, p. 79). En ella “(...) todos los medios están en función del mensaje artístico, de lo que se quiere comunicar al público (...) siempre está ligada a una función social específica y necesaria (...) **cohesionar al grupo del que surge (...)**” (Acosta, 1982, p.82; el destacado es nuestro).

Si bien Acosta (1982) sostiene que la creación popular es una fiel imagen del contexto en que surge, y a eso debe su alto grado de coherencia, creemos con Adell Pitarch, que no es un reflejo pasivo de esa sociedad, sino un foro público en el que diferentes modelos de organización ideológica son afirmados, desmentidos, adoptados, contentados y negociados (Adell Pitarch, *s/f, La Música Popular Contemporánea, más allá de la Sociología y la Musicología, extraído el 8/9/07 de www.sibetrans.com/actas/actas_3/10_adell.pdf*).

Capel, López Piñero y Pardo (1992), en su investigación sobre la “Gran Música, la Zarzuela y el Canto Coral”, visualizan que el fenómeno musical es capaz de ser vehículo de ciertos pensamientos y se preguntan qué conjunto de representaciones socialmente determinadas subyacen en las imágenes transmitidas por las obras musicales.

Ya hemos mencionado que en la creación de la música popular urbana intervienen el compositor de la obra y el intérprete (a veces el mismo autor). Adell Pitarch plantea al respecto que cabe mencionar dos criterios o concepciones acerca del mayor o menor peso de lo individual y lo social en la creatividad: una es plantear que la creatividad personal es un aspecto central en todo proceso social y, la otra, que las identidades y las realidades personales (en este caso, la del autor) en ningún caso pueden concebirse fuera de los procesos de construcción social (Adell Pitarch *s/f, La Música Popular Contemporánea, más allá de la Sociología y la Musicología, extraído el 8/9/07 de www.sibetrans.com/actas/actas_3/10_adell.pdf*).

Adhiriendo a la segunda concepción, pensamos que el autor de música popular, a partir de ‘experiencias’¹² compartidas en su comunidad, recoge discursos, los moviliza, construye sentido y los ofrece en devolución a su comunidad.

Esta concepción coincide con la del etnomusicólogo J. Blacking cuando señala que: “La música puede expresar actitudes sociales y procesos cognitivos, pero es útil y efectiva, sólo cuando es escuchada por los oídos, preparados y receptivos, de las personas que **han compartido de algún modo las experiencias culturales e individuales de sus creadores**” (Blacking, 1973, p.54; el destacado es nuestro).

Para Iris Zavala (1992, referida por Adell Pitarch *s/f*, *La Música Popular Contemporánea, más allá de la Sociología y la Musicología*, extraído el 8/9/07 de www.sibetrans.com/actas/actas_3/10_adell.pdf) los productos culturales tienen una función epistemológica, ya que transmiten conocimientos y experiencias del mundo, por lo tanto “(...) somos lo que leemos, lo que vemos, lo que escuchamos (...)”, porque los sujetos se constituyen a través de la lengua y de sus instituciones.

Capel, López Piñero y Pardo (1992), coincidiendo con Gramsci (1967), consideran que una de las claves para entender la difusión, el éxito de una obra musical sobre un público, sea éste de la clase social que sea, se encuentra en la conexión que se pueda o no producir entre las ideas que se expresan y las percepciones de aquél; es decir, en un momento dado, dependiendo de la atmósfera social, el estado de la sociedad, su estructura general, necesidades y aspiraciones, se produce el hecho musical que las concreta y que responde así, a *todo lo que es socialmente pensado, creído, actuado*. Se podría decir que, en la interacción, “(...) **es la audiencia, en última instancia, la que le dará su valor final aceptándolo como una representación de la realidad**” (Rosa, 2001, p.97; el destacado es nuestro).

El musicólogo González Rodríguez (2005) observa, sin embargo, que la música popular mediatizada constituye una pluralidad de textos, donde convergen música, letra, interpretación, narrativa, visual, arreglo, grabación, mezcla y edición y

¹² Experiencia en el sentido de “proceso por el cual se construye la subjetividad de todos los seres sociales” (Lauretis, T., 1992, referida por Adell Pitarch, *La Música Popular Contemporánea, más allá de la Sociología y la Musicología*, extraído de www.sibetrans.com/actas/actas_3/10_adell.pdf, el 8/9/07)

que su análisis debería incluir el conjunto de esos textos. Al mismo tiempo es necesario recordar que la música popular transita por los mismos canales de difusión que la música de consumo o música de masas y que, por lo tanto, sería necesario conocer las formas de producción y de circulación, como así también con qué intereses se la compone.

Jenaro Talens (1994) dice, al respecto, que los nuevos medios, las nuevas tecnologías, no son simples intermediarios asépticos y desideologizados que sirven para almacenar, transmitir y hacer circular discursos que no dependen de ellos; por el contrario, tienen la función de “producir” el sentido, de establecer las reglas de los intercambios comunicativos y de “crear” tipologías de sujetos sociales. Podemos agregar que es claro su objetivo de crear sujetos consumidores de esos discursos y de esos nuevos sentidos.

Por esto, Acosta (1982) afirma que el fenómeno comercial ha producido, en la música popular, una situación caótica debido a la yuxtaposición de elementos procedentes de diferentes contextos: donde antes había coherencia sonora (y de discursos) ahora existe caos; donde había creación popular, hay creación dirigida, y *donde había forma, hay fórmula* al decir de Umberto Eco, quien retoma las palabras de Wright Mills (Eco, 1968).

Para Eco esta sustitución de la forma por la fórmula implica una cosificación de la música, un mero estereotipo, un divorcio entre forma y contenido (cuando este último existe), ya que esa fórmula constituye una especie de envase que, en las sociedades de consumo, es más importante que el contenido¹³ y señala “(...) donde la fórmula substituye a la forma, se obtiene éxito únicamente imitando los parámetros (...)” (Eco, 1968, p. 271), no revelando algo nuevo sino repitiendo lo que ya se sabe y se espera oír y, especialmente, divirtiendo.

Eco, analizando las obras de Straniero, M., Liberovici, S., Jona, E. y di Maria, G., llama a esta música, “música gastronómica” o “música de consumo” y la considera una producción industrial que no persigue ninguna intención artística, preguntándose por qué motivos histórico-sociales, la masa se ha identificado con un producto musical y, además, si esta producción se adapta a las libres fluctuaciones del mercado, o interviene más en un plano pedagógico preciso, para

¹³ Recordemos por ejemplo que mucha de esta música popular de circulación masiva está hecha en diferentes idiomas, por lo tanto su contenido es generalmente incomprensible para la mayor parte del público.

orientar el mercado y determinar las demandas. Coincidiendo con los autores mencionados, afirma que “si el hombre de la civilización industrial de masas es un individuo heterodirigido (para el cual piensan y desean los grandes aparatos de la persuasión oculta (...); y que piensa y desea conforme a los designios de los centros de dirección psicológica, la canción de consumo aparece como uno de los instrumentos más eficaces de coacción ideológica del ciudadano (...)” (Eco, 1968, p. 270); “(...) un acto pedagógico de homogenización del gusto colectivo” (Eco, 1968, p. 272).

Por otro lado considera que la canción de consumo se utiliza haciendo otra cosa, como fondo, mientras lo que llama “canción nueva o distinta” (por supuesto referida a su tiempo y su contexto) es una canción “(...) que la gente se reúne para escuchar (...), (...) exige respeto e interés” (Eco, 1968, p.275).

Concordante con lo dicho anteriormente, François Jost en un artículo sobre la televisión como vector de identidad, menciona que: “Los antropólogos han señalado, hoy, que la relación unívoca entre una música y una sociedad está en tren de desaparecer (...) La música viene de todas partes y emigra a través de los medios” (François Jost, 2002, p.32). Nosotros agregamos que podría llamarse a esto eclecticismo y cosmopolitismo, o quizás, efecto de globalización.

Así se constituyen “sound groups” (J.Blacking, citado por Jost, 2002, p. 32.), “*groups of people who chose the same musical repertory for their musical life*”¹⁴. Según Jost estos “sound groups” son a menudo transnacionales. Para formar parte de ellos, basta compartir valores comunes y atribuirles una misma simbolicidad (por ejemplo, el hecho de resistir). Estos “sound groups” pueden coincidir no sólo con comunidades étnicas sino con categorías sociales y generacionales. Para el autor constituyen nuevos vectores de identidad.

2.2. Música popular urbana en la Argentina

La música popular urbana en nuestro país comprende tres campos esenciales, según el Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana (Cáseres Rodicio, 1999): la música de raíz tradicional o nativismo (o folklore), el

¹⁴ Sound groups: "grupos de sonido" "grupos de gentes que elige el mismo repertorio musical para su vida musical o su vida en lo que respecta a la música" (La traducción es nuestra)

tango y el rock, a los que por nuestra parte podríamos agregar también los 'cuartetos'. La incidencia de estos géneros es diferente en las distintas ciudades y regiones del país y, además, a partir de los años '70, comienzan procesos de fusión que desdibujan los límites entre las áreas mencionadas y a veces dificultan el encasillamiento de alguno de sus compositores (por ejemplo León Gieco).¹⁵

2.2.1. El rock en la Argentina: el rock nacional

La música rock en la Argentina excede los límites de un género musical determinado. Capriati (2007) sostiene que la cultura rock y sus músicos ostentan una historia de más de cuatro décadas que es imposible de comprender por fuera del entramado político, cultural y económico por el que ha atravesado el país.

Kozak agrega que esta práctica ha logrado lo que ningún otro movimiento social, político o artístico ha logrado: mantenerse durante tantos años, "siendo la voz de cada una de las nuevas generaciones" (Kozak, 1990, p.11).

Intentar reconstruir una historia del rock nacional nos lleva a tener en cuenta la consideración de la historia como un "relato o narración" organizado de acuerdo con un orden cronológico y que apunta a producir un saber verdadero, pero no como un relato del que emergerá el pasado intacto, sino "(...) que construye una relación (...) con lo que postula como su referente, (...) la 'realidad' desaparecida que se trata de recuperar y comprender (...)", por lo tanto "(...) una puesta en relación de los datos recortados por la operación de conocimiento" (Michel de Certeau en Chartier, 1996, p.69).

Para construir esta historia del rock nacional hemos recurrido a los numerosos textos que a ella se refieren y a otros que relatan los sucesos históricos de nuestro país que consideramos parte del contexto en que se ha ido desarrollando el rock. Esos sucesos históricos resultan relevantes ya que

¹⁵ Observamos en lo dicho, que el rock es considerado un **género** de la música popular urbana. "Género musical" es una categoría que reúne composiciones musicales que comparten distintos criterios de afinidad: aspectos formales y estéticos; aspectos técnicos como compás, ritmo, instrumentación o su estructura; o características no musicales como región de origen, período histórico, contenidos socio culturales. Es una construcción social que depende del contexto histórico y social en el que se recibe la música y que, por lo tanto trasciende las simples categorías taxonómicas. Extraído de <http://www.hist.puc.cl/iaspm/baires/articulos/carolinasantamaria.pdf> el 10/ 12/07
Por esto consideramos necesario revisar, más adelante, el concepto de género, para poder comprender nuestro abordaje del rock.

constituyen, para Eliseo Verón, desde la Sociosemiótica, las “**condiciones socio-históricas de producción**” que explican el proceso de producción de sentido de un texto, al dejar sus huellas discursivas.

(Estos sucesos históricos se destacarán a través de sangría y en cursiva).

2.2.2. “Una” historia del Rock Nacional

El “rock” originario de los EEUU, llega a la Argentina en la década de los 50 y los diferentes autores (Ábalos, 1995; Alabarces & Varela, 1988; Fernández Bittar, 1987; Grimberg, 1985; Marchi, 2005; Pujol, 2005; Romay, 2001) coinciden en la presencia de cuatro etapas, cada una de ellas, teñida por las características de los procesos históricos y políticos del país.

Comienza a manifestarse en la Argentina, alrededor de las canciones “pop” en forma de “twist” (estilo comercial surgido en 1961) que alimentaba la música del llamado “Club del Clan”. Muy diluido aparece también en traducciones de rock and roll norteamericanos conocidísimos (fenómeno que se da en toda América del Sur).

Eran tiempos democráticos, gobernaba el país el Dr. Arturo Illía, cuyo gobierno ha quedado como un ejemplo de administración honesta, economía en progreso, florecimiento de las artes y de las ciencias. Sin embargo, en 1966, Illía es derrocado por militares y se inicia en el país un período dictatorial encabezado por Juan Carlos Onganía: la “Revolución Argentina” (Lanata, 2003 y www.historiadelpais).

En **1965**, un grupo musical rosarino “Los Gatos salvajes” encabezado por Lito Nebbia, llega a Bs.As. y graba el primer disco local de rock-beat en castellano. Se trataba de 10 canciones propias (no eran traducciones) y 2 temas del repertorio de los Rolling Stone. Ellos expresaban las vivencias de ser joven, con letras simples o ingenuas. Su influencia inmediata provenía ya del rock británico de los Beattles, los Rolling Stone, los Hollies, y otros (Antonelli, 2005; Marchi, 2005; Pujol, 2001).

En 1966, “Los Beatnicks”, con Mauricio Birabent (Moris) a la cabeza comienzan a producir canciones hechas en castellano y graban un simple con dos

temas ('Rebelde' y 'No finjas más'). Sus letras eran algo diferente, estaban impregnadas de pacifismo y amor libre (Marchi, 2005; Pujol, 2001).

Según Marchi (2005) escribir rock en castellano es mucho más difícil y esto se relaciona con la rítmica de las consonantes, con las melodías que dibujan las vocales y con las imágenes que disparan las palabras, por lo cual, lo que intentaban estos jóvenes músicos, era todo un desafío; estaban dispuestos a él, porque como señala Kozak "(...) la música que existía hasta el momento no servía para nombrar la realidad" (Kozak, 1990, p.10).

En estos primeros años el rock argentino es un "paladín de la protesta" en sintonía con la vocación pacifista de los "hippies" de California y la influencia de la llamada "generación beat" en literatura, que transmitía una explosión de libertad personal, el afán de descubrir el mundo y la posibilidad de inventar todo de nuevo (Fernández Bittar, 1987).

Una de las canciones que puede considerarse fundacional es 'La Balsa' de 'Tanguito' (José A. Iglesias) y Lito Nebbia del grupo "Los Gatos" (rearmado con los miembros de Los Gatos Salvajes) en 1967, la cual muestra un modo personal de protesta: el alejamiento ante la locura del mundo, el hastío y el deseo de libertad (Marchi, 2005).

Entre 1968 y 1969 habían surgido grupos como "Manal" y "Almendra": mientras el primero inauguraba la poesía urbana (con 'Avellaneda Blues'), el segundo, encabezado por Spinetta, inauguraba un universo poético y musical sin par, con estructuras originalísimas, arreglos cuidados y pulida estética vocal. (Marchi, 2005), todo lo cual le valió la incompreensión de los propios rockeros.

En este período, los intérpretes de rock carentes de recursos e ignorados por los productores, fueron perseguidos por la policía, pero también condenados por el ciudadano común por 'sus pelos largos, sus costumbres libertarias, sus ropas coloridas y su música escandalosa'. Además, el rock en sí, era denostado por amplios sectores del tango y del folklore que buscaban el modo de encontrar una descendencia y, el surgimiento del rock desbarató sus planes. Por esto también se lo acusó de "extranjerizante", una música que no era de aquí. (Fernández Bittar, 1987).

Los “hippies” se reunían en la Plaza San Martín y los músicos en el bar ‘La Cueva’ (ambos en Capital Federal) donde eran frecuentes las razias policiales. El periodismo ya había descubierto al rock, pero se limitaba a crónicas sobre “detenciones policiales de extraños jóvenes de pelo largo que pretendían entrar a un peligroso recital de rock” (Fernández Bittar, 1987).

Eran épocas de gobierno de facto, gobernaba el general Onganía.

Durante este período el gobierno implementó una estricta censura a la prensa y a toda manifestación cultural; redujo las subvenciones a las universidades; redujo el presupuesto educativo; promulgó un decreto anulando el gobierno tripartito en las universidades, en las que creía se había producido una gran infiltración marxista; ordenó el desalojo de alumnos y profesores de la Facultad de Ciencias Exactas de la Universidad de Buenos Aires en lo que se conoce como “la noche de los bastones largos” (29-7-66) en la que además se destruyó a “Clementina” la primera computadora que había entrado al país en 1961; como consecuencia, 1378 docentes renunciaron a la UBA y muchos debieron exiliarse fuera del país.

El gobierno decidió suprimir todas las protecciones de naturaleza social o política que obstaculizaran la libre competencia e impidieran la formación de capital, suprimió el congelamiento de los alquileres, deprimió los salarios, impuso una ley de arbitraje obligatorio que condicionaba la posibilidad de hacer huelga, suprimió la ley de indemnización por despido, aumentó considerablemente la deuda externa (Lanata, 2003 y www.historiadelpais).

En 1969, tras la muerte de dos jóvenes estudiantes en Corrientes y Rosario a manos de la policía, la represión y la ocupación militar de varias provincias, se produjo una protesta masiva de estudiantes y obreros en la provincia de Córdoba que se conoce como el “Cordobazo”.

El gobierno de Onganía fracasa y es suplantado por Roberto Levingston que a su vez no llega a cumplir diez meses de mandato y es reemplazado por Alejandro Lanusse, quien concluye su gobierno,

después de convocar a elecciones generales, en 1973 (Lanata, 2003 y www.historiadelpais.com).

Hacia **1970**, con la separación de los tres grupos iniciadores parecía que el rock en castellano iba a desaparecer, se insistía en equipararlo con una moda pasajera. **Esta fecha marca el fin de la primera fase del rock argentino.**

En realidad sucedía que el rock comenzaba a dividirse en diferentes frentes estéticos: por un lado se conformó un núcleo artístico surgido de lo que quedaba de "Almendra" con bandas con diferentes atributos pero que coincidían en la búsqueda de nuevas sonoridades, y por el otro, con los descendientes de "Manal", se conformaron bandas más dedicadas al blues y al rock pesado. También hubo un tercer grupo encabezado por Lito Nebbia y Gustavo Santaolalla que intentaron fusionar el rock con sonoridades provenientes del tango, del jazz y del folklore, y un cuarto grupo encabezado por Raúl Porchetto y León Gieco que hacían hincapié en las letras y desarrollaban una lírica más volcada a lo testimonial. Además surgían nuevos grupos con propuestas diferentes: Norberto Napolitano (Pappo) con "Pappo's Blues", "Billy Bond y la Pesada del Rock", "Arco Iris", "Pedro y Pablo", "Sui Generis" y otros (Ábalos, 1995; Fernández Bittar, 1987; Marchi, 2005; Pujol, 2005; Romay, 2001).

Todo este movimiento marcaría **la segunda fase del rock.**

Así el rock, con canciones que se convirtieron en *himnos*, con un sonido tan comunicativo que hacía obsoleto lo verbal y con sus formas artísticas y filosóficas, imponía poco a poco un lenguaje universal de libertad, que atravesaba las fronteras, las políticas y las religiones, y que, superando la barrera del Gran Buenos Aires, se adentraba en las provincias y los pueblos (Marchi, 2005).

En estos años el rock recibía otras críticas que provenían de los jóvenes intelectuales y de aquellos que luchaban por una revolución menos teórica y más concreta en el terreno de la política y el enfrentamiento armado. Ambos grupos veían al rock como 'una distracción', un invento del capitalismo para mantener a la juventud dormida. Tampoco dudaban en llamar 'drogadictos' a los músicos del rock, aunque salvo en casos puntuales (por ej. Tanguito) la droga todavía no había llegado al rock (Marchi, 2005; Pujol, 2005).

El rock buscaba su propia revolución, pero tenía otros métodos, otros objetivos y otros enemigos: había un universo de posibilidades a explorar antes de dejarse abatir por la rutina, la mediocridad, la hipocresía y el convencionalismo y una confianza absoluta en la posibilidad de un mundo mejor a través de la apertura mental, la paz y el amor. Se oponía a lo que cercenase la libertad y embruteciera la mente por lo cual la 'música comercial' era considerada enemiga. Este rótulo abarcaba tanto a la llamada música moderna de ciertos grupos ("Pomada", "Industria Nacional" y otros) como a los 'crooners'¹⁶ como Raphael, Camilo Cesto o Julio Iglesias, también a la cumbia, a la música ligera de Ray Coniff o Caravelli y al tango tradicional, mientras que admiraban y respetaban a músicos como Astor Piazzola (Marchi, 2005).

Las letras de la época no respondían sólo a una corriente humanística, sino que reflejaban el pesimismo, la desesperanza y la denuncia propios de esos años ; algunos de sus títulos eran 'Esto se acaba acá', 'Juan Represión', 'El show de los muertos', 'Las increíbles aventuras del señor Tijeras', 'Botas Locas' (Marchi, 2005).

Los recitales de estas épocas eran medidos y no invasivos; se consideraba que la música era una experiencia individual que se podía vivir en grupo, y que cuando todos o una parte coincidía con lo que se sentía, se producía una vibración colectiva que se manifestaba pacíficamente. La violencia en los recitales no existía. Sólo se manifestaban oposiciones originadas en las distintas creencias de lo que debía ser el rock con designaciones subestimantes como 'blanditos', 'de plástico', 'chetos'; o por la actitud del público hacia una banda a la que, por "haberla descubierto" o "haberle hecho el aguante" cuando nadie la conocía, le negaba el derecho a cambiar, a tener una audiencia masiva y le reprochaba "haberse vendido" (esta costumbre se conserva hasta la actualidad) (Marchi, 2005; Pujol, 2005).

Después de un breve período democrático, en el que se suceden en el gobierno del país el Dr. Cámpora y el General Perón, Perón fallece en 1974, y asume el gobierno su esposa Isabel Martínez de Perón. Este fue uno de los períodos más convulsionados por las luchas internas

¹⁶ Crooners: la denominación se aplica a cantantes masculinos que interpretan un tipo concreto de baladas. Esta palabra es de origen estadounidense y tiene significados semejantes a *trovador*. Extraído de <http://es.wikipedia.org/wiki/Crooner>, el 14/07/08

entre las supuestas “izquierdas y derechas” del peronismo (Lanata, 2003 y www.historiadelpais).

El 24 de marzo de 1976 Isabel Martínez de Perón es derrocada, detenida y encarcelada, dándose inicio a un nuevo período dictatorial con el “Proceso de Reorganización Nacional” en manos de una junta militar integrada por J. R. Videla, E.E. Massera y O.R. Agosti; la junta militar debía elegir un presidente (de facto) y lo hace designando a uno de sus miembros: el general J. R. Videla. Sin embargo las llamadas “Actas Institucionales” disponían la participación de las tres armas por partes iguales en el manejo del Estado (Lanata, 2003 y www.historiadelpais).

Esta fecha marca el inicio de la **tercera etapa del rock nacional**.

La década transcurre entre escándalos financieros: inflación del 131 por ciento al 430 por ciento y luego al 700 por ciento; acrecentamiento de la deuda externa a 35 millones de dólares y posteriormente a 45 millones; especulación con la compra-venta de dólares; aseveración del ministro de economía Sigaut, acerca de que “el que apuesta al dólar, pierde” (mientras hace otra devaluación, del 30 por ciento, de manera que el dólar, que en el mercado libre se cotizaba a \$ 2.000, salta a \$ 10.000); premio Nobel de la Paz a Pérez Esquivel; televisión a color; mundial de fútbol; todo esto mientras sucedían desapariciones de personas, principalmente jóvenes que, el gobierno negaba rotundamente, a pesar de la presencia insistente de las Madres en Plaza de Mayo (Lanata, 2003).

Una de las acciones del gobierno consistió en poner en marcha una ‘depuración ideológica’ en el ámbito de la cultura, con la “Operación Claridad”: El número de libros prohibidos, escritores y actores censurados y aún palabras que no podían utilizarse en las traducciones creció geométricamente. Además se llevaba a cabo una tarea de espionaje en universidades y colegios secundarios para detectar y anular ‘elementos de peligrosidad’, los que una vez detectados tendrían diferentes destinos según su ‘grado de peligrosidad’ (Lanata, 2003; www.historiadelpais; Pujol, 2005).

En relación con la música, la SIDE controlaba que no llegaran a los oyentes 'mensajes disolventes', esos supuestos 'discos guerrilla' eran eliminados (www.historiadelpais; Pujol, 2005).

Si acaso había una ideología del rock, ésta se basaba en el pacifismo. Esto, en otros tiempos, lo había mantenido alejado de los métodos de la guerrilla y, a pesar de haber contenido en su seno múltiples contradicciones, se había mantenido firme en su postura en contra de toda forma de violencia. Su prédica no sólo era en contra del asesinato de personas, sino también contra los efectos devastadores del mundo industrial sobre el medio ambiente, el exterminio de los aborígenes del continente y el autoritarismo en la educación. Sin embargo por tratarse de un movimiento juvenil, inmediatamente pasó a ser sospechoso, fue perseguido y censurado (Pujol, 2005).

La represión y la censura, sin embargo, no evitaban que la comunicación fluyera en letras que desafiaban a un régimen que no admitía disensos y que silenciaba al periodismo para que no informara acerca de las atrocidades que se estaban cometiendo: por su propia naturaleza, el rock no podía evitar seguir hablando de libertad en medio de una dictadura sangrienta; usando un idiolecto particular, no pudieron ser detectadas, por no ser entendidas, canciones de Charly García o León Gieco que intentaron decir cosas en el peor momento y creaban un "nosotros" que propiciaba la participación. (Pujol, 2005).

A lo largo de 1980 se había hecho evidente la mayor convocatoria del rock, y en sus letras, aparecieron verdaderos síntomas de resistencia ante la dictadura, pero que, como ya señalamos, por su idiolecto alegórico y metafórico, no fueron comprendidos por los represores y le permitieron al rock seguir funcionando, aunque su actividad se redujo y sólo repuntó cuando otro hecho se abatió sobre el país: **la guerra de Malvinas en 1982** (Pujol, 2005). **En este momento concluye la tercera fase del rock argentino y se inicia una cuarta fase.**

Durante la guerra, y dada la prohibición de difundir música en inglés, la cantidad de música en castellano no era suficiente para abastecer a las radios y, por lo tanto, se tuvieron que abrir las puertas al repertorio del rock; como tampoco había demasiado material existente se dio un proceso de descubrimiento de nuevos valores y el rock argentino logró una difusión inimaginada.

Cabe preguntarse por qué era este género, y no otros como el tango o el folklore, el beneficiado por la prohibición. La respuesta parece ser que el gobierno quería congraciarse con los jóvenes, era una forma de reforzar el aspecto psicológico de la guerra, postergando los prejuicios y advertencias sobre los 'jóvenes sospechosos', que ahora eran los que estaban muriendo en la guerra. Simbólicamente, al legitimar al rock, se lo unía a la aventura militarista (Pujol, 2005).

En plena guerra se realizó un festival masivo y gratuito, con apoyo gubernamental y mediático -el "Festival por la solidaridad latinoamericana"- que tenía dos objetivos: uno era recaudar alimentos y ropa para los soldados que combatían en el sur, y el otro era agradecer a los países de la región por el apoyo en la lucha. Se realizó en el estadio de rugby de Obras, al aire libre y las cifras oficiales declaraban 80.000 espectadores. Reunió a una gran cantidad de músicos que pusieron énfasis en la idea de paz más que en las consignas belicistas pretendidas por el gobierno, lo cual no era tarea fácil teniendo en cuenta la euforia de una población a la que se le decía que la guerra se estaba ganando (Fernández Bittar, 1987; Marchi, 2005; Pujol, 2005).

Cuando a partir de Malvinas, el rock resurge, se da una avalancha de canciones testimoniales que condenaban al régimen militar.

Perdida la guerra y puesto al descubierto el gobierno militar, por un lado, en su ineptitud para la guerra, por otro en su ineficacia y corrupción para la economía y finalmente en lo criminal de sus métodos, A. Bignone convoca a un nuevo proceso eleccionario. En 1983 llega al gobierno Raúl Alfonsín, precedido por una gran efervescencia por el inicio de una nueva etapa democrática que remediaría los males de la nación (Lanata, 2003; www.historiadelpais).

Sin embargo la democracia no fue suficiente para remediar estos males y el período se fue tiñendo de acontecimientos negativos: denuncias por los cadáveres "N.N." que se descubren en varios cementerios ; medidas del gobierno que garantizan la impunidad de los militares involucrados en la llamada "guerra sucia" y un Acta Institucional que da a los "desaparecidos" por muertos, remitiendo los

“excesos” cometidos al “juicio de Dios”; inflación del 200 por ciento; desempleo creciente; creación del Plan Alimentario Nacional (P.A.N.), que proveerá de alimentos básicos a la población carenciada; Plan Austral, que prevé congelar las tarifas, precios, salarios, regular las tasas de interés , no emitir moneda sin respaldo y creación de una nueva moneda, ‘el austral’ (equivale a 10.000 pesos argentinos y tiene paridad con el dólar); proyecto de traslado de la Capital Federal a la ciudad de Viedma. En definitiva, el estado se sostuvo sobre una serie de mecanismos instaurados por la dictadura: valorización financiera, apertura económica, promoción industrial y subsidios al sector privado, dejando de vincularse a las clases populares como productores y comenzando a relacionarse con ellas, como pobres (Lanata, 2003 y www.historiadelpais).

En septiembre de 1984 la CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas) entrega su Informe conocido como “Nunca Más” y en abril de 1985 se inicia el juicio a los comandantes que concluye declarándolos culpables de homicidios, privación ilegítima de la libertad y aplicación de tormentos a los detenidos. (www.historiadelpais).

Finalmente y para poner alivio a la presión militar, Alfonsín envía el 9 de diciembre un proyecto de Ley al Congreso que establece la caducidad de las causas contra militares. Pese a las protestas, los legisladores lo convierten en ley el 23 de diciembre; sancionan la Ley de “Obediencia Debida”, que exime de juicios al personal que haya obedecido órdenes en la lucha contra la subversión o en levantamientos militares (Lanata, 2003 y www.historiadelpais).

Entre el fin de la guerra y el momento en que empieza el desencanto con el gobierno de Alfonsín (1985), el rock nacional vivió sus días más gloriosos en cuanto a explosión artística y convocatoria masiva, dejó de ser un culto de minorías, inició un proceso de renovación constante y promovió una mayor tolerancia hacia propuestas artísticas diferentes (Fernández Bittar, 1987; Pujol, 2005).

El surgimiento de nuevos grupos, el reagrupamiento de otros y el afianzamiento de otros ya existentes fue constante y con cada uno de ellos

surgieron nuevas costumbres: Los Abuelos de la Nada, Los Twist, Miguel Mateos y Zas, Los Fabulosos Cadillacs, Memphis la Blusera, Los Pericos, Ratonés Paranoicos, Soda Stereo, Sumo, Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, y solistas como Miguel Cantilo, Rubén Rada, Raúl Porchetto, Lito Nebbia, Nito Mestre, David Lebón, León Gieco, Alberto Spinetta, Charly García, Andrés Calamaro, Fito Páez (Ábalos, 1995; Fernández Bittar, 1987; Marchi, 2005; Pujol, 2005; Romay, 2001). Provenientes de Inglaterra, se incorporan lentamente los denominados “rock gótico”, el “dark”¹⁷, el “metal” y el “heavy metal”¹⁸ con sus mensajes de pesadumbre y escepticismo.

La primavera democrática (1984) había traído grandes cambios: el primero fue que la nueva situación permitía a los músicos ser más explícitos y al público, ya sin miedo, participar vitoreando o aplaudiendo una palabra o una estrofa vertida en el escenario. Ya hacía tiempo que aparecían en los recitales estribillos alusivos al gobierno militar, por lo cual en este nuevo tiempo, los “cantitos” se multiplicaron convirtiendo los recitales de rock en una oportunidad para la catarsis colectiva, ya no había razias a la salida de los recitales y ya no estaba el “Falcon verde” surcando la ciudad (Pujol, 2005).

El otro gran cambio pasaba por la relación con un público joven masivo pero sumamente heterogéneo: estudiantes, trabajadores o desocupados; hogares favorecidos por la ‘patria financiera’ o que habían ido a la quiebra por culpa de la apertura de Martínez de Hoz (ministro de economía); padres opositores a la dictadura o colaboradores; los que habían peleado en Malvinas y comenzaban a relatar detalles. No todos escuchaban los mismos discos ni los mismos estilos: casi todos provenientes del rock extranjero, blues, punk¹⁹, gótico, metal, heavy metal, reggae²⁰ ska²¹, sinfónico²², acústico²³, testimonial, pesado o más cercano al pop,

¹⁷ Gótico- Dark: conjunto de estilos musicales que tienen en común el gusto por lo macabro y tenebroso. Extraído de http://es.wikipedia.org/wiki/Rock_gótico y de <http://es.wikipedia.org/wiki/Dark>, el 2/03/09.

¹⁸ Metal- Heavy metal: “metal pesado”. Se caracteriza por ritmos potentes logrados mediante la utilización de guitarras distorsionadas, baterías con doble pedal, y bajos pronunciados. Extraído el 2/03/09 de http://es.wikipedia.org/wiki/Heavy_metal

¹⁹ Punk. Respuesta cultural a las superestrellas intocables del rock. Se define por canciones simples, sin orquestaciones pretensiosas y con letras con orientaciones políticas y sociales. Extraído de <http://es.wikipedia.org/wiki/Punk>, el 2/03/09

²⁰ Reggae: música de origen jamaicano. El término *reggae* algunas veces se usa para referirse a la mayoría de los ritmos típicos de Jamaica, incluyendo ska, rocksteady y dub. Extraído el 5/03/09 de <http://es.wikipedia.org/wiki/Reggae>

²¹ Ska: música originaria de Jamaica y particularmente apto para diversas fusiones musicales. Extraído de <http://es.wikipedia.org/wiki/Ska>, el 05/03/09.

²² Rock Sinfónico: rock que explorando nuevos caminos musicales, combinó creativamente elementos de la música culta, la psicodelia y el hard rock. Extraído el 05/03/09 de http://es.wikipedia.org/wiki/Rock_sinfónico

²³ Rock Acústico: utiliza fundamentalmente guitarra, guitarra eléctrica, batería y bajo. Extraído de http://es.wikipedia.org/wiki/Rock_de_Argentina, el 05/03/09.

todos convivían cobijados por el rock. En este contexto surgía la duda de cómo mantener la pureza del rock, que ya era un acontecimiento que atraía la atención de las grabadoras y movía mucho dinero (Fernández Bittar, 1987; Pujol, 2005): parecía que lo importante era tener claras las propuestas, la personalidad de cada grupo y fundamentalmente las intenciones (Fernández Bittar, 1987).

La realidad era que, renuente a cualquier prédica explícitamente política y herido por el desengaño de Malvinas, el rock, en ese tiempo, se alejaba cada vez más de ser una cultura alternativa y de resistencia (Pujol, 2005). Una parte del rock estaba dentro del sistema (Fernández Bittar, 1987).

En 1983 el grupo “Virus” había iniciado una prédica acerca de lo moderno, que significaba “Vivir ahora, pero dándole la posibilidad al futuro” (Pujol, 2005, p.241), dando origen a un nuevo movimiento musical dentro del rock. Lo ‘moderno’ significaba la asunción de un aire despreocupado y cínico, pero en realidad reflejaba una profunda desconfianza, disfrazando de fiesta, un dolor generacional. Su mensaje implícito era: “Esto está muy bien, pero no hay que creérselo demasiado” (Pujol, 2005, p.241).

Con ese aire podían expresarse las cosas más terribles, como por ejemplo en la canción ‘Pensé que se trataba de cieguitos’, tema de “Los Twist”, referido a los grupos parapoliciales (Pujol, 2005).

Así lo moderno, en el rock, ponía distancia con lo folklórico y lo testimonial, con lo pacifista y hippie y adoptaba una actitud de desparpajo y sofisticación urbana (Pujol, 2005).

Entre estas nuevas bandas, “Sumo”, con su líder Luca Prodan, realizó una “aleación explosiva entre reggae, punk y rock and roll” (Pujol, 2005, p. 256) y fue una de las más importantes de la década del ’80 por la originalidad de su mensaje y porque “hizo su música con total abstención de fórmulas o estilos marcados o establecidos (...) aportó un aire nuevo (...) y construyó puentes de comunicación con su público (...)” (Romay, 2001, p. 89).

Hacia fines de la década de los 80 y durante los primeros años de la década de los 90, el escenario del rock nacional estaba configurado complejamente con yuxtaposiciones entre la escena ‘underground’ o independiente, los “chetos”

que adscribían a lo que se llamó el rock sónico, y ha quedado instalado como ‘rock moderno’ o ‘nuevo rock’ (Pujol, 2005), y los “*rockeros*” que seguían a bandas con ‘códigos barriales’.

En estos años, dos grupos alcanzaron niveles de popularidad sorprendentes a pesar de tener características musicales y propuestas muy diferentes: “Soda Stereo” y “Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota”.

En 1984, “Soda Stereo” con Gustavo Ceratti a la cabeza, debuta discográficamente, ofreciendo una poética y una dinámica musical novedosa para esos tiempos, una estética muy particular, así como una despreocupación por los problemas sociales, en su temática. Se trataba de un grupo de **pop-rock** que tenía una visión comercial, pero que también tenía una seriedad de trabajo, poco frecuentes. Llevarían el rock argentino a toda Latinoamérica (Marchi, 2005).

“Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota” (llamados también “Los Redondos”) liderados por Carlos “Indio” Solari y Skay Bellinson, editan en 1984 su primer disco, de manera independiente del aparato comercial. En sus inicios (en el underground²⁴), el ‘público ricotero’ era reducido e ilustrado (intelectuales, artistas, periodistas), pero, ya en 1988 emerge un nuevo público. Sus seguidores, en su gran mayoría, eran jóvenes descontentos de la clase trabajadora, que se aferraban no sólo a la música, sino a la actitud de resistencia que siempre caracterizó a los Redondos, pero además, a su honestidad, su independencia artística, su libertad musical y su respeto por el público (“los desangelados”). Se trataba sin embargo de una nueva generación que entraba a los recitales a empujones, con códigos más cercanos al fútbol que a la música, con el pogo²⁵ obligatorio, con banderas, con avalanchas, petardos y bengalas y con la consigna del “aguante”²⁶. A pesar de esto, sus recitales no eran simples recitales, eran verdaderos “ritos cuasi religiosos”,

²⁴ Underground : literalmente debajo de, subterráneo; pero en lo que respecta a música se refiere al tipo de música que no es la comercial o tradicional o que no pertenece a la corriente principal. La música underground es un tipo de música que ha desarrollado un “culto” independientemente del éxito comercial. Extraído de wikipedia.org/wiki/Underground_music. el 15/02/08

²⁵ Pogo: ritual del “punk” inglés que consiste en saltar, chocarse y empujarse. (Urbaitel, 1999; Marchi, 2005)

²⁶Aguantar es resistir una posición, pero en este caso, no sólo físicamente sino también ideológicamente. (Marchi, 2005). El ‘aguante’, práctica así denominada por las hinchadas de fútbol, constituye una ética, una estética y una retórica de la cultura de las clases populares, que entendemos extendida a una gran cantidad de prácticas, y que en muchos casos conlleva la duplicación de un estigma colocado por los dispositivos de representación de la cultura de masas sobre estos sectores. (Alabarces (comp.), 2000)

ceremonias a las que los feligreses, más conocidos como “las bandas”²⁷, peregrinaban con una devoción que los llevaba a los puntos más recónditos del país. Sus letras, asociadas a la disconformidad política y las experiencias de los sectores populares, habían despertado las fantasías de un público que carecía de la información y la educación de sus autores, pero que, ante su metáfora, su hipérbole, su ironía, sus juegos y citas literarias y en general, su riqueza expresiva, interpretó sus mensajes, aunque a veces de modo incompleto y/o equívoco (Marchi, 2005; Telias, 1998).

1989 sería un nuevo año electoral: Menem y Angeloz se disputarían la presidencia del país. Carlos Menem gana en casi todos los distritos y tiene sobrada mayoría en el Colegio Electoral. La transmisión del mando debería realizarse el 10 de diciembre, pero el desajuste de la economía y los saqueos de supermercados, que empiezan a producirse en el Gran Buenos Aires, Rosario y otras ciudades, demuestran que Alfonsín no podrá permanecer en la presidencia tantos meses. En consecuencia, Alfonsín anuncia que está dispuesto a “resignar” la primera magistratura, gesto que se concreta el 30 de junio, después de febriles negociaciones entre los delegados del presidente y del mandatario electo. La transmisión del mando se concreta el 8 de julio, cinco meses antes de lo debido (Lanata, 2003 y www.historiadelpais).

El nuevo Presidente, Carlos Menem, pronuncia ante la Asamblea Legislativa un discurso en el que llama a la concordia, aunque no fija con claridad los lineamientos de su política. A fines de año, la inflación trepa un 50 por ciento mensual en sólo treinta días.

El nuevo gobierno llevó a cabo la mayor transformación estructural del país (después de la del período de 1945 a 1955). Menem se atrevió a realizar lo que ni las dictaduras habían intentado: procedió a implementar programas de “estabilización” orientados a crear el clima para la privatización drástica de las empresas públicas que vendió a precios viles (“desguace del Estado” según Verbitsky, H., 1991);

²⁷ ‘Las bandas’: bajo esta denominación se agrupan todos los integrantes del público que tienen una característica principal: seguir al grupo musical a ‘donde toque’, (...) se reconoce como tal, conoce su distinción de las demás, su pertenencia a algún grupo más grande, su fidelidad a un grupo de rock, sus afinidades o ideales. (Telias, 1998, p.9) (ya conceptualizado en página 28 del presente trabajo).

estableció la conexión explícita con el capital extranjero e introdujo las nuevas políticas autoritarias (intimidación política a través de agencias de inteligencia policial, paternalismo estatal para controlar la pobreza urbana, desmantelamiento de los programas de bienestar social), a fin de asegurar la implementación de sus políticas. En primer lugar, eludió al Congreso, privatizando por decreto; en segundo lugar, intervino en el ámbito judicial para asegurarse jueces complacientes; en tercero, impulsó la reforma constitucional para asegurar su reelección (Lanata, 2003 y www.historiadelpais).

En los 90, la desilusión con la democracia de Alfonsín, las nuevas reglas del mercado menemista, el estado apartado de la vida pública, las privatizaciones, la corrupción, dejada de lado toda inversión en cultura y educación, se va creando una generación que ve a sus padres desocupados, empobrecidos y excluidos, que ve como el modelo de “esfuerzo más educación” se había tornado inservible y que se hace escéptica de la política (www.historiadelpais; Marchi, 2005).

El rockero que antes provenía de la clase media, también se había visto pauperizado en los últimos años, por lo cual buscaba su alianza y acaso su nueva identificación con sectores más pobres. Surgió así una nueva paradoja: la conciencia de clase rechazada siempre por el rock, ya se había instalado en él. (Pujol, 2005). Además el “ser independiente” para poder rechazar las grandes imposiciones del mercado de las discográficas, preservando la independencia artística, creaba la idea de que los grupos musicales deben surgir de abajo y pelearlas por sus propios medios. Esto hacía que los empresarios aprovecharan la situación en su propio beneficio: los grupos que recién se iniciaban debían pagar para tocar.

El rock siempre fue una zona oscura dentro del espacio de la música nacional. El Estado siempre dejó en manos de la ‘buena voluntad’ de un puñado de empresarios, el manejo de todo lo referido al rock. Siempre existieron lugares inhóspitos e inseguros, atestados de gente, que carecían de las más elementales normas de seguridad y así, numerosos grupos enfrentaron situaciones de muertes de jóvenes del público, debidas a las malas condiciones de esos lugares, pero la década de los 90 profundizó esta situación (Fernández Bittar 1987; Marchi, 2005).

Es en este contexto que surge el denominado Rock Barrial (también llamado Chabón²⁸ por sus detractores).

2.2.3. El Rock “barrial”

Ya en los setenta había surgido una especie de suburbanismo vinculado al rock y cuya característica era una combinación de rock clásico con el rock pesado y el blues. Su exponente fundamental había sido Norberto ‘Pappo’ Napolitano con su grupo “Pappo’s Blues”. Este grupo, originario del barrio de La Paternal, puede ser considerado el grupo seminal del rock barrial de los noventa (Marchi, 2005).

Una de sus vertientes fue sin duda la que aportaron los seguidores de “Los Redondos”; otra vertiente la constituyó “el punk” (“Dos Minutos” fue el grupo que introdujo la idea del ‘barrio bravo’ en el rock); y una tercera vertiente la constituyó el auge de los “Rolling Stone” (grupo musical inglés) que, en la Argentina en decadencia, generó una nueva especie dentro del público, el “viejita” o “rolinga”²⁹ (Marchi, 2005).

Aunque con múltiples diferencias, todos tenían en común la reivindicación del origen suburbano: el barrio (Marchi, 2005).

El concepto de “lo barrial” en el rock nacional fue siguiendo el derrotero que marcaban las crisis del país. En un primer tiempo, “ser de barrio” era motivo de orgullo; posteriormente, “uno es mejor por provenir de tal lado” lo que iniciaba una disputa por ver cuál barrio era el más desamparado y por ende el más curtido y, finalmente, el barrio pasa a ser el escenario de desolación y desesperanza (Marchi, 2005, p.60 y73); sin embargo, es allí donde surgen muchos grupos de jóvenes que parecen aferrarse a la música como única salida y forman bandas que ensayan en garajes o habitaciones de casas y que, en sus canciones, describen el “clima” que

²⁸ Chabón es una síncopa del castellano "Chambón". Tiene muchos sinónimos: Atriboca, asoleado, cartón, cartonazo, chapetón, durañona, durazno, maceta, maleta, mamerto, marmota, tronco. Extraído de www.clubdetango.com.ar/lunfardeando/CHABON.HTM el 28/05/08. Chabón: tonto. Extraído de www.elportaldeltango.com/lunfardo/c.htm el 28/05/08

²⁹ Viejita o Rolinga: Son un grupo que surge en Argentina y al que pertenecen jóvenes predominantemente de barrios marginales que escuchan las bandas musicales que se asemejan a los Rolling Stones. Son típicos de su atuendo el flequillo corto y el pañuelo al cuello. Extraído de red.elaleph.com/cronoscopio, el 07/ 03/08

se vive en el barrio y los personajes que lo surcan; "(...) cantan (...) cosas que suceden a la vista de todo el mundo" (Marchi, 2005, p.94).

El ejemplo más cabal de rock barrial es "La Renga", oriundos de Mataderos, desde 1988, fueron dando forma a un rock crudo, bien básico³⁰ y manejándose de modo totalmente independiente. Recién en 1994 editan su primer CD ('Adonde me lleva la vida'); su fuerza musical y de espíritu, así como su actitud crítica al "sistema" parecen ser el secreto que los hace especiales. Es evidente en ellos una idealización del barrio y de la esquina como lugar virtuoso, sin que exista en sus textos una celebración de la degradación, ni amparo al embotamiento de los sentidos (Marchi, 2005).

Los numerosos grupos surgidos en este estilo, tienen sin embargo en común, letras simples con un registro lingüístico semejante al de su público y que refleja sus vivencias, pero que en ocasiones hacen culto de la vulgaridad, importando palabras de la jerga carcelaria y teniendo como protagonistas al alcohol y las drogas. Estos temas estuvieron siempre presentes en el rock, pero con una cuota de ambigüedad, humor o alguna reflexión interesante, que parece faltar en estos grupos (Marchi, 2005).

2.2.4. Callejeros

Entre estos grupos barriales, "**Callejeros**" fue una banda del under en ascenso. El grupo, integrado por adolescentes (su líder, autor de la mayoría de las letras y cantante tenía aproximadamente 15 años) que se conocían desde niños, se forma en 1995 (época de grandes cambios a nivel de la política y la economía del país), en un barrio (Villa Celina) del conurbano bonaerense (La Matanza), una de las zonas más perjudicadas por dichos cambios, con el nombre de "Río Verde". En ese momento la banda se dedicaba sobre todo a hacer covers³¹ de las bandas que los habían influenciado desde sus comienzos (www.callejeros.com).

³⁰ La expresión del autor "crudo, bien básico" hace referencia a las estructuras musicales.

³¹ Covers: En música popular, un cover, es una canción versionada o una versión, es una nueva interpretación (en directo, o una grabación) de una canción grabada previamente por otro artista. Los músicos populares pueden interpretar canciones versionadas como un tributo al intérprete original. Extraído de <http://es.wikipedia.org/wiki/Cover> el 15/02/08

Para fines de 1996 la banda cambia a algunos de integrantes por lo que el sonido también se transforma. Es por esto que deciden cambiar el nombre del grupo a “CALLEJEROS” en enero de 1997. Esta nueva denominación, el sonido potente y la influencia de otras bandas se verán reflejados en su primer Demo³² llamado ‘Solo por Hoy’, en 1997. En 1999 empiezan sus primeros grandes logros ya que en febrero fueron soporte³³ de los “Ratones Paranoicos” y en abril de ese mismo año para “Viejas Locas”. En el año 2000 son invitados por “La Renga”, también como soportes (Marchi, 2005; www.callejeros.com).

Después de dos períodos de gobierno menemista (1989-1995; 1995-1999), Menem aspiraba a la re-reelección a través de una nueva modificación de la Constitución, pero esto no concordaba con las tendencias, que registraban las encuestadoras entre el público. En julio de 1999, Menem renuncia a sus aspiraciones de perpetuarse en el gobierno (Lanata, 2003 y www.historiadelpais).

La economía argentina ya había comenzado a sufrir una gran crisis recesiva: caída del PBI (producto bruto interno) del 3 %, profunda disminución de la inversión interna, tasa de desocupación que llegó a 14,5 %, aumento de los hechos delictivos y un 25 % de la población situada por debajo de la línea de pobreza (Lanata, 2003 y www.historiadelpais).

Ese terreno de desencanto y desesperación, se hizo propicio para el discurso de una nueva alianza electoral, el FREPASO, que reunía al radical Fernando de la Rúa y a Carlos “Chacho” Álvarez. No se analizaba si las promesas electorales podrían cumplirse: pleno empleo, reducción de la pobreza, construcción de viviendas, analfabetismo cero, recuperación del PAMI, garantía de transparencia (Lanata, 2003).

³² Una “versión demo” o “demo” de una canción es una grabación de tipo semiprofesional o casera realizada por un artista para referencia o apoyo. El anglicismo *demo* es una abreviatura de la palabra *demonstration* (demostración). Las demos son usados por músicos no-profesionales que están comenzando su carrera y desean dar a conocer tanto a la gente, a otros músicos o a las compañías discográficas sus realizaciones, esperando que con esto puedan conseguir posicionarse en el medio u obtener un contrato. Son realizados con un número mínimo de instrumentos, normalmente tan solo con una guitarra acústica o un piano más la voz, además, son grabados en equipos muy rudimentarios como grabadoras de cassette o máquinas de 4 o de 8 pistas.
Extraído de <http://es.wikipedia.org/wiki/Demo>, el 15/02/08

³³ Banda soporte: banda de inicio más reciente, que se presenta antes que la banda principal que convoca un recital. También se denominan “teloneros” (la definición es nuestra)

Finalmente el FREPASO se impuso en las elecciones de octubre de 1999, por el 48,5 % de los votos (Lanata, 2003 y www.historiadelpais).

A los siete días de gobierno, de la Rúa ordenó una represión policial a una marcha que cortaba el tránsito en el puente que une Resistencia y Corrientes, y que provocó dos muertos. A los once días, el Congreso aprobó el presupuesto con un recorte de 1.400 millones de dólares y convirtió en ley el denominado “impuestazo” (Lanata, 2003 y www.historiadelpais).

El principio del nuevo siglo estuvo marcado por denuncias de corrupción (coimas del Senado, PAMI, tarjeta Banelco para quienes votaran a favor de la reforma laboral). En octubre del 2000 renuncia “Chacho” Álvarez a la vicepresidencia (Lanata, 2003 y www.historiadelpais).

En marzo del 2001 asume como nuevo ministro de economía López Murphy, quien impulsa medidas tales como nuevos y profundos recortes del presupuesto (entre ellos el de 360 millones para las universidades públicas), reducción del 30% del personal estatal, profundización de la reforma laboral y nuevas privatizaciones. El 20 de marzo debe renunciar y asume Cavallo, a quien el Congreso le otorgó “superpoderes” (Lanata, 2003 y www.historiadelpais).

Para “Callejeros”, el 2001 fue un año con un crecimiento notable en la cantidad de público, lo que les permitió las primeras presentaciones de su disco ‘SED’. Otro aspecto rescatable de ese año fue la aparición de la gacetilla que la banda denominó “Desde el Piso”, en ella, según sus propias palabras, expresaban que “sentían la necesidad de compartir algunas cosas con la gente en más de una oportunidad: Simplemente esta es la idea, desde el piso, expresar, explicar o aclarar algunas otras cosas que muchas veces quedan en el aire. En definitiva, comunicarnos, porque **ustedes y nosotros tenemos más de una cosa en común**”³⁴ (www.callejeros.com, el destacado es nuestro).

³⁴ Extraído de www.Callejeros.com el 20/ 02/ 08. El destacado es nuestro.

El nuevo ministro de economía, con “superpoderes”, profundizó el impuestazo, generalización del IVA, recorte del 13% a salarios, jubilaciones y pensiones, ley de “Intangibilidad de los Depósitos” (que burlara a los pocos meses). El “riesgo país” pasa la barrera de los 3000 puntos, mientras suman 14.000.000 los pobres y más de 4.000.000 los desocupados o subocupados; en diciembre se instrumenta “el corralito” (Lanata, 2003 y www.historiadelpais).

Alrededor del 13 de diciembre comenzaron los saqueos a supermercados en varias provincias, protagonizados por gente que quería comida. En esos días, también trascendió, a través de la prensa, que los senadores cobrarán aproximadamente 10.000 pesos de salario, más beneficios (Lanata, 2003 y www.historiadelpais).

El 18 de diciembre, no sólo continuaron los saqueos sino que, además, se produjeron enfrentamientos entre la población y la policía. Se decretó el estado de sitio. El día 20 en los alrededores de la Plaza de mayo, eran 7 los muertos y más de 100 los heridos.

El presidente de la Rúa gobernó 740 días y debió dejar la casa de Gobierno en helicóptero (Lanata, 2003 y www.historiadelpais).

Se sucedieron 2 encargados del Poder Ejecutivo Nacional (Puerta y Camaño) y 2 presidentes (Rodríguez Saá y Duhalde) en un poco más de una semana (www.historiadelpais).

Duhalde (Partido Justicialista) debió culminar el tiempo de mandato presidencial de F. de la Rúa, por lo tanto no habría elecciones anticipadas. Se llamó a elecciones para abril de 2003.

En 2003 “Callejeros” graba otro CD, ‘PRESIÓN’, convocando cada vez más público en cada una de sus presentaciones.

El grupo logró en muy pocos años y con una promoción de boca en boca (es decir sin participación en los medios masivos de comunicación), convocar a miles de jóvenes (principalmente del conurbano bonaerense, pero también de

diferentes lugares del país), que se hacían presentes en sus recitales, viajando en ocasiones, cientos o miles de kilómetros.

Los días 30 y 31 de julio de 2004 realizaron dos recitales en el Estadio “Obras Sanitarias” de Capital Federal (el llamado “templo del rock”) a estadio completo: 5.000 espectadores en cada fecha³⁵.

A fines de 2004 editan, su tercer disco, ‘ROCANROLES SIN DESTINO’ que fue presentado en dos ocasiones: la primera, en la provincia de Córdoba, ante 10.000 personas, y la segunda, en el estadio de Excursionistas de Buenos Aires, ante casi 15.000 personas.

El 30 de diciembre del 2004, era la última fecha de las tres con que despedían el año, en el local “República de Cromañón”, cuando ocurrió la catástrofe: un incendio provocado por una *candela* encendida por alguien del público, que tomó inmediatamente el material que recubría el techo, que era inflamable y tóxico, se llevó la vida de 194 personas, fundamentalmente jóvenes. Entre las víctimas se encontraban numerosos familiares y amigos del grupo³⁶.

Gobernaba el país Néstor Kirchner; Aníbal Ibarra era jefe de gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Las cosas, todavía, no habían cambiado demasiado.

Los integrantes del grupo estuvieron procesados por la justicia, y fueron absueltos el 19 de agosto de 2009 por el Tribunal Oral en lo Criminal Nro.24³⁷.

Durante mucho tiempo y mientras transcurría el proceso judicial, intentaron volver a tocar en distintas provincias sin conseguir las autorizaciones correspondientes. En el 2005 dieron a conocer su cuarto disco ‘SEÑALES’. En 2006 pudieron presentarse en un estadio de la provincia de Córdoba, convocando a

³⁵ El Estadio Obras Sanitarias tiene una capacidad de 4.700 espectadores. Extraído el 12/ 08/09 de www.obrassanitarias.com.ar

³⁶ Artículos de: Diario Clarín, Diario La Nación, Diario Los Andes del 31/12/04 al 7/01/05.
-Clarín: “Tragedia en un boliche de Once: más de 175 muertos y 102 heridos en estado crítico” ,31/12/04.
-www.rollingstone.com.ar (revista digital) :“La noche más triste” texto de Juan Ortelli y Julieta Mortali,31/12/04.
-www.lanacion.com.ar: “Mamá, yo no canto nunca más, dijo el líder de Callejeros” nota de Carlos Beer, 03/01/05.
-La Nación: “El dolor, una voz común” 07/01/05.

³⁷ Diarios online: clarin.com y elargentino.com, extraído el 20 de agosto de 2009.

20.000 espectadores³⁸. A partir de ese momento se han presentado nuevamente en diferentes localidades y provincias (La Rioja, Mendoza, Santa Fe, Córdoba, Olavarría en Bs As., Mar del Plata), convocando a miles de personas³⁹.

El 20 de abril de 2011 fueron condenados por la Cámara Federal de Casación Penal como “autores penalmente responsables del delito de incendio culposo seguido de muerte en concurso real con el delito cohecho activo en calidad de partícipes necesarios”⁴⁰.

Marchi, autor que aborda el rock barrial a partir de la tragedia de Cromañón, y además, parece no gustar del grupo, debe sin embargo reconocer que Fontanet (líder, cantante y letrista del grupo), coloca las palabras correctamente y escoge aquellas que suenan bien, no muestra vulgaridad en el tratamiento de temas como sexo o drogas sino más bien un hábil camuflaje; lejos de apología de la droga parece condenar la cocaína, y adoptar un tono más festivo y cómplice, cuando aborda el alcohol o la marihuana, aborda tópicos sociales que muestran lo que pasa en el barrio y lo hace con cierta corrección política (Marchi, 2005).

2.3. Recapitulación

Lo que hemos venido describiendo acerca del desarrollo de la música en general, y del rock nacional en particular, nos permite asegurar que estos desarrollos siempre estuvieron influenciados por las condiciones sociales, políticas y económicas de su contexto.

En relación al denominado “rock barrial”, si bien desde los orígenes del rock en nuestro país existieron propuestas que ponían el énfasis en lo suburbano, su resurgimiento en la década de los '90 parece relacionarse directamente con las

³⁸Artículos on line:

[http://wikipedia.org/wiki/Callejeros_\(banda\)#El_regreso](http://wikipedia.org/wiki/Callejeros_(banda)#El_regreso)

“Córdoba: más de 20.000 jóvenes vibraron con el regreso de Callejeros”, en clarín.com, 21/09/2006, extraído el 20/08/09.

³⁹ Artículos extraídos el 20/08/09:

“Ante miles de jóvenes, comenzó el recital de Callejeros en La Rioja” (5.000 personas), en www.derf.com.ar (DERF Agencia Federal de Noticias), 13/10/2006.

“Callejeros tocó en Santa Fe” (10.000 personas), en www.ellitoral.com, 2/05/07.

“Fin de semana Callejero en Córdoba” (10.000 personas), en www.rock.com, 07/08/2007.

“Callejeros se presentó en Mendoza” (10.000 personas), en www.mdzol.com, 15/03/2008.

“Callejeros” por segunda vez, en un escenario santafecino”, (8.000 personas), en noticias.rock.com.ar, 26/05/2008.

“Se agotaron las 12 mil entradas para ver a Callejeros” (Olavarría), en noticias.rock.com.ar 12/08/2009.

⁴⁰ Diarios online: clarín.com y elargentino.com, extraído el 21 de abril de 2011.

condiciones sociales, políticas y económicas derivadas de la implementación de las políticas neoliberales que generaron una crisis estructural en todos los ámbitos y en la que se modificaron valores, creencias y comportamientos (especialmente en las clases desfavorecidas) y que configuraron un nuevo escenario para intérpretes y público del rock.

Esto se hace evidente en la formación del grupo “Callejeros” ya que, como hemos señalado, el grupo es formado alrededor de 1995, por adolescentes que se conocían desde niños en el barrio de Villa Celina de La Matanza, en el conurbano bonaerense, una de las zonas más perjudicadas por el desempleo y la pauperización.

Al igual que los numerosos grupos barriales surgidos en esos años, se caracterizan por letras simples con un registro lingüístico semejante al de su público y que refleja sus vivencias. Por esta razón consideramos el discurso manifestado en sus canciones como un terreno apto para el estudio de las representaciones sociales que comparten el grupo y su audiencia.

Capítulo 3

Discurso, Análisis del Discurso y Semiótica

3.1. Nuestro acercamiento al campo disciplinar

La variedad de estudios existentes sobre el discurso nos llevaron a la necesidad de una indagación profunda sobre los marcos referenciales y los modos de abordaje que llevan a cabo, ya que como neófitos en el tema, debíamos encontrar aquellos conceptos e instrumentos que nos permitieran una verdadera comprensión del discurso, sin caer en ‘descripciones impresionistas’, en simples paráfrasis o resúmenes del contenido, ni en el mero uso de ‘terminologías rebuscadas’ que dificulten la capacidad interpretativa y analítica.

En muchos casos, observábamos descripciones “fragmentadas”, en las cuales no se lograba dar cuenta de la interrelación entre los aspectos semánticos, sintácticos, pragmáticos del lenguaje, en su puesta en discurso.

Otras veces encontrábamos comentarios textuales que tendían a ver las significaciones de un texto como una especie de reflejo automático de lo real, tan parciales y fragmentarias que no permitían dar cuenta de la complejidad a la que aludían, ya que a veces apuntaban a datos biográficos de los autores, y otras, a ciertas circunstancias socio-históricas a partir de lo cual pretendían explicar el sentido textual.

La otra opción era “(...) **atenerse al discurso**, es decir a una realidad propia que no remite a objetos exteriores, por el hecho de que **construye**, en el verdadero sentido del término, **a estos objetos**” (Vignaux, 1976, en Zalba, 2000, p. 53; el destacado es nuestro).

Al respecto, Wodak señala que:

El Análisis del discurso apela a conceptualizaciones y recorridos metodológicos variados, (...) seleccionados en función de los requerimientos de la propia práctica y de los objetivos que ha establecido; (...) tanto la teoría como la metodología son eclécticas, esto es, se incorporan las teorías y los métodos que resultan útiles para comprender y explicar el objeto sometido a la investigación. (Wodak, 2003, pp.101-142)

Observando que los diferentes marcos teórico-metodológicos, aportados por las diferentes disciplinas que abordan el discurso, proporcionan distintas dimensiones de abordaje de los textos, nosotros debíamos encontrar una metodología (una serie de categorías de análisis y un procedimiento) que nos permitieran dar cuenta, no sólo, del sentido construido por los textos, sino además identificar y describir las representaciones sociales (expresadas en las representaciones semántico-actanciales) y explicar su construcción discursiva. También poder explicar las razones por las cuales, dado un texto, es posible una determinada lectura y no otra y, además, explicitar las huellas que han dejado en el texto las condiciones de producción.

Comenzamos el estudio en profundidad de las posibles teorías a aplicar, tratando de encontrar no sólo su adecuación sino además su complementariedad, para poder extraer las categorías necesarias. Debíamos 1- comprender los fundamentos teórico-epistemológicos de las categorías analíticas, sus interrelaciones y su complementariedad, y 2- aplicar las categorías a través de consecutivos abordajes o aproximaciones a los textos.

Pronto comprendimos que no podíamos “sólo” aplicar las categorías al corpus, sino que debíamos poder lograr con ellas, descripciones ricas que nos permitieran hacer inferencias adecuadas. Además nos dimos cuenta que cada texto requería, demandaba, “llamaba” a diferentes categorías, de acuerdo a sus modalidades enunciativas y a sus modos de construcción.

A continuación explicitaremos una concepción del discurso y las opciones teórico-metodológicas que hemos realizado.

3.2. El Discurso

El concepto de *discurso* presenta cierta ambigüedad en sus usos. Esto parece relacionarse con los abordajes específicos que cada disciplina, a veces encerrada en sí misma, ha hecho del mismo.

Eliseo Verón señala que el concepto de “discurso” hizo su aparición en los años ‘70 y que, en Francia, sus orígenes se encuentran en un viejo artículo de Zelig Harris que no tuvo, en su tiempo, verdadero eco y agrega que, al

generalizarse la reflexión acerca del concepto de discurso, produjo una gran confusión y dio lugar a numerosos malentendidos (Verón, 1987).

Intentaremos definir el discurso a través de las explicaciones ofrecidas por diversos autores que, abordando el discurso de modo interdisciplinario, nos permiten acercarnos a una conceptualización.

Teun van Dijk (1999) define al discurso, inicialmente, como un “evento comunicativo específico”, agregando que éste puede ser escrito u oral, que usualmente combina (sobre todo en la interacción oral) dimensiones verbales y no verbales; que involucra a una cantidad de actores sociales, en los roles de hablante/escribiente y oyente/lector, pero también otros roles como el de observador que intervienen en un acto comunicativo, en una situación específica (tiempo, lugar, circunstancias) y determinado por otras características del contexto. Agrega, sin embargo, que un uso más restringido ve al discurso como el “producto” verbal oral o escrito del acto comunicativo, es decir el resultado, escrito o auditivo, tal como se lo pone socialmente a disposición de los receptores.

Fairclough y Wodak interpretan el discurso -el uso del lenguaje en el habla- como **una forma de “práctica social”**. Partiendo de la definición de discurso de van Dijk dan un paso más, afirmando una relación dialéctica entre lo discursivo y lo social:

(...) el suceso discursivo está moldeado por las situaciones, instituciones y estructuras sociales, pero a su vez, les da forma (...), es decir “(...) que lo social moldea el discurso, pero que éste a su vez constituye lo social”, y agregan “(...) constituye las situaciones, los objetos de conocimiento, la identidad social de las personas y las relaciones de éstas y de los grupos entre sí. Los constituye en el sentido de que contribuye a sustentar y reproducir el statu quo social y también en el sentido de que contribuye a transformarlo (...). (Fairclough & Wodak, en T.van Dijk, comp., 2001, p.367)

Según Courtés (1997), Benveniste considera al discurso como la aplicación concreta del sistema lingüístico, cuando éste queda a cargo de un locutor en sus actos de habla, por lo que considera a la “enunciación” como la “puesta en discurso” de la lengua.

Para Verón una teoría de los discursos debe recuperar problemas tales como “la materialidad del sentido y la construcción de lo real en la red de la **semiosis**” (Verón 1987, p.123). Entiende por semiosis la dimensión significativa de los fenómenos sociales y el estudio de la semiosis como el estudio de los fenómenos sociales en tanto procesos de producción de sentido. Considera que es en la semiosis donde se construye la realidad de lo social. Agrega que si el sentido está entrelazado de manera inextricable con los comportamientos sociales, si no hay organización material de la sociedad, ni instituciones, ni relaciones sociales sin producción de sentido, es porque esta última es el verdadero fundamento de lo que corrientemente se llama “representaciones sociales”.

Estela Zalba expone de forma sintética y clara, lo expuesto por los diferentes autores: “(...) plantean una articulación entre el discurso –como producto de una práctica significativa en tanto proyecto de un sujeto- y las condiciones de producción socio-históricas, en las que dicha práctica se inserta (...)” (Zalba, 2000, p.57).

Así se puede considerar al discurso como un sistema complejo, conformado por un gran número de unidades, cuya estructura es inestable, dinámica y fluctuante (*estructura disipativa*), y en el que estas fluctuaciones obedecen al hecho de estar en permanente interacción con el entorno y ser muy sensibles a las condiciones de éste (Zalba, 2000).

3.2.1. Texto y discurso

Este primer acercamiento lleva a la necesidad de distinguir entre *texto* y *discurso*. Esta distinción también ofrece diversas conceptualizaciones según las teorías.

Para algunos, mientras el **texto** se refiere a estructuras abstractas (por ejemplo las estructuras gramaticales de una lengua), el **discurso** se refiere al texto o la conversación concretos, socialmente desplegados. La afirmación remite también a la distinción entre *lengua* y *habla*, y así, texto es una unidad teórica abstracta que pertenece a la esfera del conocimiento lingüístico abstracto, al sistema de la **lengua**, mientras que el discurso es una unidad de uso o actuación

del lenguaje (**habla**): “el uso real del lenguaje por locutores en situaciones reales” (van Dijk, 1985, en Narvaja de Arnoux, 2006, p.15).

Por otra parte, desde la Semiótica (que dirige su atención a todo aquello que genera sentido) se considera cualquier “objeto de sentido” (un film, un cuadro) como un texto. Así, la noción semiótica de **texto**, entendido como “conjunto signifiante” está vinculada a la **manifestación material** (materialidad perceptible) del sentido (texto-manifestación; paquetes textuales, conceptos de Greimas & Courtés (1982) y Verón (1987) respectivamente). En tanto que el **discurso**, entendido como el producto de la enunciación, se vincula con el proceso de producción de sentido (Zalba, 2000).

Así, desde esta última perspectiva, la actividad de un lector, consiste en construir un discurso, a partir de los elementos instruccionales, aportados por la materialidad de un texto-manifestación (Zalba, en Gómez de Erice & Zalba, 2003).

3.3. Textos sincréticos

El texto del discurso del rock como texto sincrético

Greimas y Courtés señalan que en un sentido amplio, “serán consideradas **sincréticas** las semióticas que –como la ópera y el cine- emplean varios lenguajes de manifestación” (Greimas y Courtés, 1982, p. 380).

En relación con la temática del presente trabajo, Kozak señala que “(...) las letras de las canciones del rock no son todo el Rock” y agrega “El rock es una práctica artística en la que se combinan música, palabras y cuerpos en escena, pero el elemento corporal (...) sólo se hace visible en las representaciones en vivo de los grupos de rock” (Kozak, 1990, p. 3).

Por nuestra parte agregamos que incluye escenografías importantes (en los recitales), así como diseños gráficos alegóricos (en los CD).

Es decir, el rock, en la práctica habitual del recital, hace uso de varios lenguajes de manifestación, dentro de los cuales se integra la *lengua natural*. Esta combinación de materias expresivas constituye lo que la Semiótica denomina como **texto sincrético**.

Ante la imposibilidad material y operativa de estudiar el lenguaje corporal (gestualidad), la puesta escenográfica que varía en cada recital, y/o los diseños gráficos y más aún, el lenguaje musical, hemos señalado que nuestro objeto de estudio lo constituyen las letras (textos verbales escritos) de las canciones de un grupo musical (“Callejeros”) inscripto en un género (rock barrial) del rock nacional.

En varios apartados del capítulo 2, hemos denominado al Rock como género musical. Al pie de la página 44 hemos señalado a qué se llama “género musical”. Pero ya que nuestro trabajo no aborda la música como expresión sonora, sino el discurso social contenido en sus letras, se hace necesario en este punto dilucidar (desde los aportes de diferentes autores) a qué nos referimos cuando hablamos de género y qué implicancias tiene este concepto cuando leemos, escuchamos e interpretamos un texto.

3.4. Discursos sociales y géneros discursivos

Rastier señala que un discurso “(...) está siempre vinculado a un tipo de práctica social dada” (por ejemplo: discurso jurídico, discurso médico, discurso religioso, etc.)” (Rastier, 1997, en Gómez de Erice & Zalba, 2003, p.20). Esto es, todo discurso es un discurso social. Por este motivo, Zalba (2003) dice que los discursos sociales se pueden diferenciar en razón de sus metas socio-comunicativas ya que, en función de esas metas, serán las temáticas que aborden, el destinatario al que apunten, los modos de circulación que adopte y los géneros discursivos que utilice.

Rastier agrega que “(...) todo discurso está organizado por medio de varios géneros, que corresponden a diferentes prácticas sociales dentro de ese mismo campo, al grado tal, que un género es lo que vincula un texto a un discurso” (Rastier, 1997, en Gómez de Erice & Zalba, 2003, p. 20).

Así, para Rastier, un género consiste en “(...) **un programa de prescripciones positivas o negativas (y sus licencias) que regulan la producción y la interpretación de los textos.** Todo texto tiene que ver con un

género, y todo género con un discurso (...)” (Rastier, 1997, p. 263, en Gómez de Erice & Zalba, 2003, p. 21).

En este sentido Maingueneau sostiene que el discurso se conforma como una serie de “organizaciones trasoracionales” que corresponden a una tipología articulada sobre condiciones de producción socio-históricas. Más adelante agrega: “En todos los casos se debe poner en evidencia el carácter central de la noción de **género** de discurso que a título de ‘institución discursiva’ desbarata toda exterioridad simple entre texto y contexto” (Maingueneau, 1996, p. 25).

Narvaja de Arnoux señala sobre el concepto de Maingueneau acerca de que el **género** es ‘institución discursiva’, que lo es, en tanto “haz de rasgos verbales asociados a una práctica social que, a su vez, define” (Narvaja de Arnoux, 2006, p.14).

También Narvaja de Arnoux al comentar un artículo de Michel Pecheux de 1984, explica que el autor parte de una concepción del sujeto discursivo como “(...) aquél que sólo tiene un dominio parcial sobre su palabra, que no controla totalmente su discurso, que no es dueño de lo que dice.” (Pecheux, M., 1984, en Narvaja de Arnoux, 2006, p.19) y por esto, la autora considera al discurso como “(...) un espacio que expone las huellas del ejercicio del lenguaje por parte de los sujetos (...)”, “(...) lo que el sujeto no se propone decir, pero dice por las opciones que hace (...)”. Supone así que “(...) en cada punto hay un abanico de posibilidades de las cuales, una se realiza (...) y se desechan otras”, a veces de modo conciente y otras, sin prestarle atención (Narvaja de Arnoux, 2006, p.20).

Por su parte, Bajtin señala que: “El uso de la lengua se lleva a cabo en forma de enunciados concretos y singulares que pertenecen a los participantes de una u otra esfera de la praxis humana” y posteriormente que “(...) cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados, a los que denominamos géneros discursivos” (Bajtin, 1982, p. 248).

Agrega Bajtin, más adelante, que los géneros discursivos nos son dados casi como se nos da la lengua materna, es decir que no aprendemos la lengua materna ni sus géneros discursivos por los diccionarios ni manuales de gramática sino “(...) por los enunciados concretos que escuchamos y reproducimos en la comunicación discursiva efectiva con las personas que nos rodean” (Bajtin,

1982, p. 268), de tal forma que, también al oír el discurso ajeno podemos inferir su género desde las primeras palabras.

La elección de un género discursivo se define, para el autor, por:

(...) la especificidad de una esfera discursiva dada, por las consideraciones del sentido del objeto o temáticas, por la situación concreta de la situación discursiva, por la intención o voluntad discursiva, por los participantes de la comunicación es decir, por los enunciadorees y los destinatarios como por los enunciados anteriores. (Bajtin, 1982, p. 267)

Además remarca, “(...) el género discursivo no es una forma lingüística sino una forma típica del enunciado” (Bajtin, 1982, p.277); en él, la palabra (que en realidad es neutra), adquiere cierta expresividad típica ya que es tomada de otros enunciados y ante todo de los enunciados afines genéricamente.

Greimas y Courtés definen género como “(...) una clase de discurso identificable merced a criterios de naturaleza sociolectal” (Greimas Y Courtés 1982, p.197). Los mismos autores definen **sociolecto** como el “hacer semiótico en sus relaciones con la estratificación social”, diferenciándolo de *dialecto* (el que alude a actividades semióticas diferenciadas a raíz de una repartición geográfica de los grupos humanos) y de *idiolecto* (que designa actividades semióticas de un actor individual) (Greimas y Courtés 1982). Más adelante agregan que las variaciones sociolectales pueden ser reconocidas tanto en el nivel de la superficie léxica (nomenclaturas, terminologías, etc) como a nivel de las estructuras semánticas profundas (modo particular de emplear la categoría natura / cultura, o la categoría vida / muerte) y que entonces se trata de “(...) **la actitud que una comunidad sociocultural adopta con respecto a las interrogantes fundamentales que le son planteadas**” (Greimas y Courtés 1982, p. 391; el destacado es nuestro).

Si retomamos a Bajtin cuando señala que: “Todo enunciado es individual, por lo tanto puede reflejar la individualidad del hablante; es decir poseer un *estilo* individual”; que “(...) un estilo individual forma parte del propósito mismo del enunciado” y que “todo estilo está indisolublemente vinculado con el enunciado y con las formas típicas de enunciado, es decir con los géneros discursivos” (Bajtin, 1982, p. 251) y lo relacionamos con lo dicho por Greimas y Courtés acerca de la naturaleza sociolectal de los géneros discursivos, podemos inferir que los **estilos** son derivados o subcategorías dentro de los géneros discursivos y que poseen

naturaleza **sociolectal, propia del género** (modo de hacer semiótico relacionado con la estratificación social,) e **ideolectal** (modo particular de discurrir o enunciar de sujetos individuales).

Por su parte, Verón, con el objetivo comprender el vínculo entre los sujetos discursivos y los destinatarios de un discurso, elabora el sintagma “contrato o pacto de lectura” inspirándose en la *teoría de la enunciación* y señala que todo pacto de lectura (escucha) se instituye y es instituido por las modalidades de lectura o hábitos lectores⁴¹ (de escucha) generados y, a su vez, “por esa manera de decir histórica y culturalmente situada” (Verón, 1999, p.95).

En la *teoría de la enunciación*, Benveniste (1985) explica el acto de la enunciación como el acto único e irrepetible, mediante el cual un sujeto se apropia del lenguaje y produce un enunciado; este enunciado (producto de la enunciación) lleva las marcas o huellas de la enunciación de ese sujeto. En el acto de la enunciación se construyen los roles de enunciador (quien produce el enunciado) y enunciatario (destinatario del enunciado) y entre ellos se establece una relación intersubjetiva denominada “el contrato enunciativo”. Es decir que todo discurso efectivamente realizado presupone el cumplimiento de un particular **contrato enunciativo**, por lo que, existiría una relación de presunción lógica entre un discurso y el contrato enunciativo que éste actualiza y realiza. En ese contrato, el enunciador escoge una determinada manera de organizar el contenido, en el que apela a cierto *conocimiento enciclopédico* y a la *selección de ciertas estrategias enunciativo-discursivas* y de determinado soporte o formato. Este conjunto de variables puestas en juego en la producción textual, exige a su vez por parte del enunciatario (destinatario) un conjunto de “estrategias de cooperación interpretativa” (inscriptas en el propio texto) a modo de un “lector modelo”, conceptos pertenecientes a U. Eco (1992,1998).

La noción de contrato enunciativo presupone también que los participantes de la enunciación, en tanto que “individuos que pertenecen a un mismo cuerpo de prácticas sociales” (Charaudeau 1983, en Maingueneau, 1996, p. 31) conocen la existencia de cierto número de principios que hacen posible el intercambio y de ciertas reglas socio- discursivas que lo regulan.

⁴¹ Se hace extensivo el término “lectura” a la interpretación, por lo tanto aplicaría también a los textos orales.

Así, los géneros discursivos conforman un discurso “típicamente rutinizado y predecible” (Philip, en Gómez de Erice & Zalba, 2003, p. 21) por cuanto tienen “formas de construcción globales, típicas, definidas y relativamente estables” (Bajtín, 1982, en Gómez de Erice & Zalba, 2003, p. 21).

3.5. Modalidades o clases textuales

Zalba señala que: “los géneros (o tipos textuales) parecen haber surgido como necesidades propias de la evolución de distintas prácticas sociales y están más fuertemente normados”, y agrega:

(...) en todas las culturas y en diferentes niveles de complejidad y estilos, los hablantes describen (por ej. su entorno, objetos, personas) argumentan (por ej. al sostener una opinión, al arengar a un grupo, al intentar convencer a otros) y narran (por ej. anécdotas, leyendas, cuentos). (Zalba, en Gómez de Erice & Zalba, 2003, p. 22)

Así, “(...) la descripción, la argumentación, y la narración son formas discursivas que remiten a modalidades enunciativas universales, que tienen que ver con la vida de relación del hombre, en sus diversas circunstancias” (Zalba, en Gómez de Erice & Zalba, 2003, p. 22).

Veamos estas modalidades discursivas.

3.5.1. La descripción.⁴²

Según el diccionario de la Real Academia Española (2001) describir consiste en “representar a personas o cosas por medio de un lenguaje, refiriendo o explicando sus distintas partes, cualidades o circunstancias”.

Por lo tanto una descripción responde a preguntas tales como ¿Qué es? ¿Cómo es? el objeto, persona, lugar o situación que se muestra con palabras.

⁴² Para referirnos a “la descripción” nos hemos basado en el texto “Lengua I. EGB- 3” de Zalba, E.; Arenas, N.; Farina, M.; Párraga, C. y Gantús, V., publicado por EDIUNC, Mendoza, 2005. Las autoras han basado sus desarrollos en el texto de Bassols, M. & Torrent, A. 1997. *Modelos textuales. Teoría y práctica*. Barcelona: Eumo-Octaedro.

Los componentes básicos de la descripción son el objeto (lo descrito) y el observador (quien describe).

En el caso de la **descripción del objeto** se deben tener en cuenta dos criterios: movilidad y enfoque:

A) Movilidad: este criterio permite precisar si el objeto es estático o está en movimiento, o si estos son los modos en que se lo describe.

B) Enfoque: este criterio se relaciona con el modo en que se abarca o circunscribe el objeto, es decir, de un modo global o panorámico, o de un modo parcial o angular.

Respecto del **observador** se tendrán en cuenta los criterios de posición, participación, distanciamiento o involucramiento, movilidad e intencionalidad.

a) Posición: el observador adopta una posición ubicándose fuera o dentro del cuadro.

b) Participación: el observador decide participar o no dentro de la descripción; implica la utilización de verbos y pronombres en 1ª o en 3ª persona respectivamente

c) Distanciamiento- involucramiento: el distanciamiento o involucramiento en lo descrito hará al observador más objetivo o más subjetivo respectivamente.

d) Movilidad: el observador opta por describir desde una posición fija o móvil

e) Intencionalidad: el observador puede describir, entre otras intencionalidades, para informar o para producir un efecto estético.

3.5.1.1. Esquema descriptivo

Una descripción se organiza a partir de tres operaciones básicas: el anclaje, la aspectualización y la puesta en relación.

a) Anclaje

Toda descripción se refiere a un objeto, es decir está “anclada” a un objeto.

Hay dos modalidades de anclaje: por un lado, un anclaje que explicita o informa acerca de lo que trata el texto para ello puede mencionar el nombre del objeto, persona, lugar o situación, orientando así, al destinatario sobre el tema de la descripción. En este caso el anclaje se manifiesta en el título o en los primeros

párrafos. Cuando se manifiesta en el título cumple una verdadera función anticipadora en tanto permite o posibilita al destinatario evocar una representación mental del objeto. Por otro lado, el denominado “**anclaje con afectación**” que busca un efecto de enigma, suspenso o incertidumbre que sólo se develará con la desambiguación del texto. En este caso el anclaje suele manifestarse al final de la secuencia descriptiva.

b) Aspectualización

Hace referencia a la descripción minuciosa del objeto a través de la descomposición y enumeración de sus partes y/o sus propiedades. Esta enumeración puede ser exhaustiva (muy detallada) o selectiva (se eligen algunos aspectos) y, como ya se ha expresado, estática o dinámica, panorámica o parcial.

c) Puesta en relación

Este procedimiento consiste en relacionar el objeto descrito con la situación espacial o temporal, es decir, con lo que lo rodea al objeto, o con otros objetos con los cuales, se establecen asociaciones, es decir grados de semejanza o diferencia.

3.5.1.2. Recursos descriptivos

a) Uso de formas sustantivas: como la descripción representa personas o cosas a través del lenguaje, la palabra para nombrarlas es el *sustantivo*. También se pueden utilizar construcciones sustantivas o sintagmas nominales.

b) Reformulación: cuando en una descripción se van integrando diversas perspectivas del objeto descrito a través de dos o más sustantivos o construcciones sustantivas, se produce un anclaje diverso denominado ‘reformulación’ cuya finalidad es ofrecer una representación más rica y sugerente del objeto.

c) Uso de formas adjetivas: hemos señalado que en la descripción y a través de la operación de aspectualización se van presentando las diversas propiedades y cualidades del objeto y/o de sus partes. La palabra que hace referencia a esas cualidades de ese objeto es el *adjetivo*.

d) La comparación: es una relación que se establece cuando se quiere marcar una semejanza, diferencia u oposición entre diferentes objetos, hechos o personas.

e) La metáfora: es una “figura retórica o tropo”. Los tropos o figuras retóricas consisten en el “empleo de las palabras en sentido distinto del que propiamente les corresponde, pero que tiene con éste alguna conexión, correspondencia o semejanza” (Diccionario de la Lengua Española. RAE, 22da. edición, 2001). Consiste en la utilización de una palabra que representa una cosa (B), para expresar otra cosa que tiene cierto parecido con aquella (A).

Existen diferentes maneras de construir metáforas:

- 1- ambos elementos están presentes en el mismo enunciado. Su esquema sería A=B
- 2- en el enunciado encontramos solamente el elemento B. En estos casos se han dado dos pasos: 1er. paso, asociar A y B; 2do. paso, sustituir A por B.

Cabe aclarar que, si bien la operación mental realizada para construir comparaciones y metáforas es semejante, se diferencia por el resultado que producen: en la comparación aparecen palabras que expresan que se ha realizado la misma (ej.: como, parece, más...que, menos...que, etc.); mientras que esto no sucede en las metáforas. Además las metáforas producen transformaciones profundas en la representación de los objetos.

f) Otros recursos léxicos los constituyen los verbos que se utilizan en la descripción y estos varían de acuerdo que se trate de descripciones estáticas (verbos de estado, de posesión, exhibición) o descripciones dinámicas (verbos de movimiento, de percepción, de comportamiento, de cambio de estado).

Consideramos que merecen una mención especial dentro de las descripciones, el retrato y la descripción de procesos y o acciones.

a) El retrato

Se trata de una descripción de personas o personajes. Puede incluir características físicas observables a través de los sentidos, o características de personalidad (no visibles) y pueden incluir una valoración axiológica (positiva, negativa o neutra).

b) Descripción de procesos y/ o acciones

En estas descripciones se utilizan verbos de acción, movimiento y cambio de estado, las acciones pueden aparecer ordenadas cronológicamente, por

lo cual, a veces, se las confunde con narraciones. Pero la pretensión o intención de la descripción de acciones es: 1-caracterizar a una persona explicando su comportamiento; 2- caracterizar una situación describiendo las acciones de diferentes actores que se consideran partes de esa situación; o 3-caracterizar una acción explicando los diferentes pasos que la integran.

3.5.2. La narración

Para adentrarnos en el concepto de “narración” trabajaremos con nociones desarrolladas por el “formalismo ruso”, retomadas – entre otros- por Umberto Eco y que colaboran a determinar las estructuras discursivas de la sintaxis narrativa. Estas nociones son las de “fábula” y “trama”.

Se denomina “**fábula**” al “esquema fundamental de la narración, la lógica de las acciones y la sintaxis de los personajes, el curso de los acontecimientos ordenados temporalmente” (Eco (1993) en Zalba, 2004). Respecto de la fábula se han propuesto diversos esquemas. Trabajaremos con la denominada “secuencia canónica” propuesta por Adam (1992) (en Bassols y Torrent, 1997 referido en Zalba, 2004).

Esquema de la “secuencia canónica”:

Orientación → Complicación o conflicto → Reacción → Resolución → Situación final

Explicación de sus momentos:

-Orientación o marco del relato: corresponde al segmento o segmentos textuales que caracterizan el espacio (¿dónde transcurre la historia?), el tiempo (¿cuándo sucede?) y la situación inicial.

-Conflicto o complicación: es la primera acción o núcleo narrativo⁴³ que da comienzo a la historia e implica una ruptura de la situación inicial, o sea una transformación del estado de cosas habitual o precedente.

⁴³ Núcleo narrativo: concepto acuñado por R. Barthes para describir las funciones del relato. Para el autor las funciones cardinales o núcleos narrativos son los acontecimientos centrales en la progresión de la acción, los que permiten el avance del relato, su función es cronológica y lógica; mientras que las catálisis son sucesos adyacentes al avance del relato que se aglomeran alrededor del núcleo sin modificar su naturaleza; su función es cronológica (Barthes, en Barthes, Greimas, et al., 1982. *Análisis estructural del relato* Puebla: Premiá Editora).

-Reacción: ante el cambio que implica la complicación o conflicto, se genera una reacción por parte de quienes son afectados, a partir de la cual se desencadenan otras acciones transformadoras hasta llegar a la resolución o desenlace.

-Resolución: constituye el desarrollo y final de la historia. El desarrollo de la historia puede estar constituido por uno o varios núcleos narrativos sucesivos que se concatenan a partir del conflicto hasta su desenlace (último momento de la historia).

-Situación final: es el estado de cosas resultante de la última acción o desenlace, diferente –obviamente- del estado inicial.

Como vemos esta es una secuencia lógica, en la que las acciones se ordenan cronológicamente (sucesión secuencial en el tiempo) y se concatenan mediante relaciones causa-efecto.

Debemos señalar que, por lo tanto, habrá narraciones cuando haya transformación de una situación habitual o estado y, aunque el estado resultante puede dar origen a otras transformaciones sucesivas, se puede representar, en general, del siguiente modo:



La historia tal como aparece contada en la superficie textual se denomina “**trama**”. Así la trama es “la historia tal como de hecho se narra, tal como aparece en la superficie textual con sus dislocaciones temporales, sus saltos hacia adelante y hacia atrás, descripciones, digresiones (Eco 1993 en Zalba, 2004 b). Es decir es la **manera de presentar la historia** propiamente dicha.

Cuando la trama reproduce la secuencia lógica de las acciones, se habla de “relato o trama lineal”.

3.5.3. La argumentación

Para Grize la argumentación es un “procedimiento dirigido a intervenir sobre la opinión, la actitud e incluso el comportamiento de alguien” por los medios del discurso (Grize, 1990, en Charaudeau y Maingueneau, 2005, p.46).

Según Charaudeau y Maingueneau, el disparador de la actividad argumentativa es la duda arrojada sobre un punto de vista. Como la duda demanda, a su vez, ser justificada, la situación argumentativa típica se caracteriza por el desarrollo y confrontación de puntos de vista que se encuentran en contradicción respecto de una misma situación (Charaudeau y Maingueneau, 2005).

Abordaremos la argumentación desde tres perspectivas, como ‘contrato enunciativo’, ‘como modo de razonamiento’ y ‘como modo de construcción discursiva’⁴⁴.

a) La argumentación como “contrato enunciativo”

El contrato enunciativo (concepto perteneciente a la “teoría de la enunciación” que desarrollaremos más adelante) presupuesto por la argumentación tiene como finalidad la persuasión. Es decir: A se dirige a B con el propósito de modificar la opinión de B relativa a la situación C (o acontecimiento). Así la persuasión es: a) un “hacer creer” verdadera la representación del acontecimiento propuesta por el sujeto discursivo en su discurso (representación que responde al universo de creencias del grupo con el que se identifica el sujeto) y b) un “hacer creer” falsa la representación o creencias del grupo antagónico.

b) La argumentación en tanto que “modo de razonamiento”

Aquí la argumentación supone la construcción subjetiva de un particular tipo de representación mental del acontecimiento (aspecto sobre el que versará el discurso) condensada en una tesis y apuntalada por diversos “argumentos”. Es un razonamiento orientado, que construye pruebas y refutaciones para persuadir.

Este tipo de representación se apoya en las creencias evaluativas u *opiniones*. Por lo tanto, reproduce, en diversos grados, un esquema ideológico.

c) La argumentación como “modo de construcción discursiva”

⁴⁴ Para abordar la argumentación nos hemos basado en el documento “La argumentación” de Estela Zalba en el marco del Seminario de Análisis del Discurso de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional de Cuyo, en 2001, elaborado sobre la base de la tesis de Maestría “*La puesta en discurso de las representaciones sociales: una propuesta teórico-metodológica a partir de la teoría de la Enunciación*”.

En la representación argumentativa, las proposiciones del discurso se orientan hacia una conclusión (C^f). El valor argumentativo de los enunciados se deriva de: a) su compatibilidad con una determinada conclusión (C^f) y b) su pertenencia a una “clase de argumentos isotópicos compatibles y acumulables en el mismo discurso”. La conclusión (C^f) es consistente con la tesis, a partir de la cual el sujeto ha construido su representación argumentativa del acontecimiento. Los argumentos serán isótopos respecto de C^f , mientras que los contra-argumentos (consistentes con C^{-f}), deben refutarse en virtud de la isotopía argumental (que apunta los enunciados hacia C^f).

La representación mental argumentativa, construida en el discurso, para explicitar argumentos y contra-argumentos, apela a un tipo particular de elementos lingüísticos denominados “operadores argumentativos”.

Los elementos lingüístico-semánticos que funcionan como operadores son: los conectores (pero, incluso); algunos cuantificadores (poco, un poco); algunos adverbios (sólo); ciertas locuciones adverbiales (en todo caso, en el fondo) y conjuntivas (al menos); los lexemas axiológicos (bueno, malo).

3.6. Competencias y conocimientos enciclopédicos

Producir y comprender un texto presupone que los sujetos deben desarrollar determinadas competencias. Una competencia “es un saber y un saber hacer, que se va construyendo a lo largo de la vida, algunas, por la simple experiencia de la vida y otras, por formación formal” (Gómez de Erice, en Gómez de Erice & Zalba, 2003, p.23).

Gómez de Erice señala que Chomsky (1975) definió a la “competencia lingüística” como la “capacidad del hablante de la lengua materna, su conocimiento interior, inconciente, del sistema internalizado” (Gómez de Erice, en Gómez de Erice & Zalba, 2003, p.23). Ésta se manifiesta en la utilización concreta del sistema lingüístico y comprende otras sub-competencias (fonológica, morfológica, sintáctica, léxica).

También señala Gómez de Erice que Hymes (1971) postula que la competencia lingüística es parte de otra competencia más abarcativa, que es la “competencia comunicativa”, a la que concibe como “la capacidad de dominar situaciones de habla y de escritura y emplear adecuadamente distintos géneros y tipos de textos adecuados a situaciones diferenciadas, relacionadas con las prácticas sociales” (Gómez de Erice, en Gómez de Erice & Zalba, 2003, p.23).

Por otra parte, agrega Gómez de Erice, que Bandura (1972) distingue dentro de la competencia comunicativa, las competencias lingüística, hermenéutico-analítica y táctico-retórica.

Propone la autora que, la competencia hermenéutico-analítica, a su vez, comprende los componentes semiótico, interpretativo y enciclopédico íntimamente relacionados. Veamos:

“Un niño, antes de aprender a hablar, se sumerge en un universo de valores simbólicos (...)” “Estos valores son internalizados por la posibilidad de semiotizar que posee la especie humana” (Gómez de Erice, en Gómez de Erice & Zalba, 2003, p.24). También la posibilidad de dirigir la atención hacia los objetos y la interacción social hacen que el niño vaya construyendo esos objetos como “conocimientos”. Así todo sujeto va construyendo, a lo largo de su vida, saberes propios de su cultura y acorde con sus posibilidades de formación formal e informal, a los que llamaremos “conocimientos enciclopédicos”.

La idea de la “enciclopedia” aparece en Eco, quien señala:

(...) se pueden considerar como conocimientos enciclopédicos sólo los que la comunidad, de alguna forma ha registrado públicamente (y además, se considera que la competencia enciclopédica se comparte por sectores, según una especie de división del trabajo lingüístico, o sea se activa de formas y con formatos diferentes según los contextos), pero es cierto que, de los objetos y los acontecimientos de este mundo, siempre pueden conocerse hechos nuevos. (Eco, 1999, en Gómez de Erice, 2003, pp. 25-26)

Cuando se aborda un texto, se parte de las informaciones que el mismo proporciona, pero éstas no son suficientes, ya que el sujeto lector debe completar con lo que sabe y tiene atesorada en su enciclopedia, el marco en el que se inserta y los datos que le permiten establecer relaciones entre los elementos y elaborar el

contenido semántico global y local. Esta tarea requiere del componente que se ha denominado interpretativo y que comprende la relación de inferencias. Estas inferencias están dadas por la biografía personal y social y por factores de tipo ideológico, en tanto sistema de interpretación y evaluación del mundo (Gómez de Erice, en Gómez de Erice & Zalba, 2003).

3.7. Análisis del Discurso Análisis y Semiótica, sus interrelaciones

Podemos considerar con Narvaja de Arnoux (2006), que el análisis del discurso se define como espacio académico a fines de los años sesenta. Desde entonces han surgido, sin embargo, dos tendencias: (1.) los estudios que encaran el fenómeno discursivo desde una perspectiva lingüística y (2.) los que lo abordan desde una perspectiva “translingüística”.

Por su parte, la Semiótica, como disciplina, comenzó su desarrollo a fines de los años sesenta en el marco del estructuralismo de base saussuro-hjelmsleviana⁴⁵, por tanto influida fuertemente por la lingüística.

Las teorías que contribuyeron a constituirla han sido fundamentalmente la “Semiología de la Comunicación”, la “Semiología de la Significación” (Roland Barthes), la “Glosemática” (Hjelmslev), la “Antropología Estructural” (Lévi-Strauss) y la “Teoría de la Enunciación” (Benveniste), que constituyeron el edificio conceptual de la “Semiótica de la Escuela de París” (Semiótica Narrativa o Semiótica Discursiva); también distintos aportes teóricos desde el posestructuralismo; la Escuela de Tartu (Lotman); la “Semiótica Lógica o Pragmática (Peirce); los aportes de Umberto Eco, las teorías de Bajtin y la Sociosemiótica de Verón (Zalba, 2000).

De cada uno de los desarrollos de estas disciplinas se han obtenido valiosos aportes teóricos y metodológicos al Análisis del Discurso.

⁴⁵ Nos referimos a los lingüistas Ferdinand de Saussure y Louis Hjelmslev.

3.7.1. Análisis del Discurso como “translingüística”

El término “translingüística” (cuyo origen como constructo data del período posestructuralista y fue acuñado por Kristeva en 1969) alude a una toma de posición teórico-metodológica que sostiene “paradojalmente”, por un lado, que las categorías del análisis de los discursos no son reductibles a las categorías lingüísticas; pero, por otro, que tampoco es factible un abordaje del discurso sin tener en cuenta las categorías lingüísticas. De allí que el prefijo utilizado sea “trans” (en los sentidos: “a través de” y “más allá de”). “El Análisis del Discurso, entonces, pretende “ir más allá” del análisis lingüístico de los textos, porque intenta dar cuenta de la complejidad del fenómeno discursivo y no sólo de uno de sus aspectos; por lo tanto debe encarar las diversas dimensiones del discurso” (Zalba, 2000, p.54).

En esta perspectiva predomina la concepción de que analizar el discurso implica articularlo con lo social, entendido ya sea como situación de enunciación, la institución, estructura social o condiciones de producción, esferas de la vida social o simplemente, el contexto.

3.7.1.1. Dimensiones del discurso

Señala Zalba (2000) que, el Análisis del Discurso ha atravesado, en su desarrollo, por distintos momentos y que, en cada uno de ellos se han priorizado diversas dimensiones del discurso:

Dimensión semántica o semántico-sintáctica: la coherencia es considerada la propiedad clave de todo discurso, la que hace de un texto una “unidad de sentido”.

Dimensión pragmática: un texto es una manifestación del hablar y “hablar es hacer”, por lo que, plantear la coherencia textual es redefinirla como coherencia semántico-pragmática.

Dimensión enunciativa: restituye al sujeto de la enunciación en el discurso; ese sujeto complejo (yo-tú constituido en el discurso) es una construcción que se realiza en la puesta en discurso. Además ese sujeto discursivo deja en su ‘discurrir’ marcas instruccionales sobre su representación del mundo.

Dimensión cognitiva: permite responder a preguntas acerca de ¿cómo asigna el lector la coherencia? o ¿cómo es el proceso de interpretación? e incorpora nociones operativas relacionadas con modelos mentales, scripts, frames y guiones.

Dimensión social: se considera al discurso como una 'praxis social' y propone encarar las relaciones entre discurso, poder e ideología.

Si se pretende realizar un análisis del discurso que dé cuenta de la complejidad del fenómeno discursivo, estas diversas dimensiones deben interrelacionarse.

3.7.2. Diversas perspectivas sobre el Análisis del Discurso

Calsamiglia y Tusón señalan:

El Análisis del Discurso es un instrumento que permite **entender las prácticas discursivas** que se producen en todas las esferas de la vida social en las que el uso de la palabra – oral y escrita- forma parte de las actividades en que ellas se desarrollan. (Calsamiglia y Tusón, 1999, p.26)

Y luego agregan: "(...) se puede aplicar a diferentes ámbitos (...) allá donde se dan relaciones interpersonales a través del uso de la palabra, y personas con características diferentes (...) se ponen en contacto" (Calsamiglia y Tusón, 1999, p.26).

Al respecto Maingueneau señala: "El interés que gobierna el Análisis del Discurso es el **aprehender el discurso como *articulación de un texto y un lugar social***, es decir que su objetivo no es ni la organización textual ni la situación de comunicación, sino aquello que los *anuda* a través de un modo de enunciación" (Maingueneau, 1996, p.65).

Van Dijk (1995) dice que el Análisis del Discurso no se limita al análisis 'textual', sino que tiene también en cuenta las relaciones entre las estructuras del texto y del habla, por una parte y, por otra, su 'contexto' cognitivo, social, cultural o histórico. Esta perspectiva se articula con la consideración del discurso como una práctica social en la que se deberán tener en cuenta los modos de producción.

Verón dice al respecto que “(...) **el proceso de producción no es más que el nombre del conjunto de huellas que las condiciones de producción han dejado en lo textual, bajo la forma de operaciones discursivas**”. (Verón, 1996, p.18; el destacado es nuestro). En las condiciones de producción también se incluyen los otros discursos que generan la *red interdiscursiva* que, a su vez, se articulan con los conceptos de *dialoguicidad, polifonía e intertextualidad* (denominados así respectivamente por Bajtin y Kristeva). Más adelante trabajaremos sobre ellos.

En tal sentido, Narvaja de Arnoux (2006) señala que lo crucial para el analista del discurso es “**cómo seleccionar las huellas**, o por qué a algunas de esas huellas las considera **indicios reveladores de alguna regularidad significativa o de las cuales puede inferir su origen o causa** (Narvaja de Arnoux, 2006, p.21; el destacado es nuestro). Agrega, más adelante que, el Análisis del Discurso permite ver como los sujetos discursivos enfrentados a un acontecimiento que los conmueve, se afirman en sus identidades sociales, recurren al saber de su **formación discursiva de pertenencia**, para interpretar y contextualizar el acontecimiento y darle sentido a lo vivido. (Esto coincide descriptivamente con lo dicho por diferentes autores acerca de la formación de las representaciones sociales).

Una **formación discursiva** (concepto introducido por Foucault en 1969), designa, según Maingueneau, “un conjunto de enunciados que pueden relacionarse con un mismo sistema de reglas históricamente determinados” y luego agrega “(...) para una sociedad, una ubicación, un momento definidos, sólo una parte de lo que se puede decir (lo decible) es accesible (...), forma un sistema y delimita una identidad” (Maingueneau (1984), en Maingueneau, 1996, pp. 51-52).

Un **campo discursivo** es entendido como el recorte operado por el análisis, en un universo discursivo, es decir en el conjunto de los discursos que interactúan en un momento dado; “(...) son espacios en los que *un conjunto de formaciones discursivas* está en relación de competencia (...), delimitándose recíprocamente” (Maingueneau, 1996, p.19).

De este modo:

(...) los elementos lingüísticos pertenecientes a diversos niveles, al utilizarse en *operaciones discursivas* se transforman

en huellas de las creencias y saberes del sujeto discursivo, de las **representaciones –personales y sociales-** a partir de las cuales dicho sujeto ha modelado la realidad, de la ideología desde la que opera y de las otras con las que confronta (...). (Zalba, 2000, p.69; el destacado es nuestro)

3.7.3. Desarrollos semióticos seleccionados

A continuación, abordaremos brevemente los diversos desarrollos de la Semiótica y del Análisis del Discurso que hemos seleccionado, ya que en estas conceptualizaciones se fundamenta el encuadre metodológico del presente trabajo y de él surgirán las categorías de análisis con las que abordaremos el ‘corpus’ de análisis.

3.7.3.1. Semiótica narrativa. Escuela de París

De los estudios de la Semiótica Narrativa hemos abordado los desarrollos de Greimas, Fontanille, Courtés y Genette.

La denominada “Escuela de París” constituye una de las teorías semióticas relevantes para el análisis del discurso narrativo.

La Semiótica, en esta perspectiva, dirige su atención a todo aquello que genera **sentido**.

El discurso, entendido como el producto de la enunciación, se vincula con el proceso de producción del sentido, proceso que abarca una serie de dimensiones y de componentes que deben ser “reconstruidos”, a partir de valor instruccional que se les asigne a las formas semióticas presentes en la superficie textual”. (Zalba, 2000, p. 59)

Courtés señala que:

(...) si naturalmente reconocemos un “fuera” del lenguaje, si afirmamos que el discurso remite a instancias “exteriores”, lo hacemos a partir del material (verbal o no-verbal) examinado, que nos sirve de apoyo y del que postulamos no debe salirse en la medida de lo posible. (Courtés, 1997, p. 88)

Señala Zalba que:

La producción del sentido es vista, por esta teoría, como un “recorrido generativo”, es decir, como una serie de operaciones de vertimiento del sentido, en las cuales el sentido va

“transformándose” al pasar por las distintas estructuras o niveles; postula que las estructuras discursivas ponen en discurso” a las estructuras semio-narrativas de superficie “al hacerlas pasar por la instancia de la enunciación” en el ‘acto de la enunciación’ descrito (acorde con lo postulado por Benveniste) como mediación entre el sistema y el discurso”. (Zalba, 2000, p.60)

Es decir que se plantea la existencia de diversos niveles superpuestos que se articulan entre sí mediante un “recorrido” que va de los niveles más abstractos, virtuales y simples (estructuras semio-narrativas) hacia los más concretos y complejos (estructuras discursivas), hasta llegar al nivel material de la manifestación (textualización) (Zalba, 2000).

Metodológicamente sugiere la posibilidad de descomponer, en el análisis, estos sucesivos niveles del “recorrido” (postulados por Greimas) en las instancias necesarias, a fin de obtener una mejor aprehensión de los modos particulares de producción de cada uno de dichos niveles (Zalba, 2000).

3.7.3.2. Aportes de Umberto Eco

De Umberto Eco hemos abordado sus desarrollos semióticos a partir de su “Tratado de Semiótica General” (1975).

Eco intentó la integración y síntesis de los paradigmas estructurales y pragmáticos. Consideró que la Semiótica debía “(...) estar en condiciones de abordar cualquier fenómeno de significación y comunicación, por lo tanto debía describir tanto los lenguajes y códigos (...) como los diversos procesos de semiosis” (Zalba, 2000, p.35). Desde el texto mencionado, elaboró un “modelo para la representación del significado en forma de **enciclopedia**. “(...). Todos ellos [los modelos semánticos en forma de enciclopedia] introducen elementos pragmáticos en el ámbito semántico” (Eco (1990)1998, en Zalba, 2000, p.36). “Entre esos elementos pragmáticos a incluir están las indicaciones de los tipos de contextos y circunstancias en las cuales un determinado semema (= efecto de sentido de una palabra o expresión) se puede actualizar” (Zalba, 2000, p.36). Eco trabajó fundamentalmente sobre la interpretación de textos desarrollando conceptos de gran valor como “lector empírico/ lector modelo” y “autor empírico/ autor modelo”.

Considera al “**autor modelo**” una “construcción textual”, una estrategia discursiva; entiende como “**lector modelo**” a las estrategias de cooperación interpretativas previstas y construidas por el texto, y señala “(...) la cooperación textual es un fenómeno que se realiza entre dos estrategias discursivas, no entre dos sujetos individuales” (Eco (1979) 1993, en Zalba, 2000, p.37).

En “Los Límites de la Interpretación” distingue entre dos tipos de interpretación: la **semántica** (o semiósica) y la **interpretación crítica** (o semiótica). La interpretación semántica señala “(...) es el resultado del proceso por el cual el destinatario, ante la manifestación lineal del texto, la llena de significado.” (Eco, (1992) 1998, p.36). En cambio, la interpretación crítica o semiótica es aquella por la que se intenta explicar por qué razones estructurales del texto pueden ocurrir esas u otras, interpretaciones semánticas. Por lo tanto, cuando Eco plantea que todo texto prevé un *lector modelo*, supone que en realidad, prevé dos: *un lector modelo ingenuo (semántico)* y *un lector modelo crítico (semiótico)*. Estos conceptos resultan importantes, en nuestro caso, ya que el mismo autor considera que sólo algunos textos, los textos que tienen una *función estética*, prevén ambos tipos de interpretación.

3.7.3.3. Desarrollos posestructuralistas

De los diversos desarrollos teóricos **posestructuralistas**, hemos abordado los que tuvieron en común el “(...) fuerte cuestionamiento del ‘principio de inmanencia’ es decir, a la propuesta de describir un texto como “entidad autónoma”, como una estructura portadora de sentido en sí misma” (Zalba, 2000, pp.39-40).

Además hemos tenido en cuenta los constructos fructíferos que generaron, como los desarrollados por Kristeva en 1969:

- 1) “**translingüística**” (concepto que ya hemos explicitado) con el cual consideró que el análisis debe trascender los aspectos meramente lingüísticos, e incorporar lo social e histórico (Zalba, 2000), y
- 2) “**intertextualidad**” construido sobre la base de los conceptos de polifonía y dialogicidad de M. Bajtin

3.7.3.3.1. La “intertextualidad” como dimensión social del discurso

M. Bajtin (1982) sostenía que “todo enunciado es un eslabón en la cadena de la comunicación discursiva (...)” (Bajtin, 1982, pp. 274 y 281) y señalaba:

El objeto del discurso de un hablante, cualquiera que sea el objeto, no llega a tal por primera vez en este enunciado, y el hablante no es el primero que lo aborda. El objeto del discurso (...) ya se encuentra hablado, discutido, vislumbrado de las maneras más diferentes; en él se cruzan, convergen y se bifurcan varios puntos de vista, (...) por lo tanto el objeto mismo de su discurso, se convierte inevitablemente en un foro donde se encuentran opiniones de los interlocutores directos (...) o puntos de vista, visiones del mundo, tendencias, teorías. (...). (Bajtin, 1982, p. 284)

En cada época, en cada círculo social, en cada pequeño mundo (de la familia, de amigos, conocidos, compañeros) en el que se forma y vive cada hombre, siempre existen enunciados que gozan de prestigio, que dan el tono (...), y agrega: “Por eso la experiencia discursiva individual de cada persona se forma y se desarrolla en una constante interacción con los enunciados individuales ajenos.” (Bajtin, 1982, pp. 278-279)

Cada enunciado está lleno de ecos y reflejos de otros enunciados con los cuales se relaciona (...) Todo enunciado debe ser analizado, desde un principio, como respuesta a los enunciados anteriores de una esfera dada (...): los refuta, los confirma, los completa, se basa en ellos, los supone conocidos, los toma en cuenta de alguna manera. Uno no puede determinar su propia postura sin correlacionarla con las de otros. (Bajtin, 1982, p. 281)

A esta propiedad del enunciado o discurso, la designaba como **dialogicidad** y consideraba las relaciones de dialógicas como “relaciones de sentido”.

Por eso cada enunciado está lleno de reacciones. Estas reacciones tienen diferentes formas: enunciados ajenos pueden ser introducidos directamente al contexto de un enunciado, o pueden introducirse sólo palabras y oraciones aisladas que en este caso representan los enunciados entero, y tanto enunciados enteros como palabras aisladas pueden conservar su expresividad ajena, pero también pueden sufrir un cambio de acento (ironía, indignación, veneración, etc.(Bajtin, 1982).

Esta dialogicidad se manifiesta materialmente en el conjunto de voces que lo atraviesan y construyen su “heterogeneidad” enunciativa, o sea una suerte de “contrapunto” discursivo entre los distintos puntos de vista o “enunciadores”. A esta propiedad discursiva la denominaba **polifonía** (Zalba, 2000).

Al analizar la *polifonía* “estamos focalizándonos en el fenómeno de la heterogeneidad de voces enunciativas (...)” (Zalba, 2000, p.103). Al respecto, nos aclara Zalba (retomando a Ducrot), que puede suceder que los enunciados que van jalonando la polifonía, representen distintas perspectivas o puntos de vista desde las cuales el sujeto discursivo estima oportuno enfocar un asunto (Zalba, 2000).

En cambio, al trabajar la *dialogicidad* reinstalamos al discurso en la **red interdiscursiva** “(...) y buscamos qué y –cómo- **otros discursos** han dejado sus huellas en ese discurso, en otras palabras nos preguntamos a qué otros discursos reenvían las diversas voces enunciativas presentes en el discurso y de qué manera, mediante qué mecanismos o dispositivos” (Zalba, 2000, p.103). Al respecto Genette señala que, con una apariencia más explícita aparece en la práctica tradicional de la *cita*, con una apariencia menos explícita y menos literal en el *plagio*, pero con una apariencia aún menos explícita y menos literal en la *alusión* (Genette, 1979, citado en Zalba, 2000).

3.7.3.4. La Sociosemiótica de Eliseo Verón

De la Sociosemiótica hemos abordado la “Teoría de los Discursos Sociales” de Eliseo Verón.

En 1987, Eliseo Verón, en su obra “La Semiosos Social” aporta ideas acerca de la producción de sentido como praxis social y la necesidad de estudiar la dimensión social e ideología del discurso, constituyendo las bases de la llamada “**Sociosemiótica**”.

Para Verón una teoría de los discursos debe recuperar problemas tales como “la materialidad del sentido y la construcción de lo real en la red de la **semiosis**” (Verón 1987, p.123). Entiende por semiosis la dimensión significativa de los fenómenos sociales y el estudio de la semiosis, como el estudio de los

fenómenos sociales en tanto procesos de producción de sentido. Considera que es en la semiosis donde se construye la realidad de lo social. Agrega que si el sentido está entrelazado de manera inextricable con los comportamientos sociales, si no hay organización material de la sociedad, ni instituciones, ni relaciones sociales sin producción de sentido, es porque esta última es el verdadero fundamento de lo que corrientemente se llama “representaciones sociales”.

Señala el autor que, cuando encaramos la descripción de discursos concretos, nos encontramos con “objetos empíricos”, los textos, los que, en la mayoría de los casos, contienen, entre sus lenguajes de manifestación, la lengua natural (Verón, 1987).

En este sentido, Verón agrega: “En la superficie de lo social nos encontramos, en efecto, con “paquetes” textuales, conjuntos compuestos en su mayor parte de una pluralidad de materias significantes: escritura-imagen; escritura-imagen-sonido; imagen-palabra, etc. Ellos son textos (...)” (Verón; (1987), p.17). Por lo tanto, es necesario abordar el discurso a partir de esta manifestación material, el significante lingüístico.

Verón construye la *teoría del sentido* como dependiente de un sistema productivo en el que se dan “condiciones de producción”, “condiciones de circulación” y “condiciones de consumo”, de cuyos procesos se deberá dar cuenta.

Las condiciones de producción son elementos sociales, históricos e ideológicos que dejan sus huellas (discursivas) en el proceso.

Así, alejándose tanto de los análisis “interno” como “externo” del discurso, considera que para que un determinado factor o elemento constituya una condición de producción, es necesario “(...) demostrar que dejó huellas en el objeto significativo, en forma de propiedades discursivas” (Verón, 1987, p. 127).

Como considera al discurso una práctica social, reinterpreta los modos de producción desde una mirada sociológica, por lo cual los explica a partir de las condiciones contextuales (sociales) de producción y reconocimiento, allí aparece lo ideológico como el “(...) sistema de relaciones entre los discursos y sus condiciones de producción (...) en el contexto de una sociedad determinada” (Verón, (1987), p. 21).

En el conjunto de las condiciones de producción también incluye los *otros discursos* que generan la **red interdiscursiva** que forma la semiosis social. Este concepto se articula con los conceptos de *dialoguicidad* y *polifonía* de Bajtin e *intertextualidad* de Kristeva.

Metodológicamente propone descomponer el análisis en conjuntos o series de “huellas” de acuerdo a la dimensión del discurso que se desee examinar. Al respecto sostiene Verón: el “proceso de producción no es más que el nombre del conjunto de huellas que las condiciones de producción han dejado en lo textual, bajo la forma de operaciones discursivas” (Verón, (1987), p.18).

3.7.3.5. Los aportes de Teun van Dijk. La dimensión socio-cognitiva

Teun van Dijk propone la dimensión *cognitiva* en el Análisis del Discurso. Establece, entonces, tres componentes para la descripción: el **discurso** (como producto y/o como práctica significante), lo **social** (como el contexto y condiciones objetivas de producción) y la **cognición** (como interfase entre esas dos materialidades, la discursiva y la social) (van Dijk, 1999).

Desde este último punto de vista y considerándolo de gran importancia para los objetivos de nuestro trabajo, coincidimos con Zalba (2000) cuando dice:

Creemos importante integrar, explícitamente al “sujeto discursivo”, como elemento o factor constitutivo y constituyente del discurso. (...), ya que “(...) los esquemas y modelos cognitivos que establecen la interfase entre la materialidad social y el discurso como producto, están internalizados en el sujeto que produce el discurso y revelan una representación por él construida, sobre la base de las representaciones colectivas existentes. (Zalba, 2000, pp.64-65)

Ya en el discurso, como producto, estas representaciones –personales y sociales- dejarán su *huella* en los elementos lingüísticos, pertenecientes a diversos niveles, al utilizarse en operaciones discursivas (Zalba, 2000).

Estas operaciones discursivas deben ser relacionadas con previas operaciones cognitivas que proceden de la interiorización de acciones o actos

materiales vinculados a la experiencia. Un discurso se produce siempre en una situación específica, *el contexto situacional o microcontexto*, enmarcado en un ambiente sociocultural determinado, *el macrocontexto social*. Ambos contextos imponen restricciones que pasan a formar parte de las condiciones de producción y/o recepción. A diferencia de otras teorías que sostienen que las propiedades contextuales afectan directamente a las propiedades del discurso, optamos por el enfoque sociocognitivo de Teun van Dijk que considera:

- 1) “no todos los aspectos o variables del contexto son tenidos en cuenta por el sujeto en el momento de su puesta en discurso, sino los que estipule como relevantes”
- 2) “sólo pueden influir en el discurso a través de las formas en que son contruidos subjetivamente”
- 3) “estas construcciones implican modelos mentales” (Zalba, 2000, pp. 73-74).

Así no es el contexto mismo el que influye en el texto/discurso, sino más bien, los *modelos de contexto* de los sujetos (van Dijk (1999) en Zalba, 2000).

Cuando el sujeto discursivo elabora su discurso, establece una relación con el mundo, fija un referente, un punto de partida que debe conceptualizarse (Pottier, 1992, en Zalba, 2000). Esta conceptualización implica la construcción de un **modelo mental** (*modelo episódico*, según van Dijk, 1999) es decir, una representación de episodios de la vida personal. Este modelo es subjetivo, es decir representa la experiencia personal y la interpretación del episodio que efectúa el participante que, incluye una evaluación y valoración axiológica (van Dijk, 1999). Al respecto, podría decirse con van Dijk, que constituyen la historia personal de cada individuo. Por lo tanto no son los episodios “reales”, sino el modo en que se experimentan los episodios lo que forma parte del contenido de todo discurso. Estos modelos también cuentan para la noción de experiencia. Van Dijk (1999) denomina **modelos de experiencia** a aquellos modelos episódicos que representan la participación personal o la observación de episodios en la vida personal. Estos modelos son denominados “frames” o “cuadros comunes” por Eco, (1979,1993), y naturales o primarios por Gallino (1990) (Eco y Gallino en Zalba, 2000).

Además estos modelos episódicos también pueden ser mediados por otros discursos y, por lo tanto, los sujetos los habrán incorporado, a través de lo

escuchado o leído. Se generan así **modelos de descripción** (van Dijk, 1999), es decir, conocimientos a través de una descripción discursiva.

Entre esos modelos se destaca el denominado **modelo del evento o acontecimiento** (van Dijk, 1999) que remite a cualquier clase de modelo que *interprete* acontecimientos o situaciones (personales o no) a las que se refiere el discurso.

El “modelo del acontecimiento”, que los actores sociales construyen en cada oportunidad, se apoya en un conjunto de modelos experienciales de acontecimientos, ‘archivados’ en la “memoria episódica”, que forma parte de la memoria a largo plazo (MLP). Posteriormente, “el sujeto discursivo al textualizar mediante operaciones discursivas y retóricas, **transforma su modelo de acontecimiento en una representación semántico actancial**” (Zalba, 2000, p.75; el destacado es nuestro).

Vignaux asegura: “(...) el propósito del discurso no es constituir una representación fiel de la realidad, sino **asegurar la permanencia de una cierta representación**” (Vignaux, (1976), en Zalba, 2000, p. 75). Entonces en un acto de habla, el enunciador muestra su modelo, su “representación semántico actancial” (Zalba, 2000) de los objetos, hechos y/o acontecimientos e intenta que el enunciatario adhiera a su modelo.

Hemos dicho recientemente, que el sujeto discursivo al textualizar mediante operaciones discursivas **transforma su modelo de acontecimiento en una representación semántico actancial**, y que en esta operación discursiva, los elementos lingüísticos pertenecientes a diversos niveles se transforman en huellas de las representaciones a partir de las cuales dicho sujeto ha modelado la realidad, de la ideología desde la que opera y de las otras con las que confronta.

También hemos señalado, a partir de los diferentes autores en el capítulo 1 del presente trabajo, que los sujetos, portadores de representaciones sociales, las han construido recurriendo a sus conocimientos espontáneos, aprendidos de la experiencia y en contacto con las personas de su entorno para interpretar las situaciones nuevas, desconocidas o conflictivas y además, que las representaciones sociales se comunican a través del discurso en las diferentes prácticas sociales.

Así podemos inferir que cuando los sujetos comunican, en una determinada práctica social, a través de un discurso público, sus representaciones sociales, **sólo pueden hacerlo a través de la transformación de su representación o modelo de un acontecimiento, en una representación semántico-actancial** del mismo, y que es allí donde aparecerán las huellas de las representaciones o modelos de acontecimiento (individuales y sociales) a partir de las cuales los sujetos han modelado su realidad.

Para la reconstrucción analítica de esa representación semántico-actancial apelaremos a los constructos teóricos provenientes de la dimensión semántico-sintáctica que funcionarán como categorías de abordaje.

3.8. Desde la Lingüística, la Teoría de la Enunciación y su apropiación por parte de la Semiótica

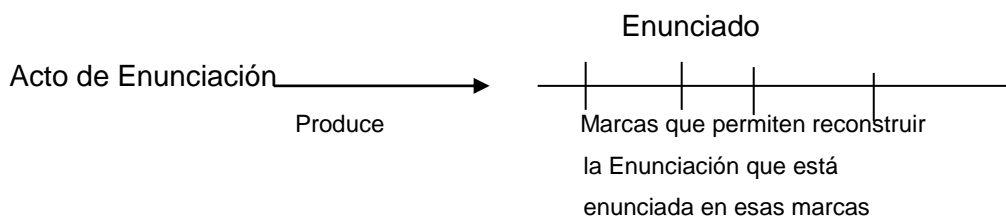
Hemos considerado los desarrollos de la teoría de la Enunciación a través de autores como Benveniste, Ducrot y Ascombre y los desarrollos realizados por Greimas y Courtés.

El lingüista Émile Benveniste realiza varios desarrollos teóricos, vinculados con la “subjetividad en el lenguaje” (1946-1958) y otros referidos a la “enunciación” (1970). En estos últimos, plantea la existencia de dos lingüísticas que abordan dos modos de significancia: una, que aborda el “modo de significancia semiótico” (que es el propio del signo lingüístico y está vinculado con las formas lingüísticas y sus reglas de combinatoria), y la “otra lingüística”, la que encararía el “modo de significancia semántico”, (que es el modo específico de significancia que es engendrado por el discurso) (Benveniste (1969), 1995, en Zalba, 2000).

Esta segunda lingüística, que desarrolla la “Teoría de la Enunciación”, es la que nos proporcionará las categorías pertinentes para abordar la dimensión lingüística del análisis.

3.8.1. Teoría de la Enunciación

Benveniste se propone explicar el *acto de la enunciación*, es decir el acto, único e irrepetible, mediante el cual el sujeto se apropia del lenguaje y produce su **enunciado**, constituyendo la instancia compleja “yo- tú- aquí- ahora” y dejando en dicho **producto, las marcas o huellas de su enunciación** (Zalba, 2002).



(Diagrama extraído de Zalba, M.E, 2002)

Señala el autor:

(...) estas formas pronominales no remiten a la realidad ni a porciones objetivas en el espacio o en el tiempo, sino a la enunciación, cada vez única, que las contiene (...). “La importancia de su función se medirá por la naturaleza del problema que sirvan para resolver y que no es otro que la comunicación intersubjetiva”. (Benveniste, (1956) 1995, en Zalba, 2000, p. 25)

En la enunciación el sujeto se instala como locutor (=el que habla) y supone delante de él al otro. Por tanto lo que caracteriza a la enunciación es “la acentuación de la relación discursiva al interlocutor” (Benveniste (1969) 1995, en Zalba, 2000, p.91).

Entonces, y de acuerdo a lo que venimos explicando en los párrafos anteriores, debemos diferenciar en todo discurso dos órdenes de actantes: los **actantes de la enunciación** y los **actantes del enunciado**⁴⁶ (Zalba, 2002).

⁴⁶ En apartado 3.8.1.1. explicaremos el 1º orden de actantes (actantes de la enunciación), mientras que en 3.8.1.4. y 3.9.2 conceptualizaremos el 2º orden de actantes (actantes del enunciado).

3.8.1.1. Los actantes de la enunciación

Los roles que asumen los sujetos en el acto de la enunciación se denominan “**enunciador**” y “**enunciario**” y la semiótica los formalizará como “**actantes de la enunciación**”.

El término **actante** fue tomado por la Semiótica de los desarrollos del gramático francés Tesnière, quien acuña este concepto para referirse a “los seres o las cosas que, por cualquier razón y de una manera u otra, participan en el proceso” (verbal) (Greimas & Courtés, 1982, p. 23).

Así en el **acto de la enunciación** como tal, se consideran tres actantes:

- Un sujeto del hacer (**S1**) o “sujeto enunciante” o **enunciador**.
- El objeto (**O**) en circulación que corresponde a lo que es enunciado, es decir al enunciado.
- El sujeto (**S2**) a quien se dirige el enunciado, el **enunciario**.



(Diagrama extraído de Courtés, 1997, p. 357)

Los sujetos participantes del acto de la enunciación contraen y establecen una relación intersubjetiva que tiene por efecto “modificar el estatuto (ser/parecer) de los sujetos” (Zalba, 2000), es lo que se denomina “**contrato enunciativo**”. Este contrato está condicionado por las características de la situación de enunciación. “(...) en función de la cual el enunciador apela a diversas **modalidades del decir** en las que él se posiciona, posiciona al enunciario y organiza su estrategia discursiva” (Zalba, 2000, p.92).

Benveniste establecía una diferenciación, entre *discurso* (tomado en sentido restringido) y *relato histórico* (historia); la oposición entre enunciación y enunciado subyace a esa diferenciación; se sustenta en la categoría de persona (yo-tú para el discurso y -él- para el relato), como también en la distribución de los tiempos verbales (Courtés, 1997).

Por su parte, G Genette amplía esta problemática y opone *formas de organización intra-discursivas*, distinguiendo dos niveles: el relato o “**lo narrado**” y el discurso que se corresponde con “**la manera de narrar lo narrado**”. Así dentro del enunciado mismo distingue: lo narrado o **enunciado enunciado** y la manera de presentar lo narrado, es decir, la **enunciación enunciada** (Genette, sin año de publicación en Courtés, 1997).

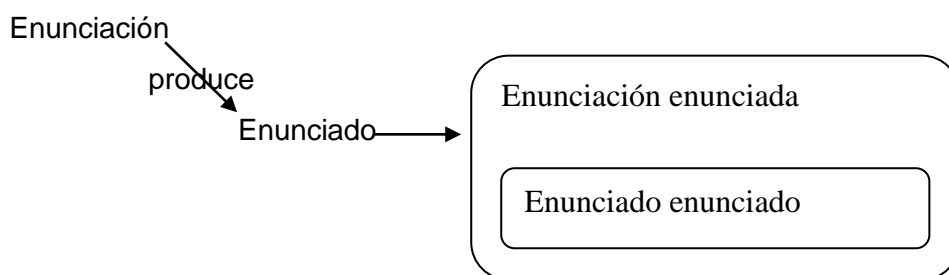


Diagrama extraído de Courtés, 1997, p. 356 y modificado por nosotros

De este modo podemos decir que **sólo conocemos enunciaciones enunciadas** (Zalba, 2000).

3.8.1.2. La construcción discursiva de los actantes de la enunciación, del tiempo y el espacio

Señala Courtés que “(...) la enunciación parece presentarse de entrada como un /hacer saber/; diríamos, desde ese punto de vista, que el objeto /saber/ es transmitido por un sujeto de hacer (Enunciador) a un sujeto de estado beneficiario (enunciataria)” (Courtés, 1997, p.359).

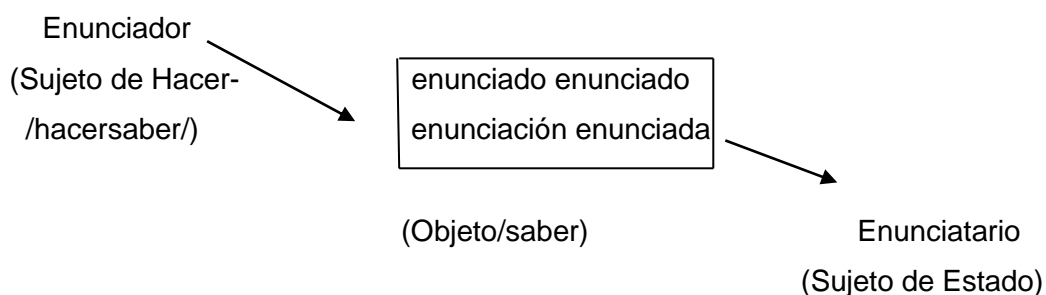


Gráfico de elaboración propia

Explica, sin embargo que, la enunciación depende no tanto de la actividad cognoscitiva “(...) como de la *factitividad*, pero sobre todo de la manipulación según el saber”; es decir que “(...) el fin de la enunciación no es tanto /hacer saber/ como /hacer creer/ (...)”, y agrega “(...) el enunciador manipula al enunciatario para que éste adhiera al discurso al que se le dirige” (Courtés, 1997, p. 360).

Así, la enunciación enunciada supone una manipulación del enunciatario por parte del enunciador, para que aquél adhiera a su manera de ver, a su punto de vista (Courtés, 1997).

La manipulación enunciativa puede adquirir dos formas: una positiva del orden del /hacer hacer/, y otra negativa, la del /hacer no hacer/ (o impedir hacer). Por lo tanto, para el enunciatario se prevén **dos posiciones actanciales posibles**: **cree** en las proposiciones a que le somete el enunciador (en este caso lo llamamos enunciatario), o las **rechaza** categóricamente (en este caso es un anti-enunciatario) (Courtés, 1997).

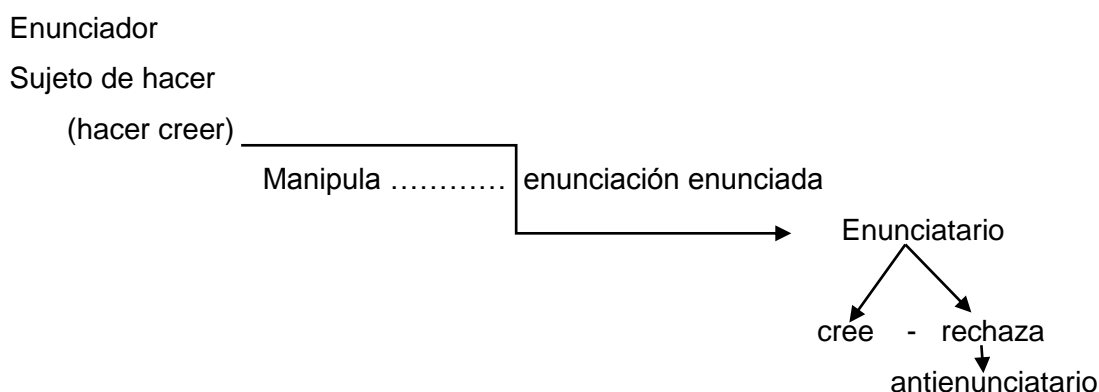


Gráfico de elaboración propia

Es, en la enunciación enunciada donde se buscarán las “**señales**” de la **enunciación**, es decir, los medios de la manipulación enunciativa: la **construcción de los actantes de la enunciación**, la **temporalización** y la **espacialización** (a través de operaciones de embragues y desembragues actanciales, temporales y espaciales), **la axiologización** y **la modalización**.

3.8.1.3. De los procedimientos de Embrague/ Desembrague

Para dar cuenta de (esos indicios) la presencia del Sujeto enunciador, la semiótica postula un conjunto de operaciones y procedimientos discursivos a analizar, denominados **embragues y desembragues enunciativos** (Zalba, 2002).

Desembrague : Greimas & Courtés definen el desembrague como:

la operación por la cual la instancia de la enunciación -en el momento del acto de lenguaje y con miras a la manifestación- **disjunta y proyecta** fuera de ella ciertos términos vinculados a su estructura de base a fin de constituir los elementos fundadores del enunciado. (Greimas & Courtés, 1982, p.113)

Es decir el acto de la enunciación consistirá en abandonar, en negar la instancia fundadora de la enunciación a través del procedimiento de desembrague, y en hacer surgir un enunciado "(...) cuya articulación actancial, espacial y temporal guarde como memoria, de modo negativo, la estructura misma del '*ego, hic et nunc*' original"⁴⁷ (Courtés, 1997, p 368).

El desembrague se puede descomponer en:

Desembrague Actancial: Antes de definirlo, es necesario recordar que el sujeto de la enunciación, responsable de la producción del enunciado, permanece siempre implícito y presupuesto, nunca está manifestado en el discurso-enunciado; "ningún 'yo' encontrado en el discurso puede ser considerado sujeto de la enunciación". Así el desembrague actancial consistirá en "disjuntar del sujeto de la enunciación un "NO YO" y proyectarlo en el enunciado" (Greimas & Courtés, 1982, p.113; Zalba 2000, p. 94).

Desembrague Temporal: puede considerarse como "un procedimiento de proyección del término *no-ahora* (...), fuera de la instancia de la enunciación". (Greimas & Courtés, 1982, p.115). Su efecto es instituir el tiempo *ahora* de la enunciación y permitir construir un *tiempo de entonces* "Postula un NO AHORA distinto del tiempo de la enunciación" (Zalba, 2000, p.94).

⁴⁷ "hic et nunc" :aquí y ahora

Desembrague Espacial :“(…) se presenta como un procedimiento que tiene como efecto expulsar, fuera de la instancia de la enunciación, al término *no-aquí* de la categoría espacial (…)” (Greimas & Courtés, 1982, p.116), de este modo crea el espacio objetivo del enunciado, que es el espacio *del allá* y el espacio original de la enunciación. “Opone al lugar de la enunciación un NO AQUÍ” (Zalba 2000, p.94).

Además, en el discurso es posible encontrar la operación inversa, denominada **Embrague**: éste designa el efecto de **retorno** a la instancia de la enunciación. Sin embargo es un “simulacro” de retorno, ya que un “(…) embrague total es imposible de concebir: sería la supresión de todo rastro del discurso” (Greimas & Courtés, 1982, p.139).

Al igual que el desembrague, el embrague también se puede descomponer en:

Embrague Actancial: tiende a producir un efecto de identificación entre el sujeto del enunciado (sujeto discursivo) con el sujeto de la enunciación, aunque como hemos dicho “(…) ningún ‘yo’ encontrado en el discurso puede ser considerado como sujeto de la enunciación propiamente dicha ni identificado con él, se trata sólo de un ‘simulacro de enunciación’, es decir de una enunciación enunciada o referida” (Greimas & Courtés, 1982, p.113).

Embrague temporal: “es un efecto de vuelta al AHORA (…) a fin de producir la ilusión de identificación con el momento de la enunciación” (Zalba, 2000, p.95).

Embrague Espacial: “es un efecto de vuelta al AQUÍ”. (Zalba 2000, p.95) Si hemos considerado el espacio *del allá* como el espacio del enunciado, “(…) el término *aquí* simula el lugar de la enunciación” (Greimas & Courtés, 1982, p. 116).

Los elementos lingüísticos instruccionales que permiten ir segmentando en el discurso las operaciones de desembrague y embrague en sus dimensiones actancial, temporal y espacial, son fundamentalmente los **deícticos** (de persona, tiempo y espacio, respectivamente) y, en el caso de los embragues actanciales y temporales, los **gramemas de persona** y los **tiempos verbales**.

Al respecto, Zalba (2000) señala que es posible encontrar la presencia de los actantes de la enunciación en todos los niveles del texto y que los diferentes modos de presencia de la enunciación en un texto, marcan las diferencias en la concepción del mundo (tanto del enunciador, como del enunciatario), ya que todo intento de transmitir un enunciado implica una selección de información, y esta selección permite reconstruir la competencia epistémica supuesta por el enunciador, en el enunciatario. Además, como ya se ha mencionado, en el contrato enunciativo, el enunciador intenta que el enunciatario adhiera a su manera de concebir el mundo, a sus valores. Para lograr que el enunciatario esté dispuesto o quiera hacer lo que el enunciador quiere, éste debe procurar que su enunciado parezca verosímil y que resulte interesante.

La diferenciación que hemos señalado, establecía Benveniste, entre *discurso* y *relato histórico*, desde el punto de vista de las operaciones de embrague y desembrague, pueden considerarse como dos tipos de construcción discursiva; en ellas prevalecerán las operaciones de embrague de la instancia de la enunciación (discurso) y las de desembrague, en el relato histórico.

Por otra parte, Benveniste señala que en el universo del discurso y en la enunciación se engendra el modo de significancia semántico, que es el que instala los **referentes**. Al respecto agregamos que son dos las “referencias” clave con las que se intenta salir “(...) del universo cerrado del lenguaje y de aferrarlo a otra exterioridad: la referencia al sujeto (instancia de la enunciación) y la referencia al objeto (al mundo que circunda al hombre) (...)” (Greimas & Courtés, 1982, p. 140).

Para realizar la **referencia al sujeto** se dispone de las operaciones de *embrague* y para la **referencia al objeto**, las de *desembrague*. Estas consideraciones cobran importancia ya que la presencia marcada del sujeto enunciante (mediante deícticos de primera persona) invalida la ilusión referencial (objetividad del discurso) y, por lo tanto, su ausencia contribuye a crear la ilusión de objetividad y genera un efecto de distanciamiento entre el discurso y su sujeto. De este modo las operaciones de embrague y desembrague adquieren valor retórico: se transforman (a modo de estrategias discursivas) en **procedimientos retóricos** que contribuyen a crear los tres aspectos claves en la construcción de sentido: la **construcción del sujeto discursivo, del tiempo (la temporalización) y del**

espacio (la espacialización) en el enunciado (aspectos que serán conceptualizados en los siguientes apartados) (Zalba, 2000).

3.8.1.4. De la Modalización

Tradicionalmente la “modalidad” es entendida como “lo que modifica el predicado” de un enunciado, entonces puede concebirse la **modalización** como la producción de un enunciado llamado **modal** que sobredetermina a un enunciado descriptivo (Greimas & Courtés p. 262).

Gómez de Erice (2003) señala que “la modalización opera como una especie de pivote que permite explicitar, desde el texto, cuáles son las posiciones del locutor con referencia a su interlocutor, a sí mismo y a lo que dice” (Gómez de Erice, 2003, p. 107).

Para abordar el concepto de **modalización** debemos adentrarnos en conceptos relacionados con la semiótica narrativa:

a) Concepto de Función

Las funciones son las **predicaciones** que se realizan sobre los actantes, en las cuales se establecen relaciones entre dos o más actantes. Se pueden encontrar tres tipos de predicaciones: de estado, de acción y modales. Así las funciones podrán ser de estado, de hacer o modales.

- ✓ La *función de estado* básica es la junción, que a su vez puede darse como conjunción (\cap) o como disjunción (\cup).
- ✓ La *función de hacer* implica un hacer transformador, es decir, una transformación que modifica una previa relación de estado (T).
- ✓ La *función modal* remite a las modalidades del querer, saber, poder y deber que operan una sobredeterminación de una función de estado o de acción (Zalba, 2006).

b) El relato mínimo

El concepto de “relato mínimo”, desarrollado por Courtés en su narratología, corresponde “al paso de un estado a otro” (Courtés, 1997, p. 103). El autor recurre a la oposición “permanencia y cambio”, distinción entre lo estable y lo

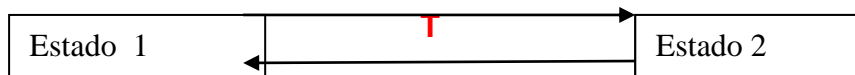
que es modificado o transformado; caras opuestas y complementarias de un mismo dato.

Greimas & Courtés señalan que aparecen entonces, dos formas de enunciados elementales: los enunciados de **hacer** (acción) y los enunciados de **estado**, que se refieren a la dicotomía cambio/ permanencia. Los enunciados de *hacer* deben ser considerados como transformación y explican el paso de un estado a otro. Los enunciados *de estado* corresponden a las funciones (relación) entre sujetos y objetos (considerados los actantes claves del enunciado). Esta función es denominada *unción* y ella articula dos términos contradictorios “*conjunción y disjunción*”, que hacen posibles dos tipos de enunciados: conjuntivos ($S \cap O$) y disjuntivos ($S \cup O$) (Greimas & Courtés, 1982, p. 147, p.155 y p.204).

Sin embargo, Courtés pone el énfasis en su análisis, más que en los estados, en el paso mismo, y señala que, así como no es posible contar algo sino es en relación de un antes y un después, nada impide invertir la relación (esto es del /después/ hacia el /antes/) y “(...) prever entonces estados reversibles” (Courtés, 1997, p.104).

Esta manera de precisar el relato se funda en otra oposición; la existente entre “estatismo y dinamismo”, es decir por un lado “los estados” y por otro “el hacer” que asegura la transformación de un estado a otro y viceversa. Así, Courtés señala que esta caracterización inicia una tipología de los discursos: los **narrativos**, que dependen del dinamismo, y los **descriptivos** de naturaleza más estática, aunque el límite entre ellos no sea tan claro (Courtés, 1997, p. 105).

Courtés señala que el relato implica la distinción de por lo menos dos estados. El esquema que propone (donde T es transformación) es el siguiente:



(Diagrama extraído de Courtés, 1997, p106)

En el esquema se señalan dos tipos de recorridos posibles, sucesivos y reversibles. Sin embargo, el autor destaca que, es necesario tener en cuenta que

en las realizaciones concretas de los relatos, no siempre se manifiestan todos sus componentes.

El relato puede:

- Manifestar el estado 1, un hacer, y un estado 2 o un resultado previsible que no se presente directa o explícitamente,
- Proponer un hacer seguido de un estado 2, en cuyo caso se puede deducir lógicamente que antes había un estado 1, o
- Proponer sólo la transformación o hacer transformador, sin explicitar ni el estado 1 ni el estado 2.

c) Las proposiciones de Tesnière

Las proposiciones de Tesnière sobre la estructura de la *frase simple* parecen aprovechables para Courtés, en su aproximación a las formas narrativas.

Para Tesnière “el verbo está en el centro del nudo verbal y en consecuencia, de la frase verbal. Él es, pues, el regente de toda la frase verbal” (Courtés, 1997, p. 108).

Trasladándose de la realidad dramática a la sintaxis estructural, el autor, propone que el proceso, los actores y las circunstancias se conviertan respectivamente en el verbo, los actantes y los circunstantes: el verbo expresa el proceso; los actantes son los seres o las cosas que, por cualquier razón y de una manera u otra, participan en el proceso; y los circunstantes expresan las circunstancias de tiempo, lugar y de manera, en las cuales se desarrolla el proceso (Courtés, 1997).

Así, en las proposiciones sintácticas de Tesnière, la *frase verbal simple* tiene como núcleo al verbo, y éste es “formalmente definible como una **relación entre actantes**” (Courtés, 1997, p. 110).

Courtés aplica esta definición de frase simple al discurso (ya que postula un isomorfía entre ellos), para comprender la sintaxis narrativa actancial:

Señala que en Semiótica Narrativa, el enunciado elemental, que se definió como la relación-función (**=F**) entre actantes (**=A**), se expresaría del

siguiente modo: **F (A₁, A₂, A₃.....A_n)**, siendo el número de actantes ilimitado (Courtés, 1997, p.110).

En un segundo momento se vierten semánticamente las posiciones actanciales, lo que permite distinguir varios tipos de actantes. Haciendo un inventario de ellos, se pueden obtener constantes actanciales: actantes sujetos, antisujetos, objetos, destinadores, destinatarios, anti destinadores y anti destinatarios (Courtés, 1997).

d) El actante sujeto y el actante objeto (entre los que se inscribe la relación-función F)

Es importante tener en cuenta que sujeto y objeto sólo existen como tales, **en y por la relación** que mutuamente mantienen entre sí. Pero semánticamente las denominaciones de sujeto y objeto no son arbitrarias, su relación no es simétrica, sino orientada. Esta orientación va del sujeto al objeto y no en sentido inverso (en lingüística se la denomina *transitividad o rección* e incluso *sobredeterminación*) (Courtés, 1997).

Habíamos visto una articulación fundamental del relato mínimo oponiendo permanencia y cambio, estatismo y dinamismo, de los estados a las transformaciones. Esta dicotomía es útil ahora para obtener dos tipos de funciones posibles: por un lado la **función-junción** (permanencia) y por el otro la **función-transformación** (cambio) (Courtés, 1997).

Así la función-junción nos permite presentar el enunciado de estado como:

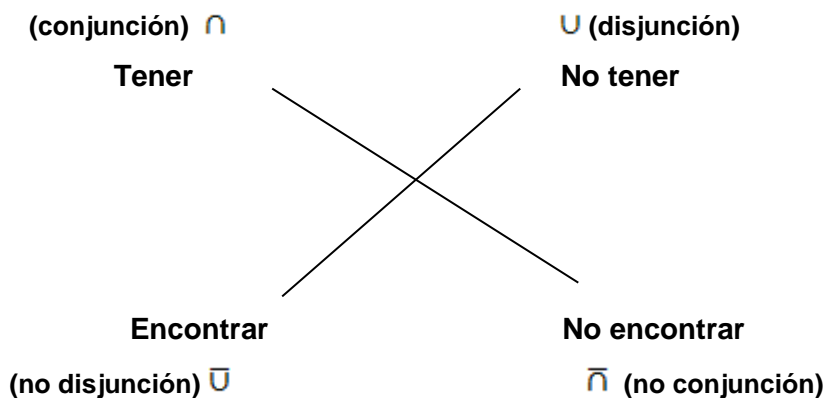
F unión (S; O)

La función-junción puede ser positiva (conjunción) o negativa (disjunción).

Así un estado conjuntivo será anotado **S ∩ O**, y un estado disjuntivo será anotado **S ∪ O**.

Veamos la **relación conjuntiva** sobre un **enunciado de estado** o permanencia.

La oposición conjunción/disjunción puede ser multiplicada. Courtés muestra, a través de un esquema, como empleando la *negación* es suficiente para esta multiplicación, desde un punto de vista lógico:



(Diagrama extraído de Courtés, 1997 p.113)

Pero señala el autor que semióticamente no pasa lo mismo, “(...) perder es una forma de no tener, pero evoca un tener anterior”, igualmente “encontrar es tener, pero presupone una disjunción previa”; es como si el discurso guardara en la memoria las posiciones ya ocupadas anteriormente (Courtés, 1997, p. 113).

Veamos ahora la **relación de transformación**, se hablará entonces de un **enunciado de hacer** y su forma será: **H transformación (S, O)**:

Dice Courtés: “Se considera que este tipo de enunciado refleja el paso de un estado a otro, de allí que el objeto (=O) no designe, en ese caso una entidad (...) sino una relación que es conjuntiva o disjuntiva” (Courtés, 1997, p.114). Así el sujeto (=S) transforma (=H) un estado dado (=O) en otro estado. Esto también significa que todo enunciado de hacer presupone dos enunciados de estado, y que un enunciado de hacer rige un enunciado de estado presupuesto. Señala el autor, que estos dos tipos de enunciados permiten la formulación de una unidad básica de la narratividad denominada “programa narrativo” (abreviado **PN**) (Courtés, 1997, p.114).

Hemos señalado con Courtés dos tipos de enunciados, a saber el enunciado de hacer y el enunciado de estado y vimos que lo que define esa unidad narrativa, el PN, es precisamente el hecho de que **un enunciado de hacer rige allí**

a un enunciado de estado. Es decir esta relación reconocida entre dos enunciados constitutivos del PN es de naturaleza **modal**. Dice Courtés que, el enunciado de hacer, por el hecho de sobredeterminar al enunciado de estado, es modal, por oposición, el enunciado de estado es descriptivo (Courtés, 1997).

Desde esta perspectiva, el predicado modal puede ser definido únicamente por su función *táxica*, es decir, por su finalidad transitiva capaz de alcanzar otro enunciado, tomado como objeto.

De esta situación se desprenden dos consecuencias: la primera se relaciona con la organización sintáctica del enunciado-discurso; y la segunda con la tipología de las modalizaciones.

Hemos dicho que un enunciado modaliza a otro, en este caso el primero es un enunciado modal y el segundo un enunciado descriptivo, así se puede concebir cuatro tipos de modalizaciones (Courtés, 1997):

- a) **el hacer modalizando el ser** (modalidades realizantes; hacer ser)
- b) **el ser modalizando el hacer** (modalidades virtualizantes o actualizantes)
- c) **el ser modalizando el ser** (modalidades veridictorias)
- d) **el hacer modalizando el hacer** (modalidades factitivas; hacer hacer)

También en relación a la tipología de las modalizaciones, las investigaciones semióticas han demostrado “el rol excepcional que tienen para la organización semiótica de los discursos, los valores modales de **querer, deber, poder y saber** (y sus formas negativas), capaces de modalizar tanto el ser como el hacer” (Greimas & Courtés, 1982, p.263).

El **querer** y el **deber** “parecen constituir una condición previa o virtual”, una condición mínima para un hacer o un estado, es decir “que condicionan la producción del enunciado de hacer o estado” (Greimas & Courtés, 1982, p. 330).

Respecto al **querer ser/estar** y **querer hacer** permiten o dan lugar a categorías **modales volitivas**, de aspiración, deseo, rechazo e intención (Greimas & Courtés, 1982, pp. 330; Courtés, 1997, p. 156; Gómez de Erice, 2003, p.112).

Respecto al **deber ser/estar** dan lugar a **modalidades deónticas**, de necesidad, imposibilidad, posibilidad, contingencia (muy próximas al poder ser/estar, es decir, aparece a menudo entremezclada con la modalidad alética) (Courtés, 1997, p.156).

Respecto al **deber hacer**, dan lugar a **modalidades deónticas**, de prescripción, prohibición, permisión y autorización (Greimas & Courtés, 1982, p108; Courtés, 1997, p154).

El **poder** permite combinaciones (**modalidades aléticas**) en relación al **ser/estar** tales como la posibilidad, la contingencia, la necesidad, la imposibilidad (muy próximas al deber ser/estar, es decir aparece a menudo entremezclada con la modalidad deóntica), y en relación al **hacer**, otras como la libertad, la obediencia, la independencia y la impotencia (Greimas & Courtés, 1982, p. 308; Courtés, 1997, pp.157-153; Gómez de Erice, 2003, p.113).

El **saber hacer** aparece como lo que hace posible la actividad, como una competencia o **modalidad cognoscitiva**, la ignorancia, el olvido, el recuerdo, la duda (Greimas & Courtés, 1982, p.345; Gómez de Erice, 2003, p. 114).

El **saber ser** como lo que sanciona el saber sobre los objetos, tiene que ver con los valores de verdad de los enunciados (no como verdad ontológica, sino del modo como ese contenido es considerado en el discurso) es la **modalidad epistémica** (Greimas & Courtés, 1982, p.345; Gómez de Erice, 2003, p. 114).

3.9. De la teoría de la Enunciación a la Semiótica Discursiva o Narrativa

3.9.1. El recorrido del sentido en el proceso de producción discursiva

Ya hemos señalado que la **Semiótica Discursiva** postula la producción de sentido como un “recorrido generativo”. Este recorrido es una *reconstrucción dinámica* del modo en que la significación de un texto se va construyendo. En este proceso, el sentido se va enriqueciendo, al ir avanzando desde niveles abstractos

hacia la manifestación (lo perceptible), a través de sucesivos *vertimientos*⁴⁸ que actualizan, mediante operaciones de transformación, los elementos de los diversos niveles superpuestos. Los niveles más abstractos, virtuales y simples son las estructuras semio-narrativas (formales, esquemáticas, nivel fundamental o profundo, lógico-semántico), luego encontramos un nivel más concreto y complejo: las estructuras discursivas que actualizan a las anteriores (las van “vistiendo” de un contenido más específico), hasta llegar al último nivel, el material de la manifestación (textualización). En este último nivel aparecen los significantes materiales (verbales, icónicos, etc) que hacen perceptible el sentido. Este pasaje de las estructuras abstractas a las discursivas se realiza en el acto de la puesta en discurso o enunciación (Zalba, 2000).

Es decir que las estructuras discursivas “*ponen en discurso*” a las estructuras semio-narrativas al hacerlas pasar por la instancia de la enunciación (Greimas & Courtés, 1982).

El efecto de este acto es la producción de una *semiosis*: una manifestación (texto) que está sujeta a las coerciones que le imponen la forma de expresión y la materia significativa escogida. La **textualización** es considerada como la última serie compleja de operaciones de vertimiento de sentido (Greimas & Courtés, 1982).

Así el proceso de **discursivización** o puesta en discurso es uno de los momentos del recorrido de engendramiento de sentido.

Por otra parte, en cada nivel se distinguen dos componentes: el semántico y el sintáctico que se interrelacionan. A nivel de las estructuras semionarrativas encontramos la Sintaxis fundamental (Cuadrado semiótico) y la Semántica fundamental (modelo actancial y esquema narrativo). A nivel de las estructuras discursivas, la **semántica discursiva** comprende la “tematización” (más profunda), la “figurativización” (más superficial y concreta) y “axiologización” (que remite a sobredeterminaciones de las categorías conceptuales), y la **sintaxis discursiva** comprende los procedimientos de “actorialización”, “temporalización” y “espacialización”.

⁴⁸ Vertimiento (sustantivo de verbal, o sea derivado de un verbo) – verter: de los diversos significados que tiene este verbo, en este contexto se actualiza el sentido de *traducir*; en este caso diremos que una estructura traduce a la otra, es decir se hace cargo de ella y la dota de las particularidades propias de cada nivel o estrato, produciendo así tanto una conversión o modificación como una interpretación (Zalba ,E., 2004).

Por las características de nuestro trabajo sólo profundizaremos en las estructuras discursivas

3.9.2. Puesta en discurso o discursivización: estructuras discursivas que actualizan las estructuras semionarrativas

a- De la semántica discursiva:

a-1) Tematización: es un procedimiento mediante el cual se dota a las estructuras semionarrativas de categorías semánticas conceptuales. Así se abordan **ejes temáticos** y de acuerdo a ellos, los actantes se revisten de un rol temático (Zalba, 2004).

Así la tematización se relaciona con el **tópico**, es decir, el particular recorte que un discurso opera sobre una temática, a su vez, el tópico es producto de una operación de *condensación* (generalmente de las isotopías de un relato) y en ese sentido las **isotopías** representan la *expansión* de dicho tópico a lo largo de varios segmentos textuales o del discurso en su totalidad (Zalba, 2000). Veamos el concepto de isotopía.

En todo discurso encontramos planos homogéneos de significación, que se apoyan en la reiteración de elementos semántico idénticos; esta redundancia semántica es denominada por la semiótica como **isotopía**.

Greimas entiende por isotopía “un conjunto redundante de categorías semánticas que posibilita la lectura uniforme (...)” (Greimas, 1970, en Courtés, 1976 (1980), p.48). Así la noción de isotopía remite a la recurrencia, a nivel sintagmático, de uno o más **rasgos de sentido** (denominados *semas*), por lo cual resulta indispensable para la **coherencia y la desambiguación** del discurso ya que permitirá dar cuenta de la orientación otorgada por el sujeto discursivo a la representación del acontecimiento u objeto (Zalba, 2000).

“La isotopía es lo que hace posible la categorización figurativa, temática y axiológica de un enunciado dado (...)” (Courtés, 1997, p.287).

Si el sema isotópico pertenece a las categorías semántica, figurativa o axiológica nos encontraremos ante isotopía temática, isotopía figurativa o isotopía axiológica respectivamente. Por su parte, la isotopía axiológica puede superponerse a cualquiera de las otras (Zalba, 2000).

a-2) Figuratización: consiste en transformar las estructuras semionarrativas, ya revestidas de un contenido semántico general (tematización) con un conjunto de características particulares y específicas fuertemente relacionadas con la dimensión pragmática y sensorial. Por su grado de concreción permiten crear la ilusión referencial (Zalba, 2004).

a-3) Axiologización: es una categoría semántica que trabaja sobre un eje dicotómico positivo/ negativo, cuyos polos de denominan, respectivamente, euforia/ disforia (Greimas & Courtés, 1990, en Gómez de Erice, 2003, p.110), es decir, remite a la sobredeterminación de las categorías conceptuales y /o figurativas por la categoría tímica⁴⁹ **euforia vs. disforia** (Zalba, 2004).

Consiste en considerar, frente a una categoría semántica (temática o figurativa) dada, los términos de la articulación de esa categoría como eufóricos (+) o disfóricos (-).

Remite a estructuras que actualizan una serie de **valores** seleccionados de los diversos sistemas de creencias organizados en el mundo diegético construido en el relato, a saber:

- a) relacionados con lo estético: hermoso/ feo
- b) relacionados con lo ético: bueno/ malo
- c) relacionados con lo pragmático: útil/ inútil
- d) relacionados con lo lógico: coherente/ incoherente (Gómez de Erice, 2003, pág109).

b- De la Sintaxis discursiva

b-1) Los actantes del enunciado

Desde la semiótica narrativa abordaremos los **actantes del enunciado**, es decir, aquellos sobre los que habla el discurso.

⁴⁹ Lo tímico remite al orden afectivo, de las valoraciones positivas y negativas. Como categoría se articula en la oposición euforia / disforia (ejs.: bello/feo; bueno/malo; placer/displacer; útil/inútil) (Zalba, E. 2006).

Se consideran actantes del enunciado “(...) a los “componentes temáticos focalizados, independientemente de su realización o vertimiento en unidades sintagmáticas de superficie (...)” (Zalba, 2000, p. 79).

En la superficie textual, los roles actanciales son asumidos por actores figurativos, por medio de vertimientos semánticos. Este procedimiento se denomina **Actorialización**: Los actantes son encarnados por actores figurativos. Estos poseen características fisonómicas, formas de ser, nombre, edad (Zalba, 2004).

b-2) Temporalización: Se trata del “anclaje de los objetos, hechos o sucesos de los que habla el enunciado, en relación a una referencia temporal” (Zalba 2000, p.99). Las acciones de los actantes se organizan cronológica y lógicamente, pero a su vez, la referencia temporal puede ser precisa, imprecisa, indeterminada o atemporal (Zalba, 2004).

b-3) Espacialización: las acciones de los actantes, los objetos, situaciones, personas se sitúan en un lugar, espacio o escenario (Zalba, 2004).

También este espacio puede ser preciso, impreciso, indeterminado por ausencia de espacialización o por hiper espacialización, y además puede tratarse de un espacio geográfico, sociocultural, discursivo, mental o complejo.

Capítulo 4

MARCO METODOLÓGICO

4.1. Tipo de investigación

Hemos definido nuestra investigación como **cualitativo-descriptiva**.

Tomando los conceptos de Taylor y Bogdan (1992) consideramos la investigación cualitativa como “aquella que produce datos descriptivos: las propias palabras de las personas, habladas o escritas y la conducta observable” (Taylor y Bogdan (1992 (1984), pp. 19-20).

También señalan los autores mencionados que la investigación cualitativa trata de comprender a las personas dentro del marco de referencia de ellas mismas, que busca una comprensión detallada de las perspectivas de esas personas y que, para el investigador cualitativo, todos los escenarios y personas son dignos de estudio (Taylor y Bogdan (1992 (1984).

Al referirse a la etnometodología señalan citando las palabras de Zimmerman y Wieder, que trata de entender cómo las personas “emprenden la tarea de ver, describir y explicar el orden en el mundo en el que viven” (Zimmerman y Wieder, 1970, p.289, en Taylor y Bogdan, 1992, p.27).

Watson-Gegeo señala que la investigación cualitativa incorpora lo que las personas dicen, sus experiencias, actitudes, creencias, pensamientos y reflexiones, tal y como son expresadas por ellas (Watson-Gegeo, 1982, en Pérez Serrano 1994).

Denzin y Lincoln destacan que la investigación cualitativa es “multimetódica” en el enfoque y que este enfoque es interpretativo (Denzin y Lincoln (1994) en Rodríguez, Gil & García, 1996). En tal sentido, Rodríguez, Gil & García (1996) señalan que en la actualidad no existe “una investigación cualitativa” sino una situación en la que convergen gran diversidad de perspectivas y enfoques, cuyas diferencias vienen marcadas por las opciones que los investigadores tomen en cada nivel, a saber, ontológico, epistemológico, metodológico y técnico.

Tanto Rodríguez, Gil & García (1996, p. 50) como Delgado & Gutiérrez (1995, p. 429) al referirse a los distintos métodos cualitativos y entre ellos a la etnometodología, la asocian al “análisis del discurso” y la “semiótica” en tanto que constituirían “metodologías para la interpretación de textos-discursos”⁵⁰.

Al respecto recordamos que nuestro trabajo de investigación pretende describir y comprender las representaciones sociales puestas en discurso en las letras de canciones del grupo musical “Callejeros” utilizando la metodología del Análisis del Discurso y la Semiótica.

Para LeCompte la investigación cualitativa podría entenderse como “una categoría de diseño de investigación que extrae descripciones a partir de observaciones que adoptan forma de entrevistas, narraciones, notas de campo, grabaciones, transcripciones de audio y video cassettes, y registros escritos de todo tipo” (LeCompte, 1995, en Rodríguez, Gil & García, 1996, p. 34).

En la descripción realizada en la Introducción, en el punto c) Problema y necesidad del presente trabajo, hemos desarrollado la situación en que se encuentran miles de jóvenes de nuestro país y la importancia que adquiere para ellos encontrar espacios de resguardo, cobijo y calidez; un grupo que los reconozca y los religue a un proyecto común; espacios de identidad, pertenencia y participación para lograr la identificación del ‘ser joven’ (Feijoo, 2006; Capriati, 2007). Hemos visto, a través de distintos autores que, “el barrio” y “la música” que escuchan los jóvenes se constituyen en esos espacios, ya que, el “barrio” parece tener la capacidad para construir y ser construido por el imaginario social y constituirse en cultura, y que es en la música donde se pueden percibir las formas de procesar la tragedia social (Gravano, 2003; Barbero, 2002; Wortman, 2000; Díaz, 2005).

Por tales motivos hemos considerado que el llamado “rock barrial” en nuestro país, reúne las condiciones necesarias para la indagación de las representaciones sociales que circulan en el discurso, en estos grupos de jóvenes. Este discurso, plasmado en las letras de las canciones (conservadas en grabaciones en Cd y escritas en cuadernillos adjuntos), nos puede permitir

⁵⁰ El texto de Delgado & Gutiérrez, 1995, “Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales”, incluye un capítulo escrito por Gonzalo Abril sobre “Análisis semiótico del discurso”

comprender cómo perciben, describen y explican el orden del mundo en el que esos jóvenes viven.

Nuestro diseño de investigación responde al **Análisis de Caso**.

Mientras algunos autores consideran al análisis de casos como una “metodología cualitativa descriptiva” que se emplea como herramienta para estudiar algo específico dentro de un fenómeno complejo (Yin (1989) en Martínez Carazo, 2006), otros lo conciben como “una estrategia de investigación dirigida a comprender las dinámicas presentes en contextos singulares” (Eisenhardt (1989) en Martínez Carazo, 2006, p.174), o como una “estrategia de diseño de investigación” (Wolcott (1992) en Rodríguez, Gil & García, 1996, p. 92).

Coinciden los autores, sin embargo, en que “el caso” debe entenderse como un sistema integrado y en funcionamiento que, por lo tanto, requiere un análisis que logre interpretar y reconstruir el sistema (Martínez Carazo, 2006).

Señala Stake que no todo constituye un caso, que estudiamos un caso cuando tiene un especial interés en sí mismo; “(...) el caso es algo específico, algo complejo en funcionamiento. (...) No es necesario que las partes funcionen bien, los objetivos pueden ser irracionales, pero es un sistema” (Stake, 1995, p.16). “El cometido real del estudio de caso es la particularización, (...) se destaca la unicidad” (Stake, 1995, p.20).

Yin (1989, en Martínez Carazo, 2006) señala que el método de análisis de casos resulta apropiado para temas que se consideran prácticamente nuevos, para indagar sobre un fenómeno contemporáneo en su entorno real; también en aquellas ocasiones en que las fronteras entre el fenómeno y su contexto no son claramente evidentes. Su utilización como “caso único” debe ser justificada ya sea porque permita confirmar, cambiar o ampliar el conocimiento sobre el objeto de estudio, sea por el carácter revelador del mismo, sea por su carácter extremo o unicidad: es único, irreplicable y peculiar (Yin (1984) en Rodríguez, Gil & García, 1996).

En nuestro trabajo de investigación, la elección del grupo “Callejeros” como caso de estudio, obedece a varias razones que, a nuestro entender, lo hacen único, irreplicable y peculiar:

La lectura y la escucha (exploratorias) de la producción de diversos grupos musicales del género denominado “rock barrial” permitieron distinguir, por contrastación, la peculiar formación discursiva construida por las letras de la banda “Callejeros”. Estas se conforman como un campo discursivo relativamente autónomo, en cuyas temáticas se evidencia un conjunto de valores y representaciones vinculados a determinados sectores sociales. Los textos de las canciones, además, describen situaciones, personajes y acontecimientos propios del contexto sociohistórico y cultural relativo a los antedichos sectores sociales, con un estilo (entendido como ideolecto) particular.

Por otro lado, el grupo “Callejeros” logró, en muy pocos años y con una promoción de boca en boca (es decir sin participación en los medios masivos de comunicación), convocar a miles de jóvenes (principalmente del conurbano bonaerense, pero también de diferentes lugares del país), que se hacían presentes en sus recitales, viajando en ocasiones, cientos o miles de kilómetros. Por lo tanto su consolidación como grupo musical, la difusión y aceptación de su producción artística se dio por canales de circulación ajenos a los típicos de la industria cultural.

Su producción se inicia en 1997 y llega hasta el 2000 con grabaciones en cassettes (Demos) de escaso tiraje. Entre 2001 (inicio de una de las mayores crisis institucionales del país) y 2005 editan 4 CDs comercializados a través de la discográfica PELO Music.

Ya hemos señalado que “Callejeros” se vio envuelto en un hecho social de suma trascendencia como fue la “tragedia de Cromañón”, en la que fallecieron 194 personas (principalmente jóvenes), que tuvo consecuencias sociales y políticas importantes y llevó a miles de jóvenes a movilizarse exigiendo justicia: durante el proceso de juicio, gran cantidad de jóvenes (aún sobrevivientes de la tragedia) asumió la defensa del grupo realizando manifestaciones, portando pancartas y remeras con la inscripción “Basta de culpar a Callejeros”.

También hemos señalado que los integrantes del grupo estuvieron procesados por la justicia, y fueron absueltos el 19 de agosto de 2009 y finalmente fueron condenados el 20 de abril de 2011 por la Cámara Federal de Casación Penal.

Ahora queremos agregar que a pesar del proceso judicial, en los recitales posteriores a Cromañon creció su audiencia y, si bien puede pensarse que en un primer momento esto obedeció a la influencia mediática y a la curiosidad del público, a medida que pasaban los años y los recitales, el nivel de audiencia se mantuvo en los distintos lugares donde se realizaron y (hemos sido testigos) esta audiencia no sólo estuvo formada por jóvenes, sino que incluyó grupos familiares de diferentes franjas etarias que también viajaban cientos o miles de kilómetros para asistir a los recitales.

4.2. Constitución del Corpus

Greimas & Courtés entienden por **corpus** “un conjunto finito de enunciados constituido con miras al análisis (...)” (Greimas & Courtés, 1982, p. 92).

Gonzalo Abril (en Delgado & Gutiérrez, 1995) señala que un corpus puede ‘recopilarse’ en caso de que exista con independencia de la investigación y que, así, se obtiene un conjunto de textos adscribibles a determinados sujetos (individuales o colectivos). Además considera que este tipo de corpus viene acompañado por cierta información adicional de carácter extra textual que resulta vital para su ulterior análisis: información sobre los autores, contexto de producción, etc.

*Como ya hemos señalado, hemos seleccionado, de entre los numerosos exponentes del rock barrial, al grupo “Callejeros”, agregamos ahora que, con su producción discursivo-poética hemos constituido nuestro **corpus de análisis**.*

*Desde el punto de vista de la constitución del corpus, la elección del grupo “Callejeros” presenta una ventaja metodológica: poder abordar un universo discursivo completo de producción, ya que **sólo existen 4 CD (discos) editados** entre 2001 y 2005 que contienen 52 canciones. Los tres Demos previos (1997 a 2000), que adelantan ‘parte’ de la producción ofrecida en los mencionados CDs, no se encuentran en ningún circuito de comercialización (sólo grabaciones caseras de otras grabaciones) y sólo algunas de sus letras se encuentran disponibles a través*

de diversas páginas de Internet.⁵¹ Además, la autoría de 49 canciones (letras) es de Patricio Santos Fontanet (seudónimo: Rogelio Santos), de entre ellas, dos en colaboración; otras dos, pertenecen a dos integrantes del grupo (Elio Delgado y Maximiliano Djerfy) y otra es un tango de Cátulo Castillo y Aníbal Troilo que data de 1960. De este conjunto de textos y desde un criterio de consistencia discursiva en cuanto a la instancia enunciativa, solo se analizarán las letras cuya autoría corresponde a los integrantes del grupo.

4.2.1. ¿Qué son para nosotros las “letras de canciones”?

Para nuestra tarea analítica, y teniendo en cuenta los criterios de Narvaja de Arnoux, consideraremos a **las letras de las canciones como “materiales de archivo”**. Al respecto, Narvaja de Arnoux afirma:

Con el sintagma “materiales de archivo” me refiero, en este caso, a textos escritos que no han sido obtenidos a partir de experiencias diseñadas por el investigador (...) sino que se seleccionan entre aquellos que han sido o son susceptibles de ser conservados gracias a variados mecanismos sociales e institucionales que los constituyen en ‘**documentos**’. (Narvaja de Arnoux, 2006, p.9)

Los textos de las canciones del grupo “Callejeros” se constituyen en ‘documentos’ en la medida en que no sólo están conservadas en las grabaciones de CD, sino que además se encuentran escritos en los cuadernillos que acompañan a dichos CD (discos), pudiendo ser escuchados y releídos según las necesidades de la investigación.

4.2.2. Criterios para la constitución del “corpus”

J.J.Courtine (1981) define un “corpus discursivo” como “un conjunto de secuencias discursivas estructuradas según un plan definido (...)”. Para el autor la constitución de un corpus discursivo es, en efecto, una *operación* que consiste en **realizar** mediante un dispositivo material de una determinada forma (es decir,

⁵¹ Con posterioridad a la presentación de nuestro proyecto de tesis, editaron otro CD en Marzo de 2008: “Disco Escultura”.

estructurada según un determinado plan), **las hipótesis** emitidas en la definición de los objetivos de una investigación.

Esta operación comienza, pues, por la extracción de secuencias discursivas fuera del "*universo del discurso*". Si tomamos como "universo del discurso" al conjunto potencial de los discursos que podrían ser el objeto de un tratamiento, constatamos que, la operación de extracción de secuencias discursivas consiste, en principio, en delimitar un *campo discursivo de referencia* imponiendo a los materiales una serie sucesiva de *restricciones* que los homogenizan.

Señala J. J. Courtine (1981) que en todos los casos, la constitución del corpus debe responder a exigencias de "exhaustividad", de "representatividad" y de "homogeneidad", caracteres "que son impuestos por la adecuación a los fines de la investigación".

La exigencia de *exhaustividad* prescribe no dejar en la sombra ningún hecho discursivo que pertenezca al corpus, aunque "perturbe al investigador".

La exigencia de *representatividad* indica no extraer una ley general de un hecho constatado una sola vez.

Greimas & Courtés agregan que la representatividad de un corpus puede ser obtenida ya sea por muestras estadísticas en cuyo caso la selección se realiza en forma aleatoria, o por saturación del modelo; en este último caso, el modelo construido partiendo de un segmento intuitivamente elegido, es aplicado, después, a otros segmentos para confirmar, complementar o rechazar, hasta agotarla, la información" (Greimas & Courtés, 1982, p. 93). Los autores diferencian entre dos tipos de corpus: "*corpus sintagmáticos* (conjuntos de textos de un autor)", entendiendo la noción de autor en un sentido individual o colectivo, y "*corpus paradigmáticos* (conjunto de variantes de un mismo texto, por ej., de un cuento)" (Greimas & Courtés, 1982, p. 94). En nuestra investigación, trabajamos con un *corpus sintagmático*.

La exigencia de *homogeneidad* se refiere a que la elección de los textos del corpus debe "obedecer a unos criterios de selección precisos y no presentar excesiva singularidad respecto a los criterios de elección" (Bardin, 1986, p.73). Esta homogeneidad se vincula a la *coherencia discursiva* que deben guardar estos textos, entendiendo por coherencia discursiva, en este caso, a una serie de

variables de distinto orden (semánticas (recurrencias temáticas), enunciativas, pragmáticas, axiológicas), que le dan uniformidad al conjunto textual seleccionado, en tanto producto de una misma práctica productora de sentido.

Señalan Greimas & Courtés que sobre la tentativa de garantizar la cientificidad de una descripción pesan presupuestos positivistas reconocibles en su manera de determinar la relación entre el sujeto que conoce y el objeto por conocer, es decir que, desde dicha perspectiva, el corpus es considerado 'objetivo', como una cosa en sí, mientras que "la epistemología actual concede, al menos, la misma importancia al sujeto que construye su objeto" (Greimas & Courtés, 1982, p 92).

4.3. Métodos y técnicas

Hemos señalado anteriormente que abordaremos el corpus desde la metodología del Análisis del Discurso y la Semiótica.

Wodak señala que:

(...) el Análisis del Discurso apela a conceptualizaciones y recorridos metodológicos variados, (...) seleccionados en función de los requerimientos de la propia práctica y de los objetivos que ha establecido; (...) tanto la teoría como la metodología son eclécticas, esto es, se incorporan las teorías y los métodos que resultan útiles para comprender y explicar el objeto sometido a la investigación. (Wodak, 2003, pp.101-142)

El recorrido interpretativo que permite reconocer determinados elementos lingüístico-semióticos como marcas o huellas discursivas, se diseña a partir de un **conjunto de categorías pertinentes al corpus de análisis**, de probada eficacia heurística en investigaciones y estudios desarrollados por la disciplina.

En los distintos apartados del capítulo 3 hemos desarrollado las categorías descriptivo- explicativas que surgen del marco conceptual de la Semiótica, la Lingüística y el Análisis del Discurso a través de los aportes de los distintos autores.

Proponemos aquí los pasos metodológicos para el trabajo analítico, es decir las **operaciones** analíticas que se fueron configurando, sobre la base de un

conjunto de categorías pertinentes, seleccionadas de las diversas teorías adoptadas:

4.3.1. Categorías descriptivo-explicativas pertinentes según las variables discursivas a considerar:

(1) modalidad/es discursiva/s predominante/s (descripción, narración, argumentación, otra);

(2) conectividad y relaciones lógico-semántica estructurantes;

(3) operaciones retóricas configurantes de las representaciones semántico-actanciales (discursivas) reconstituibles en los textos;

(4) marcas semánticas axiológicas (eje: euforia/disforia);

(5) polifonía y

(6) modalización.

- **Análisis intradiscursivo de cada uno de los textos del corpus a partir de la operacionalización de las categorías seleccionadas.** A partir de este análisis se reconocerá la conformación de los objetos discursivos (actantes) a lo largo de cada texto y el reconocimiento de las operaciones retórico-discursivas utilizadas.

- **Análisis contrastativo interdiscursivo de los textos del corpus.** El análisis contrastativo de los textos del corpus permite delimitar dentro de los mismos las **formaciones discursivas** que articulan el conjunto discursivo propuesto como corpus. También permiten, en el caso de que se dé, su confrontación con otros discursos sociales 'traídos' o traspuestos a la formación discursiva (**dialogicidad**).

- **Reconstrucción de las representaciones semántico-actanciales** presentes en el corpus y ponderación de su relevancia, a partir de su recurrencia iterativa, mediante la saturación de componentes semánticos, retóricos, axiológicos y/o modales.

4.4 ¿Cómo procedimos?

- a) En primer lugar examinamos la tradición musical en general, la lírica del género rock y, fundamentalmente, del rock nacional (desde la década del '60 en la que hace su aparición en nuestro país), indagando si existió o existe relación entre las temáticas que abordan y las situaciones socio-históricas en las que surgieron.
- b) Además, investigamos la historia del grupo "Callejeros" y las condiciones socio-históricas de su formación como grupo.

4.4.1. Preparación del material

Nuestra primera tarea consistió en codificar el corpus. Para ello designamos con una letra imprenta mayúscula y en orden alfabético, a cada grupo de textos (CDisco) de acuerdo con el año de aparición y, en cada uno de ellos, a cada texto-canción con un número arábigo, el mismo que aparece en cada CD. De este modo los textos serán referidos con estos dos signos: LETRA y Número. Por ejemplo al primer disco "Sed" lo denominamos A, por lo tanto el primer texto será denominado A-1.

En el último Cd, editado en 2006, después de la tragedia de Cromañón (diciembre de 2004), aparecen las fechas en que fueron escritas cada una de las canciones y, por lo tanto, permiten visualizar las que fueron producidas antes y después de Cromañón. Sin saber, todavía, si esto sería un factor importante en nuestro trabajo, separamos las canciones de acuerdo con ese criterio.

En segunda instancia identificamos al autor de cada texto.

Por último, bajamos de páginas de Internet, los textos de las canciones y los revisamos, comparándolos con los textos impresos en los CD, versión con la que trabajamos.

Mostramos a continuación el listado de canciones del corpus, cuyos textos están incluidos en el Anexo 1.

A- SED (2001)

- 1- Los Invisibles
- 2- Rompiendo Espejos
- 3- El Nudo
- 4- Milonga del Rocanrol
- 5- Jugando
- 6- Vicioso, Jugador y Mujeriego
- 7- Palo Borracho
- 8- Sonando
- 9- Tiempo de Estar
- 10- Teatro
- 11- Sed
- 12- Ojalá se los lleve

(Todas las letras son de Rogelio Santos)

B- PRESIÓN (2003)

- 1- Otro Viento mejor
- 2- Presión
- 3- Tres
- 4- Una nueva noche fría
- 5- Fantasía y Realidad
- 6- Morir
- 7- Cristal
- 8- Imposible
- 9- Callejero de Boedo
- 10- Si me cansé

11- Ahogado de razón

12- Tiempo perdido

13- El duende del árbol

14- Ilusión

(Todas las letras son de Rogelio Santos)

C- ROCANROLES SIN DESTINO (2004)

1- Distinto

2- Sé que no sé

3- Seria una pena

4- Algo peor, Algo mejor

5- Rebelde, Agitador y Revolucionario

6- Un lugar perfecto

7- Todo eso

8- Prohibido

9- Tan perfecto que asusta

10- Tratando de olvidar (autor: Elio Delgado)

11- Rocanroles sin Destino

12- La llave

13- Parte menor

14- Canciones y Alma

(Todas las letras son de Rogelio Santos con excepción del tema 10)

D- SEÑALES (2006)

Anteriores a Cromañón

1- Daños (noviembre- 2003)

2- Puede (marzo- 2004)

3- Límites (julio- 2004)

6- Sin paciencia (2000)

10- 9 de Julio (agosto- 2004)

Posteriores a Cromañón

4- Creo (diciembre- 2005) (autores: M. Djerfy / R. Santos)

5- Frente al Río (verano- 2005)

7- Día a Día (agosto -2005) (autor: Maximiliano Djerfy)

8- Sueño (septiembre- 2005)

9- Hoy (verano- 2005)

11- Señales (agosto- 2005) (autores: Juan Carbone y R. Santos)

12- Desencuentro (Tango de Cátulo Castillo y Aníbal Troilo
del año 1960)

(Todas las letras son de Rogelio Santos, con excepción de los temas 7 y 12; los temas 4 y 11 han sido escritos por R. Santos en colaboración con otros)

4.4.2. Lectura interpretativa de los textos

El primer trabajo de abordaje analítico de los textos supone una lectura *reflexiva* y *crítica*, “es decir de una lectura capaz de dar cuenta de la lógica de un texto y sus condiciones de producción” (Narvaja de Arnoux, Di Stefano y Pereira, 2002, p. 19).

Para esta lectura interpretativa se procedió sobre la base del modelo de ‘Comprensión Lectora’ desarrollado por Zalba y otros, que organiza la actividad lectora en dos etapas, fases o momentos: *lectura exploratoria* y *lectura analítica* (Gómez de Erice, M.V. y Zalba, E., 2003; Zalba de Aguirre, 2010).

4.4.2.1. Lectura exploratoria

Es la primera aproximación al texto, luego de su *lectura global* apunta a la contextualización del texto y a una primera ‘exploración’ tanto de su ‘telón de fondo’ (enciclopédico y discursivo) como de la temática.

- a) Luego de la lectura global de todos los textos/canciones, se procedió a la actualización de la ‘enciclopedia’ exigida por cada uno. Se entiende por **enciclopedia** el conjunto de informaciones sobre las que el texto trabaja a modo de implícitos o supuestos - especie de telón de fondo cognoscitivo-previstos como saberes del *lector modelo* apuntado y que el lector empírico puede ‘descubrir’ a partir de las ‘marcas instruccionales’ (nombres, lugares, acontecimientos, objetos, y actores históricos o sociales nombrados en el propio texto). Esto requirió, imprescindiblemente, la búsqueda en diferentes tipos de fuentes de información que permitieran interactuar con el texto.
- b) Como correlato de la tarea anterior, se procedió a la **contextualización** de cada texto/canción. La operación de contextualización implica poder inferir sus **condiciones socio-históricas de producción** (circunstancias históricas, biográficas, institucionales, etc.), a partir de las ‘huellas’ textuales inscriptas en el texto. Esto significa que el texto debe “*autorizar*” esa relación asociativa, sobre la base de la presencia de expresiones u otras referencias que permitan *validar* que ese dato contextual es pertinente y necesario. Es un recorrido de adentro (texto) hacia fuera, no un abordaje meramente ‘externo’, desconectado del texto en cuestión.
- c) En función de las actividades de actualización de la enciclopedia y de contextualización realizadas, es factible postular el o los **discursos/s social/es** al/los que pertenece o reenvía cada texto. Estos discursos sociales están articulados con particulares **sociolectos**, es decir, con usos y modos específicos de interpretar y asumir un universo semántico⁵²-lingüístico por parte de determinados grupos sociales. Por lo tanto, esta tarea supuso la delimitación del sociolecto que se actualiza en los textos de las canciones, vinculado a una particular comunidad discursiva: la del grupo Callejeros y sus seguidores.

⁵² Se entiende por universo semántico: “la totalidad de las significaciones, postulada como tal anteriormente a su articulación (...)”, es decir precedentes al análisis. Ese universo se irá articulando o bien desde una perspectiva sociológica, en un “universo colectivo” o bien en un “universo individual”. (Greimas y Courtés, 1982, p. 426 y 392). El primero dará origen a diversos sociolectos, el segundo a idiolectos.

- d) Se procedió luego a una primera aproximación a la temática de cada texto. Para ello se ‘marcaron’ en los textos las palabras, expresiones y/o enunciados que, a modo de marcas instruccionales, permitieran **postular una primera conjetura sobre el tema**. Dada la naturaleza poética de las letras, esta tarea no siempre resultó de fácil resolución.
- e) Hecha la conjetura temática, se trabajaron las relaciones entre el **título** de cada texto y la temática textual postulada.

4.4.2.2. Lectura Analítica

Constituye una compleja fase en la cual se profundiza el análisis del contenido textual, a fin de lograr -por aproximaciones sucesivas- interpretar su sentido. Para ello se procede, mediante un conjunto de operaciones fuertemente inferenciales, a la conformación de la **representación semántico-actancial** del texto, que se va armando a medida que avanza en el proceso comprensivo-interpretativo. Por lo tanto se valida, o rectifica, mediante un trabajo de profundización analítica, la conjetura acerca de la temática textual realizada durante la lectura exploratoria, procurando delinear con mayor claridad el **tópico** textual (particular tratamiento que un texto ofrece sobre una temática).

a) Análisis semántico del léxico y sentido de los términos.

Para entender el sentido de los términos de un texto es necesario reconocer el *cotexto*, es decir las otras formas léxicas presentes y que inciden en él y los casos en que el lexema incide en la actualización del sentido de las otras formas léxicas. Esto requirió además aclarar palabras desconocidas, seleccionar “palabras clave” y analizar el sentido que actualizan. Otra relación que incide en la actualización del sentido de los vocablos de un texto es su contexto (el que ha quedado planteado en la etapa exploratoria previa).

La presencia de términos incomprensibles desde nuestra enciclopedia personal, nos llevó a la necesidad de consultar con jóvenes seguidores del grupo musical. Esta particularidad semántico-designativa del léxico de las canciones se vincula con la categoría de *sociolecto* que señaláramos previamente.

Para realizar esta tarea buscamos algún dispositivo o técnica que nos permitiera cumplir con nuestro objetivo, pero sin movilizar ansiedades innecesarias en los participantes, ni exigir de nosotros ninguna devolución de lo ocurrido grupalmente. Así decidimos trabajar con la técnica del “**grupo foco**”.

b) El sentido de los términos desde la perspectiva del consumo o reconocimiento

b-1) El grupo foco como herramienta de investigación

La “entrevista focal” originalmente planteada por Merton en 1946, tiene hoy amplia aplicación en las “investigaciones de mercado” en la forma de entrevistas grupales: “focus group” o “grupo foco” (Weiers, R., 1986). En primera instancia, puede decirse que es una modalidad de entrevista semiestructurada que consiste en entrevistar a varias personas a la vez sobre una temática específica.

Hyman Korman define al grupo foco como “una reunión de un grupo de individuos seleccionados por los investigadores para discutir y elaborar, desde la experiencia personal, una temática o hecho social que es objeto de investigación” (Hyman Korman, 1986, en Aignerén, M., 2002, p. 1).

Como “técnica de recolección de información”, su objetivo fundamental es la búsqueda de información en profundidad ya que permite sistematizar información acerca de conocimientos, actitudes y prácticas sociales que difícilmente serían obtenidas a través de otras técnicas (Aignerén, 2002).

El rol del coordinador del grupo cobra especial importancia en tanto debe ayudar a los participantes a sentirse en confianza, debe facilitar su integración, estimular y propiciar una discusión que estimule a los participantes a compartir percepciones, actitudes, creencias y/o experiencias, sobre la temática en cuestión. Las intervenciones del investigador pueden ser *consignas* (que sirvan para enmarcar y definir el tema) y *comentarios* (que sirvan para favorecer la producción de discursos y ajustar, de manera suave, el discurso a los objetivos de la investigación) (Alonso, en Delgado y Gutiérrez, 1995).

El grupo focal produce discursos que remiten a otros discursos, por esta razón Luis E. Alonso (en Delgado & Gutiérrez, 1995) considera que se sitúan en la

denominada *función metalingüística*, es decir producen un metalenguaje, “el mensaje tiene por objeto otro mensaje” (Eco, en Delgado y Gutiérrez, 1995, p 225).

Canales y Peinado señalan que, en investigación, “(...) el número mínimo de grupos ha de ser siempre dos” (Canales y Peinado, en Delgado y Gutiérrez, 1995, p.300).

Coinciden los autores en que la cantidad de participantes es de 6 a 12 y que la duración de las reuniones no debe exceder las 2 horas.

Canales y Peinado (en Delgado y Gutiérrez, 1995) consignan que la selección de los participantes comienza por pensar qué tipos sociales queremos o debemos escuchar. Señalan que generalmente se consideran variables sociodemográficas como sexo, edad o status, pero conjugadas con atributos pertinentes para la investigación, esto es: una experiencia específica u opinión sobre la temática u objeto de investigación.

Los requisitos para el reclutamiento de los integrantes del grupo, entonces, son pocos pero precisos: cierta homogeneidad (con respecto a edades y nivel socio-económico, ambiente cultural común) (Krueger, 1988; Weiers, 1986) y fundamentalmente, ser un “público objetivo del producto a investigar”, es decir ser “conocedores” de la temática a investigar (Weiers, R., 1986; Canales y Peinado en Delgado y Gutiérrez, 1995, p. 298).

Estos escasos requisitos fueron útiles para nuestro objetivo: un grupo etario y socio-económico determinado (jóvenes de clase media) y seguidores del grupo “Callejeros”.

Canales & Peinado plantean la “necesidad de contraprestación” para evitar “la agresividad inherente a una donación gratuita” o “la resistencia a instalarse en la exigencia de trabajo que requiere el grupo” (Canales & Peinado, en Delgado y Gutiérrez, 1995, p. 303)⁵³.

⁵³ Siguiendo estas consideraciones se otorgó a los participantes una contraprestación económica.

b-2) Realización del “grupo foco” y sus resultados

Nos dedicamos a la búsqueda de los jóvenes en dos barrios de Godoy Cruz, en la provincia de Mendoza (Bo. Fuchs y Bo. Obras Sanitarias), cercanos a nuestra residencia, y en la Universidad Nacional de Cuyo. Les explicamos lo que estábamos haciendo (trabajo de investigación) y les propusimos reuniones, planteando con claridad el objetivo. Algunos aceptaban rápidamente, otros no.

Logramos formar dos grupos (por cuestiones horarias) de cinco (5) jóvenes cada uno (todos seguidores de “Callejeros”). Cada grupo estuvo formado por cuatro (4) varones y una (1) mujer, cuyas edades oscilaban entre 17 y 24 años⁵⁴.

También, y con el objetivo de comprobar si los términos a investigar pertenecían a un sociolecto determinado, formamos un tercer grupo de cinco (5) personas que, o no conocían la producción del grupo “Callejeros”, o la conocían sin que llegara a gustarles.

Con cada grupo, se realizaron cuatro (4) reuniones de 90 minutos cada una, aproximadamente.

Así en cada reunión y con cada grupo, se fueron trabajando, texto por texto, las palabras que ya habíamos señalado como incomprensibles o que nos presentaban dudas, con el objetivo de comprobar si existían diferencias (entre los grupos) en la interpretación de los términos. Esto constituía para nosotros nuestra “guía de discusión”, es decir, el listado de palabras, los textos completos de las canciones (impresos) y los CD.

Encontramos que los jóvenes de los dos grupos y entre los de cada grupo, coincidían en el significado atribuido a los términos: lo que para nosotros resultaba, en ocasiones, incomprensible, ellos lo comprendían fácilmente. También se plantearon, en relación con algunos textos, consideraciones acerca del sentido general atribuible a los mismos.

⁵⁴ Por pedido de los integrantes de los grupos y debido a los temas conflictivos que en algunos casos se abordaban (sustancias ilegales, aborto, gobernantes y autoridades) se ha obviado información y datos que pudieran atentar contra el derecho a la privacidad e intimidad de los sujetos involucrados.

El tercer grupo, constituido por jóvenes 'no seguidores' del grupo "Callejeros", evidenció el conocimiento de algunos términos, pero gran desconocimiento sobre la mayoría de ellos y, fundamentalmente, una actitud de 'no comprensión' y, como consecuencia, 'desinterés' por el sentido general de los textos- canción.

A partir del esclarecimiento de los términos, verificamos, nuevamente, el sentido general de cada texto, lo que implicó, como consecuencia, su revisión. Este trabajo de profundización semántica, coadyuvó a ir estableciendo los ejes temáticos articuladores de cada texto.

- c) Se identificaron las **modalidades discursivas** predominantes en cada texto, determinándose una dominancia de la descripción y la narración y, sólo breves secuencias argumentativas.
- d) **Formulación de los ejes temáticos articuladores de cada texto:** a partir de la recuperación de la primera aproximación a la temática, propuesta durante la lectura exploratoria y del trabajo realizado con el léxico, en algunos casos se ratificó, en otros o se rectificó el tema de cada canción y se avanzó en su particular delimitación, es decir, en sus **tópicos**.
- e) **Análisis del desarrollo del contenido discursivo** del texto mediante:
 - e-1) **Conformación y segmentación** de los **bloques informativos**, es decir, las unidades de contenido en que se organiza el texto.

Estos bloques cumplen una *función discursiva* (fundamentalmente semántica) que está determinada por la modalidad discursiva. Cabe señalar que no siempre es factible establecer una correspondencia unívoca entre bloques informativos (unidad de naturaleza semántico-discursiva) y las *estrofas* (unidad gráfico espacial, de 'superficie' en que se organizan las letras de las canciones). Es decir que un bloque puede coincidir con una estrofa o abarcar más de una; incluso una misma estrofa puede contener más de un bloque.

e-2) **Explicitación** de las **relaciones lógico-semánticas** que van conectando los componentes discursivos (palabras, enunciados, bloques).

Se trata de un trabajo de '*descubrimiento*' de las **relaciones lógico semánticas** (de causa-consecuencia, de comparación, de oposición, de cambio de fuerza argumentativa, de secuenciación cronológica, de inclusión, etc.) que organizan el discurso.

- f) Finalmente se formularon los **tópicos presentes en cada texto-canción**.

4.4.3. Análisis en profundidad

A partir de la lectura interpretativa realizada, se procedió, en cada texto, a través de sucesivos abordajes, a la profundización de una serie de componentes y dimensiones discursivas. Se procede en una primera instancia, mediante un análisis intradiscursivo y luego a un análisis interdiscursivo.

4.4.3.1. Análisis intradiscursivo: se realiza una profundización de la construcción semántico- enunciativa de los textos. El foco siguen siendo el texto y su estructuración interna.

- a) Relevamiento de la particular construcción de la **voz discursiva** (instancia de la enunciación manifestada en el propio texto): posición adoptada por el sujeto discursivo, su grado de involucramiento o distanciamiento (mediante las categorías de embragues y desembragues actanciales) y su identificación/no identificación con el locutor.
- b) Análisis de la **temporalización** y **espacialización** (construcción del tiempo y del espacio en los textos), mediante las categorías de embragues y desembragues temporales y espaciales.
- c) Reconstrucción de los **actantes discursivos** fundamentales (su manifestación en actores figurativos y las predicaciones que de ellos se hacen a partir de las formas o construcciones sustantivas, adjetivas y verbales).
- d) Relevamiento de los **recursos retóricos** utilizados y su repercusión (en tanto efectos de sentido) en la construcción de las representaciones semántico- actanciales.
- e) Propuesta de las **isotopías semánticas** (temáticas), en función de los tópicos formulados durante la lectura analítica.

f) Análisis de la **axiologización** predominante en el eje euforia/disforia y propuesta de las isotopías axiológicas que atraviesan la construcción semántico-actancial.

g) Análisis de las **modalizaciones** que articulan el sentido y propuesta de las correspondientes isotopías modales. Se trabajó con las siguientes modalidades: ser, querer, poder y saber.

4.4.3.2. Análisis contrastativo interdiscursivo: se aborda la relación del texto con otros textos o discursos sociales que aparecen conformando el entramado discursivo.

- a) Relevamiento de la **dialogicidad** discursiva, es decir, la confrontación de lo dicho en el texto con otros discursos sociales 'traídos' o traspuestos.
- b) Relevamiento de la **polifonía**, es decir, la presencia de diversas voces o puntos de vista que van haciendo una especie de contrapunto en la construcción de la representación semántico actancial.

4.4.4. Elaboración de informes (para cada texto)

De cada texto fuimos elaborando informes completos con su respectivo análisis.

Posteriormente volcamos en planillas- cuadros, para cada texto, todos los componentes identificados. Estos cuadros nos permitieron tener un acceso más rápido a las representaciones semántico actanciales y sus características discursivas.

4.4.5. Agrupamiento de los textos

Si bien existían varios criterios que permitían la agrupación de los textos (por ej. temporalización y espacialización; recursos retóricos; axiología; actores figurativos y situación en la que se los describe, temas y tópicos) encontramos de utilidad, para los propósitos de nuestro trabajo, la agrupación según ejes temáticos,

los que incluían a determinados actores figurativos y las predicaciones que de ellos se hacía.

Encontramos como criterio de agrupación, cuatro ejes temáticos. En la mayoría de los casos no es factible establecer una correspondencia unívoca entre eje temático (unidad de naturaleza semántico-discursiva) y texto-canción completo (unidad gráfico espacial, de 'superficie') sino que, diversos ejes temáticos, atraviesan los textos.

La tarea llevada a cabo con los grupos de jóvenes (grupos foco), relativa al esclarecimiento de términos e interpretación del sentido general de los textos, colaboró en el trabajo de su agrupamiento temático.

4.4.6. Análisis transtextual

Teniendo en cuenta los ejes temáticos y su particular tratamiento discursivo en los diversos textos, procedimos a registrar los segmentos de textos que se refieren a dichos ejes para luego cerrar y concluir los análisis. De ellos pudimos extraer y sintetizar las representaciones semántico actanciales transversales a las diversas canciones que nos permitieron inferir las representaciones sociales que el grupo "Callejeros" comparte con su audiencia.

Finalmente analizamos la información, el campo de representación y la actitud como dimensiones de las representaciones sociales que se encuentran expresadas en esas representaciones semántico actanciales.

Capítulo 5

ANÁLISIS DEL CORPUS

5.1. Discurso social, género discursivo y sociolecto

A partir de lo señalado por los distintos autores podemos sostener que el rock constituye una práctica social, artística y cultural que conforma un **discurso social** que –en tanto tal- organiza su producción textual en torno de diversos géneros discursivos, y que en su manifestación apela a la combinación de música, palabras (lengua natural) y gestualidad. Esta última característica permite incluir el rock en un tipo de semiótica, denominada “semiótica sincrética” (Greimas & Courtes, 1982).

Por otra parte, si los discursos se aprenden de los enunciados concretos que se escuchan y reproducen en la comunicación discursiva efectiva, se hace evidente la naturaleza dialectal y **sociolectal** del rock (nacional), y ésta puede ser reconocida tanto en el nivel de la superficie léxica (nomenclaturas, terminologías, etc) como a nivel de las estructuras semánticas profundas (modo particular de emplear la categoría natura / cultura, o la categoría vida / muerte) y permite inferir la actitud que una comunidad sociocultural dada (en este caso los grupos musicales y su audiencia de jóvenes) adopta con respecto a los interrogantes fundamentales que se plantean. Además como toda producción discursiva concreta es individual, **cada grupo musical** desarrolla, en sus textos, un **estilo (ideolecto)** que refleja su particular modo de decir.

Ahora bien, los destinatarios, la audiencia, interpretan los enunciados del discurso del rock, a partir del programa de prescripciones y licencias, que regulan su producción (géneros discursivos e ideolectos específicos). Lo que a la audiencia se le ofrece no sólo son textos que hablan de determinados temas sino, una “particular y compleja manera de decir” (Verón, 1995, p.96) que genera una relación con sus destinatarios (lectores, audiencia, público) denominada **pacto o contrato de lectura** (entendida la lectura como apropiación e interpretación).

Todo lo explicado acerca de la música en general, del rock en particular y, específicamente del rock nacional, nos permite afirmar que este último constituye

una formación discursiva dentro de un discurso social que es el rock, y que el denominado “Rock Barrial”, en nuestro país, constituye un **género discursivo** de dicha formación discursiva (rock nacional).

Con respecto a la producción del grupo “Callejeros”, **el corpus analizado muestra su naturaleza sociolectal y evidencia un estilo (idiolecto) particular que su audiencia así interpreta.** (A lo largo del análisis del corpus iremos señalando el léxico sociolectal).

Como ya hemos señalado en el capítulo sobre Metodología, la desambiguación de muchos textos requirió la consulta con jóvenes seguidores del grupo para identificar términos y expresiones. También señalamos que consultamos con jóvenes no seguidores del grupo. Los resultados obtenidos a través del “grupo foco” (en este caso válidos cualitativamente, y no cuantitativamente) nos permitieron inferir que el grupo musical “Callejeros” y su audiencia conforman lo que ha dado en llamarse una **“comunidad discursiva”** (Charaudeau & Maingueneau, 2005).

5.2. Conocimientos enciclopédicos requeridos por el corpus

Los textos del corpus requirieron, para su interpretación, traer continuamente ciertos “conocimientos enciclopédicos” ya sea con relación a hechos de nuestra historia reciente como país, a lugares pertenecientes a la provincia de Buenos Aires, a leyes existentes, a personajes (históricos, mitológicos, ficcionales) como así también explicar el significado de palabras, a partir del particular sentido que actualizan en los textos, muchos de los cuales, estaban directamente vinculados a características sociolectales e ideolectales. En muchas ocasiones debimos recurrir a páginas de Internet o a textos de historia, para lograr certeza sobre lo que inferíamos de los textos.

5.3. En relación con el anclaje de los textos: los títulos

En el corpus analizado, el 100% de los títulos recurren al “anclaje con afectación” que busca un efecto de enigma, suspenso o incertidumbre y que sólo se devela con la desambiguación del texto.

En la mayoría de las canciones, el enunciado o palabras que conforman el título aparecen incluidos en el texto (de diversas formas y en diversos lugares o posiciones), a partir de lo cual puede comprenderse su sentido.

En algunos casos, como en el texto **A-1 “Los invisibles”**, el título propone una paradoja, ya que el objeto “los invisibles” tiene existencia, pues sobre ellos se va a discurrir, pero al mismo tiempo es inaprehensible a través de la función perceptiva visual, por lo tanto el destinatario no puede anticipar una representación mental específica del mismo.

En otros casos, como en el texto **C-2 “Sé que no sé”**, el título anticipa el planteo dilemático del texto: el sujeto discursivo confiesa su “saber” y creencia acerca de su “no saber”, de lo que declara ignorar.

El texto **D-2 “Puede”** está constituido por una serie de interrogaciones que se inician con “¿Puede...?”, (por ejemplo: versos 19 y 20 “¿Puede una canción sacar de vos lo que brilla?”). Aquí el título cumple la función de respuesta a esos interrogantes en la medida en que la forma verbal está enunciada asertivamente (= [sí] puede).

Algo similar ocurre en el texto **B-8 “Imposible”**. En él, el sujeto discursivo propone a futuro, imagina una sociedad diferente, a través de diversos aspectos que selecciona de la sociedad actual y que se pueden inferir por contraposición.

Por ejemplo: versos 19 y 20 “Al fin va a decir la verdad
el que escribe los diarios”

Es decir, este enunciado a futuro (relación de junción de dos actantes, “el que escribe los diarios” y la “verdad”) presupone que en el presente, el que escribe los diarios no dice la verdad (relación de disjunción entre esos dos actantes), veamos:

Actante: el que escribe los diarios [S]

Actante: Verdad [O]

Estado futuro, hipotético o deseado: $S \cap O$ (conjunción)

Estado actual, presupuesto: $S \cup O$ (disjunción)

En estos casos, lo enunciado a futuro sería “probable”. Sin embargo, sucede que algunos de los enunciados propuestos son “imposibles” de realización, por ser contrafácticos, ya que los actantes intervinientes están muertos o no existen más (versos 15 y 16: “Gardel va a cantar con los Beatles en la plaza del barrio” y versos 17 y 18: “Bob Marley va a rugir en Cemento con los Rolling Stones) lo cual retrotrae al título “Imposible”, que tiñe con este matiz disfórico, al resto del texto.

5.4. En relación con las modalidades discursivas

5.4.1. Descripciones

Los textos del corpus analizado constituyen predominantemente **descripciones** (generalmente dinámicas) de personas, de creencias, preocupaciones y situaciones.

Ejemplo: **Texto B-8 “Imposible”**

- 1-Poder jugar en otro juego
- 2-es lo que imagino.
- 3-Donde la gente de mierda
- 4-esté muerta
- 5-y los buenos, vivos.
- 6-Quiero que sea este el lugar
- 7-pero convertido.
- 8-Que decir aborto suene a legal
- 9-y que no sea
- 10-un pecado mortal.
- 11-Que no se quede
- 12-mi pueblo dormido,
- 13-que ya no me engañen más
- 14-ni jueguen conmigo.
- 15-Gardel va a cantar con los Beatles
- 16-en la plaza del barrio.
- 17-Bob Marley va a rugir en Cemento
- 18- con los Rolling Stones.
- 19-Al fin va a decir la verdad
- 20-el que escribe los diarios.
- 21-Al fin van a dejar de rezarle
- 22-a la televisión.
- 23-Ahí no voy a escuchar mentiras
- 24-ni verdades cambiadas.
- 25-Y no habrá tantos hombres pagando
- 26-ni putas tan caras.
- 27-Por fin el gobierno
- 28-va a ser de una mujer.
- 29-Y no habrá juicio

30-por fumar sin joder.
31-Y va a haber jueces cumpliendo la ley.
32-Todos nuestros hijos
33-van a poder comer,
34-y en nuestras almas
35-va a dejar de llover.
36-El éxito será eterno, será eterna la flor,
37-el ser humano y la verdad.

El Título (analizado en relación con todo el texto) plantea como estructura de inicio, lo disfórico y parece teñir el resto de lo que se enunciará: no se logrará, es 'imposible' lograrlo.

El actante sujeto de la enunciación, destinador, se instaura desde el "querer hacer" en la medida que 'quiere comunicar' a otros lo que él imagina; existe, por lo tanto, un embrague actancial de inicio. El objeto en circulación es lo que él imagina y sobre lo que tratarán los distintos enunciados. El destinatario debe interpretarlos como una expresión de deseo pero a partir de la consideración de que en el presente, los hechos no son así.

El embrague actancial se da nuevamente en los versos 6, 12, 13, 23, 32 y 34.

En general el espacio es indefinido, pero en el verso 6 aparece un espacio más concreto "quiero que sea éste el lugar", es decir que todo lo enunciado es anclado en el "aquí de la enunciación", a través de un embrague espacial.

Posteriormente , en los versos 15 al 18, aparecen dos lugares específicos: "la plaza del barrio", sin aclarar qué plaza ni de qué barrio, lo cual sugiere cualquier plaza, de cualquier barrio, y "Cemento" que fue, hace unos años, un lugar de Capital Federal donde se hacían recitales musicales y otras actividades artísticas.

El tiempo , en versos 1 a 14, está anclado en el presente del modo indicativo, a partir de la forma verbal "imagino" y "quiero" (embrague temporal), y en el presente del modo subjuntivo (modo que expresa la no certeza) a través de las formas verbales "esté", "sea", "quede" "engañen" "jueguen" que son modalizadas por el "querer" (del verso 6), modalidad que, en los demás versos, queda implícita.

En los versos 19 al 37, el tiempo está establecido en el futuro a través del futuro perfecto del modo indicativo de los verbos haber y ser (habrá, será) y del verbo ir (va o van) que sobredetermina a otro verbo de estado (va a ser) y otros de acción (va a decir, van dejar de escuchar, voy a escuchar, van a poder comer, va a dejar de llover), es decir, la forma perifrástica del futuro, característica del habla de Argentina (presente verbo ir + a (preposición) + verbo en infinitivo).

Los actantes del enunciado aparecen desplegados a través de muy distintos actores figurativos (gente, los buenos, lugar, aborto, pecado mortal, pueblo, los que escriben, diarios, televisión, mentiras, verdades...).

En los diferentes enunciados se predica algo sobre esos actantes. En esas predicaciones se detecta el anhelo o deseo del sujeto discursivo de cómo serían o deberían ser en el futuro ciertos hechos sociales y, por contrastación, la percepción del sujeto discursivo acerca de los mismos en el presente.

Mostraremos a continuación los enunciados que se infieren y que muestran esta percepción actual del sujeto discursivo:

Versos:

- 3-la gente de mierda está viva y los buenos están muertos
- 6- este lugar es de un modo que no le agrada
- 8- el aborto es ilegal; el aborto es pecado mortal.
- 10- el pueblo está dormido
- 13- me engañan y juegan conmigo
- 19-el que escribe los diarios no dice la verdad
- 21-se le reza a la televisión
- 23 y 24- en la Tv se escuchan mentiras y verdades cambiadas.
- 25- hay hombres que pagan por prostitutas muy caras
- 27-el gobierno no es de una mujer
- 29- hay juicios por fumar (se refiere a la marihuana) aunque no se (moleste) a nadie
- 31-los jueces no cumplen la ley
- 32-nuestros hijos no pueden comer
- 34-en las almas está lloviendo (metáfora por llorar).

Vamos a referirnos ahora a algunos enunciados que muestran el *anhelo* (*señalado por "al fin" y "por fin"*) de conjunción entre actantes, pero que suponen una disjunción previa (presente). Son los estados presentados en los versos 19, 27, 31 y 32.

Ejemplos:

19-20- “Al fin va a decir la verdad el que escribe los diarios” (conjunción propuesta) $S \cap O$.

Hoy no dice la verdad el que escribe los diarios (disjunción previa) $S \cup O$.

Actante: el que escribe los diarios [S]

Actante: Verdad [O]

Estado futuro, hipotético o deseado: $S \cap O$ (conjunción)

Estado actual, presupuesto: $S \cup O$ (disjunción)

27-28- “Por fin el gobierno va a ser de una mujer” (conjunción propuesta)

Hoy el gobierno no es de una mujer (disjunción previa)

Actante: Mujer [S]

Actante: Gobierno [O]

Estado futuro, hipotético o deseado: $S \cap O$ (conjunción)

Estado actual, presupuesto: $S \cup O$ (disjunción)

31- “Y va a haber jueces cumpliendo la ley”

Actante: jueces [S]

Actante: ley, justicia [O]

Estado futuro, hipotético o deseado: $S \cap O$ (conjunción)

Estado actual, presupuesto: $S \cup O$ (disjunción)

32-33- “Todos nuestros hijos van a poder comer”

Actante: nuestros hijos [S]

Actante: comida [O]

Estado futuro, hipotético o deseado: $S \cap O$ (conjunción)

Estado actual, presupuesto: $S \cup O$ (disjunción)

Otros enunciados muestran un estado de disjunción anhelado, que supone una conjunción previa.

8-“(que decir aborto suene a legal y) que no sea un pecado mortal”

Actante: aborto [S]

Actante: pecado mortal [O]

Estado futuro, hipotético o deseado: S U O (disjunción)

Estado actual, presupuesto: S \cap O (conjunción)

Los contenidos percibidos desde lo imaginado y a futuro son eufóricos. La percepción actual de los acontecimientos es disfórica.

En los versos 15, 16, 17 y 18 proponen:

15-16 “Gardel va a cantar con los Beatles en la plaza del barrio”

17-18 “Bob Marley va rugir en Cemento con los “Rolling Stone”

En relación a los versos 15, 16, 17 y 18, consideramos que tienen un destinatario claro: los seguidores del rock, ya que para un neófito la proposición no tiene sentido, sin embargo, para todo seguidor del rock y especialmente del rock barrial, lo propuesto sería un gran anhelo o ilusión.

Consideramos, sin embargo, que estas propuestas a futuro “son imposibles” ya que de los 6 actantes, 4 no existen más: ‘Gardel (cantante de tangos) y Bob Marley’ (cantante jamaicano de reggae⁵⁵) están fallecidos; ‘Cemento’ (lugar bailable y para recitales de Capital Federal) hace años que cerró sus puertas y ‘Los Beatles’ (grupo musical inglés) no existen más como grupo musical desde 1970. Por otro lado ‘Los Rolling Stone’ son un conjunto musical inglés de fama internacional que difícilmente actuaría en ‘Cemento’. Es decir que son propuestas imposibles por su carácter contrafáctico.

En los últimos versos (36 y 37) de la 2da estrofa, (y siempre en la imaginación) aparece nuevamente lo eufórico: será eterno, [no morirá nunca]

El éxito

La flor

El ser humano

La verdad...

⁵⁵ Bob Marley, cantante jamaicano de un estilo musical denominado “reggae”, ha sido denominado por sus seguidores “león del reggae”, hecho que confiere sentido a la expresión de los versos 17 y 18 “va a rugir”.

Lo cual también es imposible.

Así lo posible, ya que se da en el presente, es disfórico, mientras que lo eufórico resulta contrafáctico, por lo tanto imposible.

Por lo tanto, aquí se hace inteligible, lo expresado por el título “Imposible” y este contenido disfórico tiñe o invade el resto de los contenidos de la canción.

Es decir que se puede observar una isotopía axiológica disfórica que recorre los contenidos del texto y el título condensa esa isotopía.

Respecto de la modalidad alética, se actualizan los términos “posibilidad/ imposibilidad” imponiéndose el segundo de ellos.

5.4.2. Descripciones que incluyen recorridos narrativos

En muchos textos, que constituyen descripciones, se pueden detectar numerosos “**relatos mínimos**” o “**recorridos narrativos**”.

Ejemplos:

Texto A1. “Los invisibles”

Versos 9 y 10

“sin escuela y sin muelas
los dejaron hoy”

Aquí se plantea una disjunción (“sin”) entre los actantes (invisibles, escuela-muelas). Sin embargo, la utilización de la forma verbal “los dejaron” supone una conjunción previa. Así se plantea un Estado 1 en el que tenían “escuela y muelas”, un hacer transformador (T) (no explicitado) realizado por otros (no explicitados) y un Estado 2 en el que quedaron “sin escuela y sin muelas”. Esta reconstrucción es factible por el valor léxico-semántico del verbo “dejar”.

E1 → (T) → E2

Texto A-4. “Milonga del rocanrol”

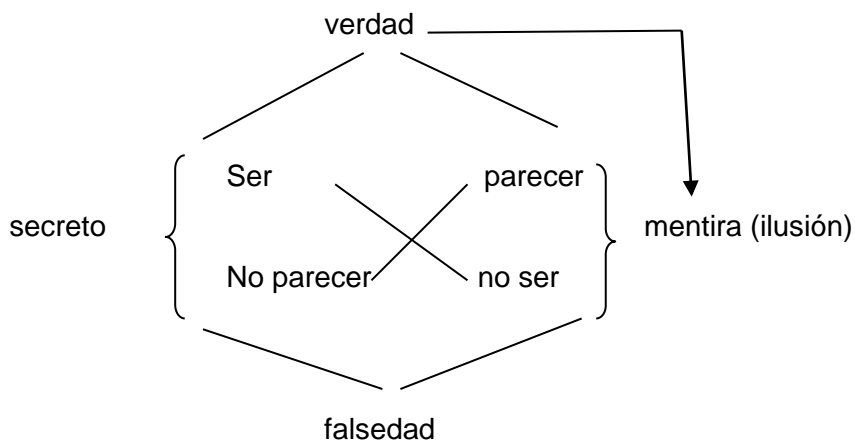
Versos 17 y 18

“Y el que cuando falta un pase,
se disfraza de ladrón”

En estos versos se describe el comportamiento de un sujeto, a través de la forma verbal reflexiva “se disfraza”. Por lo que se puede inferir un Estado 1 previo, en el que el sujeto no es ladrón, luego un hacer transformador (T) “cuando falta un pase” (que parece actuar como motivo) y un Estado 2 “se disfraza de ladrón”.

E1 → (T) → E2

La forma verbal “se disfraza” implica una transformación de lo que es y parece, a lo que no es y parece, en la modalidad veridictoria.



(Cuadrado semiótico de la modalidad veridictoria, Courtés, 1997, p. 167)

Texto C-2. “Sé que no sé”

Verso 17

“se fue perdiendo mucho más en mi tierra que la paz y el trabajo”

Se propone un estado al que llamaremos (E1) en el que había paz y trabajo y algo más (no explicitado); se produjo una transformación (T) (por ejemplo

una crisis económica) y se llegó a un Estado 2 (E2) en el que se perdieron la paz y el trabajo y algo más (no explicitado).

E1 → (T) → E2

5.4.3. Narraciones

Los textos **B-13 “El Duende del árbol”**, **B-5 “Fantasía y realidad”** y **C-4 “Algo peor, algo mejor”** constituyen las únicas **narraciones completas** en las que se puede, a partir del análisis de la “trama”, reconstruir la “fábula” en su secuencia canónica.

Ejemplo:

Texto B-13 “El Duende del árbol”

1-En sus ojos,
2-nunca pude
3-encontrar maldad. } a 1

4-Pero a veces,
5-para no morir hay que matar. } b

6-Todo fue esa noche
7-en que ciego y borracho
8-nos quiso asustar. } c

9-Pero un golpe sin suerte,
10-dejó a su cuchillo
11-clavado en su mal. } d 2

12-Así fue que al duende del árbol,
13-tuvimos que asesinar... matar... } e 1
14-y cortar... y cortar...

15-Su cuchillo había destripado
16-a dos duendes ya. } a 2

17-Pero en estas historias,
18-nunca nadie puede celebrar. } b

19-Así fue que
20-al duende del árbol,
21-en partes tuvimos que enterrar... } e 2
22-tapar... y olvidar... y olvidar...

23- "¿Cuál es esa ley	}	f
24- preguntó el duende al sol / a Dios -		
25- qué aunque mate		
26- siempre, siempre		
27- obtendré el perdón?"		
28- Pero a aquella ley,	}	b
29- esa noche la rompí <u>yo</u> ...		
30- Sólo el cielo quiso ver	}	e 3
31- lo que quedó de él.		
32- <u>Nuestro</u> miedo,	}	d 1
33- se hizo odio en un instante cruel.		
34- Así fue que	}	e 4
35- al duende del árbol,		
36- de un tajo <u>le pudimos dar</u>		
37- un poquitito de paz...		
38- de paz...		
39- Y ahora <u>tengo</u> a este duende	}	g
40- sepultado y ya sin perdón.		

Hemos segmentado este texto de un modo particular: la clasificación señalada como **a, b, c, d, f y g** da cuenta de que cada grupo presenta internamente la estructura y el contenido semántico que se corresponden con las partes de la “secuencia canónica” (esperadas en un relato o narración).

Orientación o marco del relato:

Hemos subrayado en el texto las marcas que permiten identificar a los distintos actores figurativos del relato, a saber: nosotros, yo y el duende del árbol. El espacio o lugar donde transcurren los acontecimientos no está definido. El tiempo es indefinido.

Grupo **a-1** (versos 1, 2, 3) y grupo **a- 2**: (versos 15 y 16). *Se describe al duende desde dos perspectivas: la del sujeto discursivo (En sus ojos, nunca pude encontrar maldad) y en uno de sus comportamientos anteriores (Su cuchillo había destripado a dos duendes ya), es decir, la situación inicial (estado1).*

Complicación

Grupo **c**: (versos 6, 7 y 8) el sujeto discursivo ubica los sucesos temporalmente, (esa noche), describe cómo se encontraba el duende (ciego y borracho), qué quiso hacer y a quiénes (nos quiso asustar) (comienza el hacer transformador).

Reacción

Grupo **d-1** (versos 32 y 33) expresan la primera reacción afectiva de quienes son afectados por la complicación (Nuestro miedo, se hizo odio en un instante cruel). Ésta parece ser la reacción que desencadena otra acción transformadora que se expresa en el Grupo **d-2** (versos 9, 10 y 11) (Pero un golpe sin suerte, dejó a su cuchillo clavado en su mal).

Resolución

Grupo **e-1**, versos 12, 13 y 14; grupo **e-2**, versos 19, 20, 21 y 22, grupo **e-3**, versos 30 y 31; y grupo **e-4**, versos 34, 35, 36, 37 y 38 expresan las consecuencias de la acción transformadora del grupo d-2. (Así fue que al duende del árbol, tuvimos que asesinar... matar...y cortar... y cortar... ...en partes tuvimos que enterrar...tapar... y olvidar... y olvidar... ...de un tajo le pudimos dar un poquitito de paz... de paz... Sólo el cielo quiso ver lo que quedó de él). Este es el estado 2.

Grupo **f**: versos 23 al 27 traen al relato, la voz del duende (forma verbal 'preguntó' y comillas). El duende pregunta acerca de una "ley" que le permitiría ser perdonado por las muertes que ocasionó. Los versos 28 y 29 son una respuesta-reflexión del sujeto discursivo, que asume que él no cumplió esa ley, es decir no perdonó.

Grupo **b**: versos 4 y 5, 17 y 18, son reflexiones del sujeto discursivo y se inician con 'pero': en la primera (versos 4 y 5) muestra que el comportamiento grupal que relatará es en defensa de la propia vida, el 'pero' inicia un planteo justificatorio; en la segunda, el 'pero' plantea un espacio argumentativo diferente al que pueden tener los relatos con finales felices, ya que en este caso, lo narrado no puede ser celebrado o festejado.

Grupo **g**: versos 39 y 40 a través de un embrague actancial el sujeto discursivo se involucra personalmente en el discurso y expresa la consecuencia final (a modo de síntesis) de lo narrado: “tengo a este duende sepultado y ya sin perdón”.

Según los datos obtenidos en los “grupos foco”, lo narrado es “un cuento inventado, imaginado” (léxico utilizado por los jóvenes) a partir de un suceso real en el que los equipos de música del grupo fueron atacados por un sujeto que más tarde fue internado en una institución psiquiátrica y que realmente había matado a dos personas.

5.4.4. En relación con la argumentación

Debemos señalar que no existe ningún texto en el que se evidencie con claridad, y en su totalidad, la **argumentación** (ni como contrato enunciativo, ni como modo de razonamiento, ni como modalidad de construcción discursiva). En tal sentido, y salvo alguna excepción (texto C-8 “Prohibido”), el sujeto discursivo expresa sus opiniones, creencias etc. pero sin hacer referencia a las opiniones o creencias de un grupo antagónico; éstas no aparecen como “tesis” apuntalada por determinados argumentos propios, ni contra-argumentos a cargo de otras voces, ni las proposiciones se orientan hacia una conclusión.

No se evidencia así, el propósito de modificar la opinión de la audiencia, sino una presentación como “verdadera” de la representación que responde al universo de creencias del grupo con el que se identifica el sujeto discursivo.

Los “operadores argumentativos” son utilizados en varios textos, sólo como recursos discursivos para contribuir en el desarrollo de una descripción o una narración.

En el texto que hemos señalado como excepción **C-8 “Prohibido”**, el sujeto discursivo trae distintos enunciadores o voces que se refieren a prohibiciones sobre distintas situaciones y que están marcadas por comillas (“ ”).

Posteriormente el sujeto discursivo se involucra en el discurso a través de un embrague actancial (1ra. persona del singular) y señala por ejemplo: “No escucho y sigo”, y agrega los motivos (argumentos) de su comportamiento, marcados con “porque”:

“porque mucho de lo que está prohibido, me hace vivir... me hace feliz”

5.4.5. Otros modos de organización textual

Encontramos siete textos del corpus que constituyen formas discursivo-retóricas, que forman parte del “contrato de lectura [escucha]” que el grupo “Callejeros” propone a su audiencia, pero que no responden a las formas descriptivas, narrativas ni argumentativas.

Entre esos textos del corpus, dos constituyen una sucesión de **interrogaciones** que llamaremos **retóricas y con cierto valor argumentativo**, en cuanto no buscan una respuesta del destinatario sino que, plantean fundamentalmente preocupaciones y dudas del sujeto discursivo sobre diversas temáticas.

En tal sentido, Anscombe & Ducrot plantean que un enunciado interrogativo conlleva tres elementos semánticos: 1) aseveración previa (aspecto temático); 2) expresión de una incertidumbre sobre el contenido aseverado y 3) petición de respuesta. El valor argumentativo de estos enunciados recae en la expresión de incertidumbre, mientras que, la ausencia de petición de respuesta es lo que le otorga un carácter retórico (Anscombe & Ducrot (1994), en Zalba, 2001).

Ejemplos:

B-12 “Tiempo perdido”

Versos 1 y 2: ¿Cómo se deja
el alcohol?

Versos 17 y 18: ¿Cómo el misterio
se vuelve dolor?

D-2 “Puede”

Versos 13 y 14: ¿Puede un silencio ser
mucho más duro que el cemento?

Versos 19 y 20: ¿Puede una canción
sacar de vos lo que brilla?

Por otra parte, el **texto B-3 “Tres”** propone un **listado de tres opciones** que el sujeto discursivo se plantea y cuya finalidad se expresa explícitamente en los versos 20 y 21 a través de una comparación (marcada por “mejor que”).

Ejemplos:

Versos 5, 6, 7 y 8: “Quiero saber que hicieron,
qué harán
y que no harían, o ser el papel,
la piedra y la tijera;

Versos 35 y 36: “Te amo todo el día, te odio
y tengo miedo”

Versos 20 y 21: “Mejor que dos opciones
siempre van a ser tres.”

El **texto B-10 “Si me cansé”** propone, en cada uno de los enunciados, una situación de la que el sujeto discursivo, a través de un embrague actancial, dice haberse cansado y ofrece una explicación del motivo de ese cansancio (marcada con “fue porque”).

Ejemplos:

Versos 8 y 9: “Si me cansé de esperar
fue porque mi tiempo no curó ni una herida”

En esta justificación, refuta el topos (lugar común) que sostiene que “el tiempo cura las heridas”.

Versos 17 y 18: “Si me cansé de dormir
fue porque al sueño no lo sueño dormido”

El **texto C-1 “Distinto”** está constituido por 30 versos, de entre los mismos, 23 comienzan con la preposición “a” y una forma verbal en infinitivo, por ejemplo:

Versos: 1-A pensar, a reaccionar,
2-a relajar, a despotricar,

- 3-a decir estupideces.
- 4-A olvidarme de olvidar,
- 5-a recordar lo que vendrá,
- 6-a arriesgar una y mil veces.

.....
24-a ser distinto a lo que se parece.

En el verso 15 dice: **“hoy vine hasta acá”**. Así podemos inferir que cada enunciado puede plantearse de la siguiente forma:

Hoy vine hasta acáa pensar

Hoy vine hasta acá..... a reaccionar , etc.

Hoy vine hasta acá.....a ser distinto a lo que se parece.

Estas expresiones muestran la forma perifrástica del futuro, característica del habla de Argentina (presente verbo ir + a (preposición) + verbo en infinitivo).

El sujeto discursivo, a través de embragues actancial (yo), temporal (hoy vine) y espacial (hasta acá), explicita el ‘para qué’, el sentido de su presencia en ese lugar.

El **texto C-7 “Todo eso”** propone un listado de personajes histórico-emblemáticos argentinos (Porcel, Olmedo, Maradona, Luca Prodan, Carlos Gardel, Madres y Abuelas, etc.), de lugares del cono urbano bonaerense (mi Tapiales, mi Parque Patricios, mi Buenos Aires) y de familiares (mi vieja, mi viejo, etc) que aparecen así, como referentes identitarios del sujeto discursivo, ya que en los versos 15 a 21, expresa que son, (junto a los besos de la persona amada) lo que le va a quedar cuando llegue su fin.

El **texto D-4 “Creo”** propone en cada uno de los versos-enunciados sus diversas creencias.

Ejemplo:

Versos 9 y 10: “Creo que es mejor morir de pie
que vivir de rodillas”

En estos versos el sujeto discursivo se apropia discursivamente (a través de la forma verbal “creo”) de una frase atribuida a Emiliano Zapata (1879-1919) uno de los líderes de la Revolución Mexicana y posteriormente utilizada por Dolores Ibárruri (1895-1989) dirigente del Partido Comunista Español.

Mientras los versos señalados anteriormente, tienen un contenido político o ideológico, otros recuperan y expresan, con simpleza, vivencias personales, por ejemplo:

Versos 23 a 24: “Creo en esas tardes que viví
jugando a la pelota”.

En los versos 5 y 6 plantea aquello en lo que no cree:

“Pero no creo en el circo
de la información.”

De estos versos se puede inferir una predicación valorativa negativa de la información: la información (como campo discursivo) es un “circo”. Este término corresponde a una expresión coloquial utilizada para referirse a algún hecho que debería ser serio y que sin embargo, se parece más a un circo, en cuanto show, espectáculo, que tiene por función entretener y divertir y que está sobrecargado de colores, ruidos, disfraces, música y personas desempeñando un rol ficticio.

5.4.5.1. Construcción discursiva de la representación semántico-actancial

Consideramos que estas construcciones conforman una representación semántico actancial del sujeto discursivo:

La presencia de formas verbales como “queriendo ser”, “quiero saber”, “soy”, “quiero”, “me cansé”, “vine hasta acá”, “es lo que me va a quedar”, “creo”, “no creo”, en primera persona singular, evidencian (a través del embrague actancial) una decisión del sujeto discursivo de revelar y develar su interioridad, su sentir y su pensar ante los destinatarios, así como sus dudas e incertidumbres.

Consideramos que, tanto las interrogaciones como los listados de preocupaciones o creencias constituyen estrategias discursivo-retóricas que están destinadas a que el destinatario del mensaje (la audiencia) reconozca al sujeto discursivo, por lo tanto, proponemos denominarlas “estrategias de auto-representación”.

Estas “estrategias de auto-representación” (presentes además en otros textos) parecen tener una cierta intencionalidad del sujeto discursivo de auto-presentarse, no desde un lugar de poder o distintivo sino, desde un conjunto de vivencias y creencias compartidas con los destinatarios que lo muestran como un par.

Estas estrategias se relacionan con: la utilización de formas de embragues actancial, temporal y espacial; el uso de un sociolecto compartido; los temas y los tópicos que constituyen intereses de un determinado grupo social; la particular construcción de los acontecimientos y los discursos a los que se alude y con los que se dialoga. Por lo tanto, podemos suponer que están destinadas a que la audiencia se identifique con el sujeto discursivo (como sujeto productor del discurso).

5.4.6. En relación con los fenómenos de polifonía y dialogicidad

Recordemos que en el capítulo 4 hemos señalado que, al trabajar la **dialogicidad** reinstalamos al discurso en la red interdiscursiva y buscamos qué y cómo, otros discursos han dejado sus huellas en ese discurso y cómo se vincula el sujeto discursivo con ellos.

Por otro lado, al analizar la **polifonía** estamos focalizando en el fenómeno de la heterogeneidad de voces enunciativas que representan distintas perspectivas o puntos de vista desde las cuales el sujeto discursivo estima oportuno enfocar un asunto o sea, una suerte de “contrapunto” discursivo entre los distintos puntos de vista o “enunciadores”.

5.4.6.1. El discurso religioso

Si bien numerosos textos aluden a distintos tipos de discurso (jurídico, político), hemos elegido de entre ellos, el ‘**discurso religioso**’ debido a la frecuencia con que se presenta: 24 canciones/textos hacen **alusión** al discurso religioso. Ellos son: A-5 “Jugando”; A-7 “Palo Borracho”; A-11 “Sed”; A-12 “Ojalá se los lleve”; B-6 “Morir”; B-8 “Imposible”; B-9 “Callejero de Boedo”; B-11 “Ahogados de razón”; B-12 “Tiempo perdido”; C-2 “Sé que no sé”; C-3 “Sería una pena”; C-4 “Algo peor, algo mejor”; C-5 “Rebelde, agitador y revolucionario”; C-6 “Un lugar perfecto”; C-7 “Todo eso”; C-8 “Prohibido”; C-11 “Rocanroles sin destino”; D-2

“Puede”; D-3 “Límites”; D-4 “Creo”; D-5 “Frente al río”; D-6 “Sin paciencia”; D-8 “Sueño” y D-9 “Hoy”.

Veamos algunos ejemplos: (hemos subrayado los términos que aluden al discurso religioso)

Texto A-5 “Jugando”

El texto constituye un pedido, a la persona amada y perdida, de que se reanude la relación.

El texto plantea a través de varios enunciados, comparaciones marcadas con “como”. Se trata de construcciones comparativas en las que se ponen en relación dos elementos: A (“así se siente cuando estás”) y B (cada uno de los enunciados iniciados con “como”).

Entre estas comparaciones, organizadas con elementos eufóricos, se encuentran las que aluden al discurso religioso.

En los versos 2, 7 y 18 dice:

“...como soñar con ángeles,...
como llegar hasta Dios,...
como engañarlo a Lucifer” ... (“así se siente cuando estás”)

Este último enunciado merece ser destacado: Lucifer en la tradición cristiana está siempre presto a tentar y engañar; el sujeto discursivo logra el efecto eufórico o placentero, al vencer a Lucifer, imponerse sobre él, con sus propias armas.

Texto A-7 “Palo borracho”

Verso 8:

“tu diablo de la guarda no falló”

El ‘ángel de la guarda’ es una construcción que se refiere, en el acervo cultural católico a un ángel que cuida y protege a los individuos pero, el sujeto discursivo la invierte y expresa “tu diablo de la guarda” (el que no protege) “no falló” es decir, cumplió con su tarea.

Texto A-12 “Ojalá se los lleve...”

Versos 15, 16, 17 y 18:

“el hombre llora con ganas,
y solo, le grita a Dios:
“ojalá se los lleve el viento
y no vuelvan más”

En el marco de este texto, que ya hemos comentado, el hombre, en estado de desesperación, pide, exhorta a Dios acerca de su deseo: “ojalá” (que a los que lo ponen en esa situación), “se los lleve el viento y no vuelvan más”.

Texto B-9 “Callejero de Boedo”

Verso 10:

“El infierno tiene dirección
y vos la conocés bien
por no sentir, por no sentir, el calor de una mujer”

El texto se refiere a un joven que está en la cárcel de Devoto. Aquí, “el infierno”, hace referencia metafóricamente a un lugar concreto y real, que el destinatario conoce y que se impregna de las características disfóricas y negativas del infierno.

Texto B-12 “Tiempo perdido”

Versos 24, 25 y 26

“¿Cómo a los ángeles
que mueren de hambre
no los ayuda mi Dios?”

Como hemos señalado, el texto constituye una sucesión de **interrogaciones** que hemos llamado **retóricas**, en tanto no buscan una respuesta del destinatario sino que, plantean fundamentalmente preocupaciones del sujeto discursivo sobre diversas temáticas.

En los versos 24, 25 y 26 la pregunta está hecha en presente del indicativo y propone la circulación de un objeto, ‘la ayuda’, entre dos actantes: “mi Dios” y “los ángeles”. Los “ángeles” remiten a una expresión coloquial para referirse

a los 'niños', mientras que al referirse a "Dios" el sujeto discursivo se involucra, a través de un embrague actancial, refiriéndose a 'mi Dios'.

Los "ángeles" son sujetos de estado que se encuentran en un estado de carencia extremo ("se mueren de hambre") y el sujeto discursivo le reprocha a "Dios" por la falta de un hacer transformador (ayuda) que revierta esa situación de carencia.

Así, el enunciado toma la forma de un **reproche** hacia 'su Dios'.

El propio sujeto discursivo realiza una reflexión metadiscursiva o metacomunicativa de su decir, al considerar que las preguntas que formula son 'tiempo perdido' (en los versos 32 y 33) y que sólo llevan a ganar en 'dudas' (versos 34 y 35), lo que además de retomar el título y llenarlo de sentido, permite inferir que el sujeto discursivo lo considera difícil de lograr.

C-2 "Sé que no sé"

Versos 21 y 22:

"se juntan a internetear conventillos
los amigos de Judas"

El enunciado propone un actante "los amigos de Judas" del cual se predica que "se juntan a internetear conventillos". Por un lado, el personaje bíblico "Judas", se identifica tradicionalmente con la 'traición' a Jesús, por lo cual "los amigos" deben poseer "algo" de esta característica. Por otro lado, la predicación "internetear" hace referencia a los grupos que se comunican, a través de Internet, en las denominadas 'redes sociales' (facebook, twiter, etc); éstas se constituyen como 'grupos', lo que está expresado a través de "se juntan". Finalmente, el término "conventillo" no está utilizado en su significado tradicional (tipo de vivienda) sino en el sentido más coloquial de 'hacer conventillo', chismorrear, llevar y traer chismes', lo que coincide con la opinión de muchos usuarios de las 'redes' que señalan que, éstas sirven para que circulen y se expandan 'chismes' sobre la vida personal de ellos mismos o de otros.

Es decir, se agrupan para transmitirse chismes a través de Internet, y este comportamiento constituye una traición.

Texto D-3 “Límites” (previo a la tragedia de Cromañón -julio 2004)

Versos 31 y 32:

“No existe ningún purgatorio,
las cuentas las vas a rendir acá”

En la tradición católica, el “purgatorio” es “un estado transitorio de purificación y expiación donde, después de su muerte, las personas que han muerto sin pecado mortal pero que han cometido pecados leves (...) tienen que purificarse de esas manchas (...) todo aquél que entra en el purgatorio terminará entrando al cielo (...)” (<http://es.wikipedia.org/wiki/Purgatorio>). El texto niega la existencia del purgatorio y agrega que es en este mundo (“acá”) donde se va a producir ‘esa purificación’.

De acuerdo al análisis de los textos, observamos que el discurso religioso se encuentra aludido (dialogicidad), es decir, aparecen en los textos elementos propios del discurso religioso como elementos incorporados en el imaginario social (ángeles, Lucifer, purgatorio). El sujeto discursivo los supone conocidos y los toma en cuenta o se basa en ellos, sin embargo, y en cuanto al tratamiento de los mismos, se vincula con ellos de forma diferencial, ya que en algunos textos los acepta o confirma, y en otros los pone en cuestión o invierte su sentido.

No se han detectado distintas voces enunciativas que representen distintas perspectivas o puntos de vista, es decir, fenómenos de polifonía.

5.5. Análisis temático del corpus

A través de los consecutivos abordajes y análisis de los textos pudimos detectar determinadas representaciones semántico-actanciales recurrentes a lo largo de los mismos, que nos permitieron identificar cuatro ejes temáticos y sus respectivos tópicos.

Cabe aclarar que no existe una correspondencia unívoca entre canción y eje temático, sino que, en diferentes textos, aparecen referidos los distintos actantes (a través de su representación semántico-actancial), es decir que los ejes temáticos atraviesan los distintos textos.

También pudimos detectar un texto que no puede incluirse en dichos ejes temáticos ya sea tanto por los actantes intervinientes, como por la particular manera de estar contruidos. Se trata del texto B-13 “El duende del árbol” que es una “narración fantástica”⁵⁶ (la hemos analizado en un apartado anterior).

Nuestra intención es mostrar cómo están contruidas en el discurso, las representaciones semántico-actanciales que hemos encontrado.

Los ejes temáticos son:

- a) Actores del contexto socio-cultural, que comprende la representación de lo que hemos denominado “los excluidos” y “los gobernantes – autoridades”.
- b) Sustancias legales e ilegales de consumo.
- c) Los medios de difusión masiva.
- d) El amor imposible o perdido.

Pasaremos a analizar cada uno de los ejes temáticos a través de los segmentos de canciones/textos que se refieren a ellos.

5.5.1. Actores del contexto socio-cultural

Hemos incluido dentro de este eje temático diferentes actantes: los excluidos y las autoridades-gobernantes.

5.5.1.1. Los excluidos

Textos: A-1”Los invisibles”; A-3 “El nudo”; A-12 “Ojalá se los lleve...”; B-1 “Otro viento mejor”; B-5 “Fantasía y realidad”; B-6 “Morir”; B-8 “Imposible”; C-13 “Parte menor”; D-6 “Sin paciencia”.

a) En el **texto C-13 “Parte menor”**, el actante “excluido” aparece explícitamente. El texto expresa en primera persona, las vivencias de un joven que viaja todos los días desde un barrio hasta la capital (Bs. As.) para ir a trabajar.

⁵⁶ T. Todorov plantea que lo “fantástico” es todo aquello que lleva al lector a dudar entre una explicación natural y una sobrenatural; un delgado límite entre lo que denomina lo “extraño” y lo “maravilloso”; un momento de duda, incertidumbre o vacilación. Lo “fantástico-extraño” incluye relatos cuyos elementos parecen sobrenaturales pero que, al final, pueden ser explicados en forma racional. Lo “fantástico-maravilloso” incluye relatos en los que se termina con la aceptación de lo sobrenatural, que no se racionaliza ni se explica. (Todorov, T. (1982) *Introducción a la literatura fantástica*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires)

Cuando describe lo que encuentra en las calles dice: “el excluido reclama...” (verso 17), es decir lo ubica espacialmente en las calles y en actitud de ‘atraer la atención de otros’ (una de las definiciones de la RAE).

b) En los demás textos, aparecen **predicaciones** que reúnen formas sustantivas, formas adjetivas y verbos, que dan cuenta de características que el sujeto discursivo reconoce en, y selecciona de, los actantes (siempre implícitos o tácitos).

Este procedimiento se incluye dentro de los recursos descriptivos y comprende por un lado la *aspectualización* (en este caso, descripción del objeto a través la enumeración de sus propiedades de forma selectiva) y por otro la *reformulación* (cada predicación permite ir integrando diversas perspectivas sobre el objeto) y con él se ofrece una representación rica y sugerente del objeto descrito. Pero además, como hemos dicho que estas predicaciones tienen un sujeto tácito, no presente en la superficie textual, podemos considerar a esas construcciones como *metafóricas*. Es decir, la construcción discursiva se ha hecho en dos pasos: 1º paso, asociar un actante con un aspecto o característica y 2º paso, sustituir el actante por ese aspecto seleccionado.

Veamos algunos ejemplos de las predicaciones encontradas:

Texto A-1 “Los invisibles”

Ya hemos dicho que el actante “los invisibles” plantea una paradoja, ya que existen, pues sobre ellos se discurre, pero al mismo tiempo son inabarcables a través de la función perceptiva, ‘no son visibles’, sin embargo a través de las diversas predicaciones que de ellos hace el sujeto discursivo, se pueden conocer las características de ellos seleccionadas.

Versos 1-Tener que seguir,
2-tener que alimentar,

Estamos en presencia de una construcción modal formada por el verbo ‘tener’ que sobredetermina a los verbos ‘seguir y alimentar’. La construcción verbal “tener que” indica obligación, se inscribe en una modalidad deóntica.

Verso 3- sin correr a chetearla.

Esta es una expresión propia del sociolecto que se relaciona con “no salir a mostrarse, a exhibirse, a lucirse”

Versos 4-Siguen dando vueltas

5- (y poniendo)

6-y nunca sacan sortija.

En clara referencia metafórica a lo que pasa en el juego infantil de ‘la calesita’, se muestra a los actantes girando alrededor de lo mismo, ‘poniendo’ ya sea esfuerzo o dinero, sin obtener nunca un premio (en la calesita, quien saca la sortija obtiene el premio de una vuelta gratis).

Verso 11-Luchando sin atajos los invisibles.

En este verso el actante “los invisibles” es explícito (aunque encriptado) y de ellos se predica que luchan sin recurrir a caminos más cortos o más fáciles.

“Los invisibles” constituye una construcción metafórica en la que se ha seleccionado y explicitado un aspecto (B = su invisibilidad) de un objeto (A), y se los ha asimilado (A=B) en una metáfora en ausencia o pura.

Versos 13-piden que sus críos se salven,

14-y no piden más.

Estos versos expresan el único pedido que hacen e implica que en el presente, sus “críos”, sus hijos, están en peligro de no salvarse.

Versos 15-Sin interrumpir,

16-sin huesos que esconder,

17-sin cortar una cabeza.

Los tres versos que comienzan con la preposición ‘sin’ constituyen una negación de enunciados previos como serían ‘interrumpiendo’ (quizás refiriéndose a los piquetes), ‘con algo que esconder’ y ‘cortando cabezas’ (con violencia). Si al sujeto discursivo le es necesario negar estos comportamientos en los invisibles, se

puede inferir que hay 'otros sujetos' que sí los realizan y el sujeto discursivo los reconoce.

Además, dado que las predicaciones se refieren a acciones muy concretas y visibles, que el sujeto discursivo percibe, se puede suponer que estos actantes **son invisibles para 'otros'** que no quedan explicitados en el texto. Puede inferirse que son invisibles para la sociedad en general.

Texto B-5 "Fantasía y realidad"

Versos 31 a 38

“El negocio fue creciendo
para todos,
para todos menos para
los que esperan.
Para esos que transpiran
de impaciencia,
los “sin zapatos”
que no pasan a esta fiesta.”

El texto describe (a través de un desembrague actancial) la situación de un joven que habiendo salido de la cárcel (“tumba”) y no teniendo vocación para otro trabajo que no sea con armas (“de caño”), conoce a la hija de un ‘honorable senador’ y así se convierte en quien les lleva droga (“mulo”) de ‘todos los poderosos’. Los términos entre paréntesis pertenecen al sociolecto.

Continúa el texto relatando que el ‘negocio’ crece para otros, pero no para “los que esperan”, “los que transpiran de impaciencia”, “los sin zapatos” que no pasan a esta fiesta”. Estos actantes denominados a través de algunas de sus propiedades, son los excluidos sociales.

c) En los mismos textos, además de los recursos ya descritos, se establece una **relación del actante descrito con otros**. Estos ‘otros’ (en la mayoría de los casos no explicitados) son “sujetos de hacer” que han ejercido acciones o dejado de ejercerlas sobre los actantes que hemos denominado “excluidos”, generando los estados de carencia en los que estos excluidos se encuentran.

Hemos subrayado en los textos las marcas o huellas discursivas que revelan la presencia de esos ‘otros’

Texto A-1 “Los Invisibles”

Versos 9 y 10

“sin escuela y sin muelas
los dejaron hoy.

Aquí se plantea una disjunción (“sin”) entre los actantes (invisibles, escuela-muelas), que describe un estado de carencia. La utilización de la forma verbal “los dejaron” supone una conjunción previa. Así se plantea un Estado 1 en el que tenían “escuela y muelas”, un hacer transformador (T) (no explicitado) realizado por otros (no explicitados) y un Estado 2 en el que quedaron “sin escuela y sin muelas”. Esta reconstrucción es factible por el valor léxico-semántico del verbo “dejar”.

Texto B-1 “Otro viento mejor”

Versos 25 a 27

“...de los que
siempre gritaron
y nadie escuchó.”

Mientras los excluidos son “los que siempre gritaron”; los ‘otros’ están representados por el actante “nadie”. El semantismo de “nadie” indica que no se realizó la acción complementaria de escuchar. Los excluidos no sólo son ignorados en su “invisibilidad” sino que, al no ser escuchados, también se les niega la voz.

Versos 30 a 34

“Hay villas de emergencia
emergencias en mi gente
y no hay
ni un solo cargo
que venga a hablar hoy”

En el segundo verso se observa un embrague actancial, representado por el adjetivo posesivo “mi” (mi gente), que señala una identificación del sujeto discursivo con el grupo social que habita las villas de emergencia.

El sustantivo “cargo” hace referencia a un actante (funcionario), que ocupa un puesto de trabajo con cierta jerarquía. El recurso metonímico utilizado jerarquiza la función por sobre la persona. El embrague temporal (hoy) y la construcción negativa dan cuenta de que en el pasado, vino a hablar ‘algún funcionario’ (probablemente en épocas preelectorales).

Versos 36 a 39

“Y no habrá
que pagar después
las deudas
de no sé quien”

A través de un embrague actancial, el sujeto discursivo se involucra en el discurso junto a los excluidos, es decir a él también lo afecta lo que ocurre en el presente (inferido por contraposición): deben pagar las deudas de “no sé quién”. Esta duda, acerca de quien contrajo las deudas, permite inferir que no se trata de una deuda personal, sino probablemente de la ‘deuda externa’ de Argentina.

d) En otros textos el sujeto discursivo expresa ciertas expectativas con respecto a los sujetos excluidos, las que toman la forma de **sentencia o arenga** como recurso retórico. Veamos:

Texto A-3 “El nudo”

El texto no explicita qué es ‘el nudo’ (al que hace referencia el título), sólo se refiere al él (versos 20 a 23) diciendo “el nudo aprieta mal, bloqueando al ideal, todos los sueños se acaban en un grito”. La presencia del artículo ‘el’ permite suponer que se trata de ‘un nudo específico’ que el enunciador y el enunciatario conocen y que comprime, asfixia o ahoga y cuya consecuencia es la inhibición del ideal. Sin embargo, el texto sí hace referencia a “esta realidad”, como algo a cambiar y a que el sujeto discursivo está dispuesto a ‘morir por luchar’. Por lo tanto el nudo parece hacer referencia a aspectos dolorosos de “esta realidad”. En ese contexto, el sujeto discursivo se propone a sí mismo, y a otros, un enunciado que toma forma de arenga.

Versos 16 a 19

“No empezar a dejar de pensar,
que a las masas pensando

no las vencerán jamás...jamás”

“No empezar a dejar de pensar” implica o supone “seguir pensando” En los dos versos posteriores explica por qué no se debe dejar de pensar: porque a las masas que piensan no las vencerán jamás.

Texto B-8 “Imposible”

Versos 11 y 12

“que no se quede
mi pueblo dormido”

En el marco de esta canción, que ya hemos explicitado como deseo a futuro, presupone un enunciado anterior, que ha aseverado que el pueblo se puede “quedar dormido” (expresión que denota en este caso, no pensar, no quejarse, no hacer). Mediante el embrague actancial representado por el adjetivo posesivo “mi” se produce una asunción e identificación del sujeto discursivo con el actante “pueblo”.

Texto A-12 “Ojalá se los lleve el viento”

Versos 19 y 20

“Otras voces se escuchan
‘revolución de la lija y la dignidad’”

En el contexto disfórico del texto que muestra al sujeto discursivo como moviéndose, sólo porque la tierra se mueve, en estado de dolor, cansado de ver siempre las mismas caras y pidiéndole a Dios que se lleve a aquellos que lo ponen en esta situación, el enunciado presentado incorpora dialógicamente una axiología eufórica relacionada con el trabajo (“la lija”) y la dignidad, como salida posible de su situación.

e) En el texto **D-6 “Sin paciencia”** (versos 12 y 13) el sujeto discursivo realiza, mediante una metáfora, una aseveración valorativa acerca de la situación de los excluidos:

“La intranquilidad de los que sufren, (A)
un volcán a punto de estallar” (B)

Se trata de una construcción metafórica en la que se pone en relación dos elementos A (el objeto=intranquilidad) y B (el volcán a punto de estallar). Al estar presentes ambos en el mismo enunciado se constituye en una “metáfora en presencia”, en la que se trabaja con la operación de asimilación (A=B).

5.5.1.1.1. Construcción discursiva de la representación semántico-actancial

Podemos decir que la representación semántico-actancial del actante que hemos denominado “los excluidos”, propuesta por el grupo Callejeros a su audiencia, está construida a través de determinados aspectos que el sujeto discursivo selecciona de entre la totalidad de aspectos posibles. Esta aspectualización (y reformulación) es construida de modo metafórico, en el sentido de que se ha procedido a identificar ciertos aspectos del objeto (A) con otros objetos (B) y posteriormente se ha procedido a su asimilación (A=B) mediante una “metáfora en presencia” (o impura) y/o se ha operado una sustitución de A por B (metáfora en ausencia o pura).

En la descripción de las características mencionadas el sujeto discursivo no se involucra en el discurso, proporcionando así la ilusión de objetividad. En cambio el sujeto discursivo se involucra, a través de embragues actanciales, cuando expresa expectativas acerca de los actantes (arenga) y cuando se identifica con ellos.

La representación de los “otros”, con los que se pone en relación a los “excluidos”, está construida a través de “sus acciones” o la ausencia de ellas y a través de recursos metonímicos.

También se observan fenómenos de dialogicidad.

5.5.1.2. Las autoridades-gobernantes

Son varios los textos en los que se hace referencia a los gobernantes y autoridades: Textos: A-4 “Milonga del Rocanrol”; A-12 “Ojalá se los lleve...”; B-1 “Otro viento mejor”; B-5 “Fantasía y realidad”; B-6 “Morir”; B-8 “Imposible”; C-13 “Parte menor”; D-6 “Sin paciencia”; D-10 “9 de julio”. También hemos incluido los textos A-6 “Vicioso, jugador y mujeriego” y C-5 “Rebelde, agitador y revolucionario” que, relacionados con el discurso religioso, sin embargo se enfocan en la descripción de un “pastor” como autoridad dentro de una congregación religiosa y en la crítica a la Iglesia como institución.

Veamos algunos ejemplos:

Texto A-4 “Milonga del Rocanrol”

En este texto, que analizaremos en forma completa más adelante, el sujeto discursivo describe a un joven consumidor de cocaína, perseguido por la **policía**. El actante ‘policía’ no está explicitado sino que se infiere de construcciones retóricas como “las fauces del león” (metáfora) y “te persiguen sirenas” (sinécdoque). En el verso 22 dice: “la fiera va más dura que vos”. El término “fiera” hace referencia al león del verso 2, de él se predica (a través de una comparación “más...que”) que va “dura”. Esta es una expresión proveniente del sociolecto, que señala el efecto de consumir cocaína. De esta manera se da a entender que perseguido y perseguidor, consumidor y autoridad, han consumido cocaína.

Texto A-6 “Vicioso, jugador y mujeriego”

- 1-Soy ambicioso, soberbio y envidioso,
- 2-no tengo escrúpulos a la hora de robar o mandarte matar.
- 3-Me la paso mintiendo cuando empiezo no puedo parar.
- 4-Como como un cerdo
- 5-y no me importa si a otro le falta el pan.
- 6-No reconozco a mis hijos total lo mío no lo van a heredar,
- 7-Porque lo mío es mío y también mío, es lo de los demás.

- 8-Soy vicioso, jugador y mujeriego
- 9-soy peor que lo peor y no lo niego
- 10-soy vicioso, jugador y mujeriego.
- 11-Mi único problema es mi trabajo que no me deja en paz.

} Estribillo

- 12-Soy adicto a todo lo que ustedes puedan imaginar.
 13-Deseo a la mujer del prójimo y al prójimo lo deseo igual.
 14- Porque lo mío es mío y también mío es lo de los demás.

- 8-Soy vicioso, jugador y mujeriego
 9-soy peor que lo peor y no lo niego
 10-soy vicioso, jugador y mujeriego
 11-Mi único problema es mi trabajo que no me deja en paz. } estribillo

- 15-Mi único problema o consuelo es...
 16-que trabajo de Pastor...
 17-brindo al padre, al hijo, al espíritu santo,
 18-amén

A través de un embrague actancial, todo el texto está expresado en primera persona del singular (yo), con lo cual se crea la ilusión de una identificación entre el sujeto discursivo, el locutor y el yo de la enunciación. También aparece un embrague temporal ya que la mayor parte de los versos están en presente del indicativo.

Desde el verso 1 y hasta el 13, el sujeto discursivo se describe a través de características negativas o disfóricas que generan rechazo en el destinatario.

Los versos 1, 8, 9, 10 y 12 se refieren al “ser” del personaje: “soy ambicioso, soberbio y envidioso, soy vicioso, jugador y mujeriego, soy peor que lo peor y no lo niego, soy adicto a todo lo que ustedes puedan imaginar”.

Los demás versos se refieren a “acciones”: “no tengo escrúpulos, me la paso mintiendo, como, no me importa, no reconozco, deseo”.

Tanto las características del ser, como las acciones pueden ser consideradas desde cualquier religión como “pecados”.

Las construcciones aparecen como una confesión realizada por el personaje y ofrecida al destinatario. Esto se deduce de los versos 2 y 12 en los que se dirige por única vez a un “tú” (al expresar “mandarte matar”), y a un “ustedes” (al expresar “lo que ustedes puedan imaginar”)

En el verso 11, el personaje considera a su trabajo como un “problema”, algo que lo intranquiliza (no lo deja en paz) pero, en el verso 15, lo considera como

“consuelo” a través del uso del conectivo disjuntor “o”. La construcción muestra entonces la duda acerca de lo que le provoca su trabajo: el trabajo provoca una disjunción con la paz, o el trabajo provoca una junción con la paz. Estos versos van creando un clima de suspenso acerca de la actividad del personaje.

En el verso 15 el personaje se identifica como alguien “que trabaja de pastor”. Así, esta construcción no alude a la identidad profunda del sujeto (“ser pastor”) sino a algo más externo al sujeto, una actividad laboral. Este verso provoca sorpresa en el destinatario y profundiza el tinte disfórico de la canción.

Los versos 16 y 17 aluden (dialogicidad) a rezos o saludos pertenecientes a las religiones cristianas, es “la Santísima Trinidad”; ya que surge del mismo personaje que ha estado expresándose en los demás versos, le agrega un tinte irónico o burlesco al conjunto.

Texto A-12 “Ojalá se los lleve...”

En el contexto disfórico del texto que muestra al sujeto discursivo como moviéndose sólo porque la tierra se mueve, en estado de dolor, cansado de ver “siempre las mismas caras”, expresa en los versos 15 a 18:

“El hombre llora con ganas y sólo le grita a Dios: ojalá se los lleve el viento y no vuelvan más”.

El enunciado que parece referirse a aquellos que lo ponen en esta situación, evoca la expresión común durante la crisis argentina del 2001, cuando la gente en las calles repetía: “Que se vayan todos”.

Texto B-1 “Otro viento mejor”

El texto plantea en 1ra persona del plural (embrague actancial), a futuro y de modo metafórico, ‘hacer nidos en la punta de un árbol, buscando otro viento mejor’ ya que la realidad presente que describe (señalada con formas verbales en modo indicativo) es sumamente dolorosa o injusta: “les quitaron la voz”; “los que siempre gritaron y nadie escuchó”; “hay villas de emergencia; emergencias en mi gente”; “pagar deudas de no sé quién”. En los versos finales (40 a 46) el sujeto discursivo reconoce la inadecuación de pensar en “un árbol como mi lugar” pero

agrega que “más loco voy a andar” (en clara comparación con lo dicho anteriormente) “si cambio ilusiones por la cuenta del bienestar”.

En los versos 4 a 10 expresa: “(...) y está el dueño de la pelota de hoy. Ése que maneja los riesgos de mi tierra, mis vueltos y mi producción”.

Se presenta aquí de modo metafórico a un actante “el dueño de la pelota de hoy”. Esta construcción proviene del ámbito lúdico de niños y jóvenes en los barrios y se refiere a que, ‘quien tiene la pelota es el que decide si se juega o no, quién juega y quién no’, es decir, el dueño de la pelota es alguien que tiene **poder** sobre otros. El enunciado siguiente continúa describiendo al actante, lo que se reconoce por la forma pronominal ‘ése’. La situación de poder se hace más evidente al expresar “maneja los riesgos” y con un embrague actancial y espacial, ancla el enunciado a “mi tierra” probablemente refiriéndose a “el riesgo país” indicador muy expuesto en los medios de difusión en los primeros años de la década del 2000 en Argentina; y continúa con un involucramiento total del sujeto discursivo “mis vueltos y mi producción”. Es decir que el poder del actante descripto afecta directamente al sujeto discursivo.

Texto B-5 “Fantasía y realidad”

El texto relata (a través de un desembrague actancial) la situación de un joven que habiendo salido de la cárcel (“tumba”) y no teniendo vocación para otro trabajo (“yugo”) que no sea con armas (“de caño”), conoce a la hija de un ‘honorable senador’ (expresión irónica). Éste es un hecho transformador dentro del relato, ya que pone al joven en contacto con gente de otro nivel económico. (Los términos entre paréntesis pertenecen al sociolecto)

La hija del senador es descripta como: “enroscada en los negocios de papá, fiestera, sutil pero merquera”. “Merquera” es una expresión utilizada en el sociolecto para designar a quien consume “merca”, uno de los términos con los que se nombra a la cocaína.

A partir de ese momento se produce un cambio en la actividad del joven: en primer lugar “el partido”, es decir, el partido político al que pertenece el senador, lo recibe y, expresado irónicamente, lo convierte en “secretario de pasta” (otro término que designa a la cocaína) y “mulo de todos los poderosos”. “Mulo” se

denomina a quien traslada drogas. El desenlace del relato muestra como el 'negocio' de la compra-venta de cocaína fue creciendo para todos, "menos para... los que no entran a esta fiesta", esta construcción hace referencia a los excluidos.

El texto concluye con un enunciado con forma de reflexión o coda⁵⁷: "no existe más iluso que el que espera que una mano se la dé el que lo gobierna".

Texto B-6 "Morir"

El texto se inicia con un involucramiento del sujeto discursivo (mediante un embrague actancial y temporal) y su posicionamiento, en tanto que sujeto de saber, sobre su futuro: "En hojas muy viejas me leo el futuro..." El enunciado implica la conciencia de una imposibilidad de cambio, como una repetición de lo sucedido (y leído por el sujeto discursivo) en tiempos pasados. Estos hechos pasados no pertenecen a la historia personal del sujeto, sino que se refieren a hechos de la historia reciente de nuestro país.

En los versos 31,32 y 33, refiriéndose a un sujeto que no sabe que hay cosas que se pueden cambiar, dice: "Será buen ciudadano para el **dictador**" y agrega entre paréntesis "(el que asesina y lo niega)". El enunciado se refiere así, a los gobernantes de las 'dictaduras pasadas' que niegan haber cometido 'asesinatos'.

Texto B-8 "Imposible"

En el contexto de esta canción, que ya hemos explicado, el enunciado de los versos 27 y 28, como deseo a futuro, expresa:

"por fin el gobierno va a ser de una mujer"

El enunciado, además de presuponer un enunciado anterior, en tiempo presente, es decir, 'hasta hoy el gobierno no ha sido de una mujer, o ha sido siempre de los hombres', implica un 'deseo, algo esperado' por el sujeto discursivo, lo que queda marcado por la locución "por fin".

⁵⁷ Coda: conjunto de enunciados o párrafo final que, si pretende dejar una enseñanza moral, orientada a la reflexión del lector, se denomina 'moraleja' y si pretende una evaluación final de la historia constituye un comentario o justificación (Zalba, 2004).

También en el verso 31 dice:

“Y va a haber jueces cumpliendo la ley”

De igual modo, entendiendo este enunciado como un deseo a futuro, se puede inferir por contraposición que en el presente ‘hay jueces que no cumplen la ley’.

Texto C-5 “Rebelde, agitador y revolucionario”

- 1-Hoy me sacrifican como cerdo
- 2-por no estar de acuerdo
- 3-con “conservas” y militares,
- 4-por no querer altares
- 5-de oro y sangre.
- 6-Me acusan de rebelde,
- 7-agitador y revolucionario:
- 8-Por no pensar lo mismo (y decirlo)
- 9-que los que abusan
- 10-de mi gente a diario.

Los versos 1, 6 y 7, muestran a un sujeto discursivo (el que habla) como sometido a las acciones (de contenido disfórico) realizadas por otros, no explicitados. Esto se infiere de las formas verbales en 3ra. persona del plural: “[ellos] me sacrifican”, “[ellos] me acusan”.

En los versos 2-3, 4-5 y 8-9-10 se explicita el motivo (señalado por la preposición “por”) de tales acciones: el desacuerdo del sujeto con esos “otros”, en el orden del pensamiento, del deseo y del decir. Veamos:

- a- por no estar de acuerdo con “conservas” y militares. “Conservas” es un término del sociolecto para referirse a la franja política denominada “conservadores” que en nuestro país está asociada históricamente, a los militares; es decir por no pensar u opinar lo mismo que conservadores y militares.
- b- por no querer altares de oro y sangre. Este enunciado alude al discurso religioso en el que se habla de ‘altares de oro’ donde se ofrecen los ‘sacrificios de sangre’, para quitar el pecado. Algunos jóvenes en los “grupo foco” también lo entendían como una referencia a los altares construidos en oro, a costa de la sangre de los indígenas en las minas de oro, como la de quienes los construyeron.

- c- **por no pensar lo mismo (y decirlo)** que los que abusan de su gente a diario. Aquí el enunciado expresa que hay otros sujetos (probablemente los gobernantes) que abusan de la gente (el sujeto discursivo se identifica con esta gente, “mi gente”). El sujeto discursivo no piensa lo mismo que esos otros.

En los versos 15 y 16 el sujeto discursivo devela su identidad: es el Jesús bíblico de la religión cristiana.

Versos: 15-Mi madre me llamó Jesús
16-Y hoy mi pueblo me llora en la cruz.

Así la identidad de “Jesús” está asociada con las características de “rebelde, agitador y revolucionario”, “acusado” y “sacrificado” por oponerse a aquellos que tienen poder y abusan de la gente.

Posteriormente, en los versos 17 a 21, el sujeto discursivo muestra la esperanza o expectativa de que la “iglesia” (como institución) cambie, por un lado, para comprender al reprimido y no al represor (en clara alusión a lo ocurrido durante las últimas dictaduras militares en nuestro país), y por otro lado para ser honesta como fue Jesús. Sin embargo la frase final lo pone en duda.

Versos: 17-Pero van a ver, un día todo cambiará:
18-Habrá una iglesia que comprenderá
19-al reprimido y no al represor.
20-Y será honesta como lo fui yo...
21-¡¡¡¡¡ tal vez no!!!!

En estos últimos versos, a través del recurso de darle la voz a Jesús, se realiza una crítica a la iglesia como institución.

Texto C-13 “Parte menor”

El texto expresa en primera persona (embrague actancial), las vivencias disfóricas de un joven que viaja todos los días desde un barrio hasta la capital (Buenos Aires) para ir a trabajar. Cuando describe lo que encuentra en las calles dice:

“y el Congreso que apesta”.....

A través de una predicación metafórica, el sujeto discursivo le atribuye al ‘Congreso’ un ‘olor’: algo que ‘apesta’ es porque está en malas condiciones, está podrido o degradado. El recurso evidencia una valoración disfórica.

Texto D-6 “Sin paciencia”

El texto se refiere a los que viven en la “ciudad oculta”⁵⁸ y en otras villas. Es decir, a sujetos en estado de extrema pobreza que ‘esperan’ que alguien los ayude y de los que se describen estados de intensa desesperación. El título, junto a su explicitación y expansión en el texto, se pueden relacionar con otro texto “Fantasía y realidad”, cuando predica de los excluidos que son “los que ‘esperan’, los que transpiran de impaciencia”.

En el verso 6, el sujeto discursivo ancla el enunciado espacialmente: “Bajo el mismo cielo argentino”, y continúa “el rey roba mejor que vos”. El “rey” hace referencia, de modo irónico, a la autoridad que ejerce el poder absoluto y de él predica no sólo que “roba”, sino que a través de una comparación, señala que “roba mejor que vos”, en una explícita referencia al enunciatario. En los versos 8 y 9 continúa describiendo al “rey”, de quien predica que “desciende de los divino”, pero al agregar que “va a la tele”, lo muestra en una actitud frívola o superflua (que contrasta con la predicación anterior) y concluye señalando que “se toma la mejor”. Esta última construcción, de naturaleza sociolectal, se refiere al consumo de cocaína de la mejor calidad.

Posteriormente en los versos expresa: “Da terror el terrorismo del que ahorca al que no da más”. Aquí el sujeto discursivo se involucra en el discurso con su sentir (“da terror”) acerca de lo que hacen las autoridades o gobernantes (que califica de “terrorismo”) con “los que no dan más”, es decir, los pobres o excluidos (habitantes de las villas).

⁵⁸ Se denomina así a la Villa 15 en la ciudad de Buenos Aires, un asentamiento que data de 1940, pero que recibe este nombre a partir de 1978 cuando el intendente Cacciatore, en el contexto del ‘Mundial de fútbol’, hace construir un muro para ocultar la villa de la mirada de los turistas.

Texto D-10 “9 de julio”

En el texto, el sujeto discursivo se identifica con el locutor mediante el embrague actancial (todo el texto en 1ra. persona del singular) como un actante que, en medio de la ciudad de Buenos Aires, no encuentra a su pareja y teme no verla nunca más. Sin embargo, el hecho de ir caminando por la Avenida 9 de julio, le permite ir describiendo distintas situaciones.

En los versos 4 y 5 expresa: “Otro delincuente que miente, roba...gobierna y se va”. La primera parte del enunciado hace referencia a un delincuente como otros. De él se predica que miente y roba. La segunda parte del enunciado (después de puntos suspensivos) continúa con la predicación sobre el delincuente y señala “gobierna y se va”, por lo tanto el delincuente al que hace referencia es un gobernante.

En los versos 35 al 38 dice: “Otro país irán dejando, estos sucios, a la posteridad...y otros lo sufrirán”. El actante principal de este enunciado está construido a través de “estos sucios” que posee una fuerte marca disfórica. También se predica de ‘estos sucios’ que dejarán un país distinto y que ‘otros’ lo sufrirán, es decir, que ese país distinto será peor.

5.5.1.2.1. Construcción discursiva de la representación semántico-actancial

Podemos decir que la representación semántico-actancial del actante que hemos denominado “los gobernantes-autoridades”, propuesta por el grupo Callejeros a su audiencia, está construida a través de determinados aspectos que el sujeto discursivo selecciona de entre la totalidad de aspectos posibles. Esta aspectualización (y reformulación) es construida a veces, de modo metafórico, en el sentido de que se ha procedido a identificar ciertos aspectos del objeto (A) con otros objetos (B) y posteriormente se ha procedido a una sustitución de A por B (metáfora en

ausencia o pura); otras veces de modo irónico y otras veces de modo encriptado⁵⁹ (por el uso de términos sociolectales).

En la descripción de las características mencionadas el sujeto discursivo no se involucra en el discurso (desembragues actanciales) proporcionando así la ilusión de objetividad.

Sin embargo, en dos textos, utiliza embragues actanciales (uso de la primera persona) como recurso retórico, creando una identificación entre el sujeto discursivo y el locutor y un efecto de “confesión”.

También se observan fenómenos de dialogicidad.

5.5.2. Sustancias de consumo, legales e ilegales

Sólo en dos textos (B-2 y C-8) se nombran explícitamente, como actantes del enunciado, a dos sustancias ilegales, cocaína y marihuana. Los restantes textos que se refieren a dichas sustancias, lo hacen a través de un léxico sólo reconocible por quienes comparten el sociolecto.

5.5.2.1. Marihuana

(Textos B-8 “Imposible”, C-2 “Sé que no sé”, C-8 “Prohibido”, C-12 “La llave”)

La primera referencia a la marihuana se encuentra en el texto **B-8 “Imposible”**: después de una serie de proposiciones en las que el sujeto discursivo muestra su deseo, a futuro, de un lugar en el que sucedan cosas diferentes y eufóricas, (que permiten inferir que el presente está visualizado como disfórico), plantea en los versos 29 y 30:

“y no habrá juicio por fumar sin joder”.

⁵⁹ Encriptar: término proveniente de la informática que consiste en convertir un texto normal en un texto codificado de forma que las personas que no conozcan el código sean incapaces de leerlo. También, ocultar datos mediante una clave. Extraído de <http://es.thefreedictionary.com>

Como expresión de deseo a futuro, implica que en el presente ‘sí hay juicio por fumar sin joder’. Por un lado se puede inferir que no se trata de fumar cigarrillos de tabaco, ya que esta conducta no está penalizada; por otro lado, se entiende que se hace referencia a la actual penalización del consumo personal de marihuana (Ley 23.737 y las modificaciones introducidas por la ley 25.052), aunque éste sea personal y lúdico o recreativo, es decir “sin molestar” a nadie. Aquí se hace evidente la alusión al discurso jurídico (dialogicidad).

En los textos **C-2 (“Sé que no sé”)** y **C-8 (“Prohibido”)** se introducen en el discurso, otros enunciadores ambiguos, pero marcados de diferentes formas (en C-2 el verbo ‘decir’ en forma impersonal “se dice” y en C-8 mediante las comillas) que expresan la cita textual de un hablante:

Texto C-8. “Prohibido”

Versos 2, 3 y 4 “La marihuana no hace bien,
es muy mala, te hace ver
otra realidad”

Desde el verso 1, así como en los versos 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 20, 21, 22, 24, 25 y 26 el texto trae distintos enunciadores o voces que se refieren a “lo prohibido” (polifonía). El punto de vista expresado en los versos 2, 3 y 4 señala, a modo de advertencia, lo nocivo de la marihuana, pero además, plantea un efecto sobre la percepción de la realidad.

Este enunciado proporciona pistas para la desambiguación de otros textos como C-12 y C-2.

Posteriormente en los versos 12, 13, 14, 15, 16 y 17 el sujeto discursivo se involucra en el discurso a través de un embrague actancial (1ra. persona del singular):

“No escucho y sigo,
porque mucho de lo que está prohibido
me hace vivir.
No me persigo,
porque mucho de lo que está prohibido
me hace feliz”

Las formas verbales empleadas explicitan un 'no tener en cuenta lo prohibido socialmente' porque justamente, es lo prohibido lo que 'lo hace vivir y lo hace feliz'. En relación con la marihuana, podemos decir que el no tener en cuenta la advertencia del sentido común, marcado en los versos 2, 3 y 4, es lo que permite la aparición de este contenido eufórico.

Texto C-12 “ La llave”

1-Puedo darte melodías,
2-hacer rimas en tu nombre
3-Pero nunca llegaré tan lejos
4-para devolverte tanta paz,
5-tanta melancolía,
6-tanta pausa en mi vida.

} a

7-Como la tinta cuando sueño canciones.
8-Como la razón cuando me faltan razones.
9-Como el tren que se mete en las nubes,

} b

10-sos la llave hacia otro lado,
11-hacia el costado de las cosas,
12-(donde no son sólo hermosas).
13-Puedo entender la realidad
14-y en realidad, me hacés entender
15-eso que no todos ven.

} c

16-Cuando así estamos,
17-no existen ilegalidades ni posturas
18-Sin darme cuenta,
19-ya me está abrazando esta locura.

} d
} d

20-La que me hace ver todo distinto,
21-la que me hace encontrar los caminos.

} c

22-Puedo hacerte mil banderas,
23-puedo hablar de fantasía.
24-Pero estaría tan lejos de explicar
25-lo que es pasar por la frontera
26-más sensible de mis días,
27-que así te rebajaría.

} a

28-Como esas alas para levantar vuelo.
29-Como el destino que me lleva a tu cielo
30-Como la nave que deshace los hielos.

} b

31-Sos la llave...

Hemos segmentado este texto de un modo particular: la clasificación señalada como a, b, c y d, da cuenta de que cada grupo presenta internamente una estructura y un contenido semántico semejantes.

El texto completo está dirigido desde el sujeto discursivo (enunciador) a un tú implícito (enunciatario) y en una primera lectura parece referirse a una relación amorosa, de admiración y agradecimiento por ese otro (contenido eufórico). Veamos:

Grupo a:

En los versos 1, 2, 22 y 23 el sujeto discursivo se posiciona como un 'sujeto de hacer', en ellos se observa una modalización de las formas verbales 'darte' 'hacerte' (verbos de hacer) y 'hablar' (verbo del decir) por el verbo 'poder' lo cual implica un cierto grado de 'libertad' en el hacer, un 'estar en condiciones de...'.

En los versos 3 y 24 se observa un giro argumentativo a través del 'pero'. Este cambio lleva al sujeto discursivo a reconocer que "nunca llegaré tan lejos" y "estaría tan lejos", es decir que la libertad anterior lo alejaría (disjunción) de realizar otra acción. Este nuevo comportamiento es, en verso 4 "devolverte" y en verso 24 "explicar". La forma verbal 'devolverte' permite inferir que el 'tú' implícito anteriormente le había dado "tanta paz, tanta melancolía, tanta pausa en mi vida", que constituyen formas de estar y sentir del sujeto discursivo, del mismo modo que "cómo es pasar por la frontera más sensible de mis días", que es lo que no podría explicar.

En el verso 27 el sujeto discursivo agrega "que así te rebajaría" con lo cual expresa que si él ejerciera esa 'libertad de hacer' le restaría 'dignidad-valor' al tú.

Grupo b:

Los versos 7, 8, 9, 28, 29 y 30 comienzan con "como"; éste marca el inicio de una serie de comparaciones o símiles que establece el sujeto discursivo entre el 'tú' y otros actantes. En los versos 7, 8, 28 y 29, de los actantes "tinta, razón, alas y destino" se predica la función característica o que habitualmente se le atribuye a cada uno de ellos, por ej.: "alas para levantar vuelo". En los versos 9 y 30 se predica de "tren y nave", a través de formas verbales que expresan

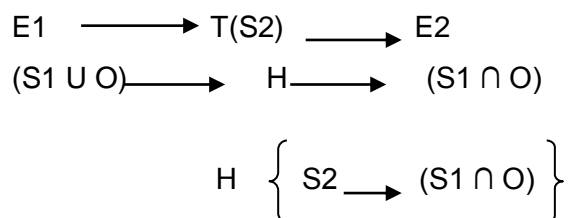
'traspasar', 'pasar a través de'. Esta idea es planteada nuevamente y con más claridad en los versos 10 y 11 (grupo c).

Grupo c:

Retomando el título de la canción (la llave), el sujeto discursivo identifica al 'tú' ('sos') con lo que posibilita el pasaje "hacia otro lado, hacia el costado de las cosas", (versos 10 y 11) agregando "(donde no son sólo hermosas)" el uso de los paréntesis, evidenciaría que es una aclaración acerca de las características que tienen las 'cosas' en ese 'otro lado': son hermosas y algo más.

Los restantes versos incluidos en este grupo expresan además, que el 'tú' es el que le posibilita una percepción y un entendimiento distinto al de los demás.

El sujeto discursivo (que es un sujeto de estado: (S1) se encuentra en un estado de "no percepción o no comprensión de cierta realidad" (O) [estado 1], un estado de disjunción (S U O), pero el hacer transformador (T) de un "agente transformador" (S2), le permite pasar a un estado en el que percibe y entiende (E2), es decir, entrar en conjunción (S ∩ O).



Recordemos que este cambio en la percepción, planteado en el texto C-8, se produce a través de la voz de otro enunciador que adjudica el cambio perceptivo a la marihuana, por lo cual podemos inferir que 'la llave' es esa sustancia.

Grupo d:

En estos versos se describe cómo se siente el sujeto discursivo en conjunción con el actante 'tú' ("cuando así estamos"). Es importante el contenido de esa descripción: "no hay ilegalidades ni posturas", es decir todo es legal (semejante al contenido semántico del texto B-8) y sin falsedad, en el sentido de "posición que se adopta para mostrarse".

Texto C-2. “Sé que no sé”

El texto plantea una serie de enunciados en los que se describen diversas situaciones que parecen incidir en la emotividad del sujeto discursivo (versos 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 11, 12, 13, 14, 17 y 18) y que tienen predominantemente una carga disfórica.

En ellos predominan las formas verbales que significan transformación, movimiento o cambio (se perdió, se pudieron escapar, se convirtieron, se levantó, se mudó, etc.) y muestran conjunciones y disjunciones entre los diversos actantes. Veremos, en esta ocasión, los versos que se relacionan con la marihuana.

Versos 15 y 16: “se dice que prenderse mucho a la tuca
te consume la voz”

En el léxico sociolectal, característico del registro de los textos, “tuca” es el resto que queda del cigarrillo de marihuana una vez consumido. El sujeto discursivo hace presente otra voz distinta a la propia, a través de un decir popular, del cual parece apropiarse (o apropiarse irónicamente). Esta voz le señala al sujeto discursivo que el consumo excesivo de ese resto (“prenderse mucho”), gasta, daña (“consume”) la voz, lo que torna significativo el hecho de que este enunciador y su enunciado sean ‘traídos’ por el sujeto discursivo, ya que su actividad ‘cantar’ requiere de una voz sana.

Versos 17 y 18: “Se hizo emoción la inocencia,
cuando pegó esa sensación.”

Se observa un recorrido narrativo en la medida en que se propone un estado 2 en el que “se hizo emoción la inocencia” que implica un estado 1, previo ‘la inocencia no era emoción’ es decir, no se sentía, y un hacer transformador (T) “cuando pegó esa sensación”. El hacer transformador está explícito pero a la vez encriptado, ya que la expresión es propia de los grupos juveniles y se refiere a la sensación que se produce al consumir marihuana.

E1 → (T) → E2

Versos 19 y 20: “Quedamos en presencia
de la ausencia del dolor.”

En estos versos se observa un involucramiento del sujeto discursivo y su grupo a través de un embrague actancial (1ra. persona del plural “quedamos”) que expresan qué les pasó: proponen un estado 2 en el que está *presente la ausencia* del dolor (no hay dolor) que presupone un estado 1 previo, en el que ‘estaba *presente la presencia* del dolor’ (había dolor). El hacer transformador es el planteado en el verso 18 (“cuando pegó esa sensación”).

E1 → (T) → E2

Hemos dicho que los demás versos del texto tienen una carga disfórica. Ahora podemos suponer que el consumo de marihuana los devuelve a la inocencia y al no dolor, es decir a lo eufórico.

5.5.2.1.1. Construcción discursiva de la representación semántico-actancial

Podemos decir que la representación semántico-actancial de la marihuana, propuesta por el grupo Callejeros a su audiencia, está construida desde distintos enunciadores: por un lado las voces de otros y el discurso jurídico, y por otro, la voz del sujeto discursivo (y su grupo de pertenencia), además está construida a partir de descripciones metafóricas y, fundamentalmente, a través del uso del sociolecto, estrategia con la que encripta su sentido.

También se observan fenómenos de polifonía y dialogicidad.

5.5.2.2. Alcohol

Se encontraron dos textos en los que se hace referencia al consumo de alcohol. Ellos son: **A-7 “Palo borracho”**, en el que no aparece en forma explícita la palabra alcohol y **B-12 “Tiempo perdido”** en el que aparece de modo explícito en una pregunta.

Texto A-7 “Palo Borracho”

1-.. .Y es que pasan noches
2-que dan pena,
3-verse tirado en un rincón.
4-Si uno visita seguido al piso,
6-nunca sentirá que es "lo mejor".
7-Vivir quebrando entre "vivos",
8-nunca arañar lo "mejor"...
9-Si tenés conciencia
10-mediando la inconciencia,
11-tu diablo de la guarda no falló.
12-Seguir jugando a caminar,
13-con la brea de algún callejón,
14-ir mirando fijo bien al piso,
15-para rescatarse en la ocasión.
16-Y es que siempre caigo
17-por lo mismo,
18-pero hoy me ensaño en perdedor,
19-cuando el sol ya me daba
20-en la cara, (otra vez),
21-el vicio que ahoga amotinó.

El título “Palo borracho” remite al nombre coloquial de un árbol del noroeste argentino, pero también permite pensarlo como una construcción en la que, de un actante ‘palo’ se predica ‘borracho’.

En el texto, el sujeto discursivo se sitúa (a través de embrague actancial) como partícipe de una situación que, en distintos momentos, lo lleva a ‘caer’, levantarse, seguir y ‘caer’ consecutivos (versos 1, 2, 3, 4 y 5), a una falta de experiencias buenas (verso 6).

El contenido de los diferentes enunciados está atravesado por una axiología disfórica que abarca desde la ‘percepción de sí mismo’ (tirado en un rincón, visitar seguido al piso, vivir quebrando entre vivos), hasta las vivencias que ésta le suscita (pena, nunca sentirá que es lo mejor).

Versos 9, 10 y 11

“Si tenés conciencia mediando la inconciencia, tu diablo de la guarda no falló...”

Si bien aparentemente hay un desembrague actancial observable a través de la presencia de la forma verbal en 2da. persona del singular (tenés), el enunciado parece estar dirigido al mismo sujeto discursivo mediante un desdoblamiento ‘yo-tú’ asumido por el sujeto discursivo, además es una estrategia

para involucrar en el discurso al destinatario. En estos versos se observa una alusión al discurso religioso (dialogicidad). En el discurso religioso ‘el ángel de la guarda’ es una construcción que se refiere al ángel que cuida y protege a los individuos pero el sujeto discursivo la invierte y expresa “tu diablo de la guarda” (el que no protege) “no falló” es decir cumplió con su tarea. El término conciencia parece referirse a la ‘conciencia moral’, mientras que el término ‘inconciencia’ parece referirse a la pérdida de control del yo, expresada en los distintos comportamientos.

Los versos 12, 13, 14 y 15 expresan un modo de ‘rescatarse’ (expresión propia del sociolecto), es decir de volver a comportarse ‘como se espera’: “Seguir jugando a caminar con la brea de algún callejón, ir mirando fijo, bien al piso”. ‘Brea’ es la sustancia que une dos segmentos de asfalto y que por lo tanto forma una traza en línea recta. Por lo tanto “seguir”, ‘continuar haciendo como si’ (jugara) “a caminar con la brea”, (idea reforzada y ampliada con “mirar fijo bien al piso”), es un modo de intentar “rescatarse”.

Los versos 16, 17 y 18 expresan: “Y es que siempre caigo por lo mismo, pero hoy me ensaño en perdedor”. El inicio del enunciado con el conector “Y” seguido de “es que” parece señalar la causalidad de todo lo descrito, agregando a través de un giro argumentativo señalado por “pero”, que es una situación en la que “hoy” (embrague temporal) el sujeto se pone a sí mismo ‘de un modo intenso o persistente’, significado del término “ensañar” que se actualiza⁶⁰.

En el verso 19 el sujeto discursivo se refiere a lo que le ocurre “otra vez”, a la madrugada (“cuando el sol ya me daba en la cara”) y dice “el vicio que ahoga amotinó”. (Según la RAE, ‘vicio’ es “gusto especial o demasiado apetito de algo que incita a usarlo frecuentemente y con exceso”). La adjetivación de ‘vicio’ como ‘que ahoga’, es decir, como “algo que oprime o sofoca al pasar por la garganta” (uno de los significados de la RAE) es la única marca semántica (metafórica) que permite inferir que es lo que le produce los efectos descritos en los enunciados anteriores. La predicación “amotinó” (una de las acepciones de la RAE es “turbar e inquietar las potencias del alma o los sentidos”) probablemente haga referencia a la denominada ‘resaca’ (RAE: malestar que padece quien ha consumido alcohol en exceso) Estos datos, unidos al título y los comportamientos

⁶⁰ Real Academia Española. Diccionario de la lengua española. (2001) (22° ed.) Madrid: EspasaCalpe.

descriptos, permiten inferir que se trata del alcohol o del consumo excesivo de alcohol.

Texto B-12 “Tiempo perdido”

Como hemos señalado, el texto constituye una sucesión de **interrogaciones** que llamaremos **retóricas**, en cuanto no buscan una respuesta del destinatario sino que plantean, fundamentalmente, preocupaciones del sujeto discursivo sobre diversas temáticas. El verso 1 interroga:

“¿Cómo se deja el alcohol?”

La pregunta está hecha en presente del indicativo, pero permite inferir que va dirigida desde el presente, al futuro. El verbo ‘dejar’ implica en sí mismo, una disjunción entre dos actantes, lo cual remite a una conjunción previa: si algo se debe o se puede dejar es porque previamente se está unido o aferrado a él.

Así, la preocupación del sujeto discursivo es cómo, de qué manera, se logra apartarse del alcohol, al cual está muy aferrado. Esta preocupación del sujeto discursivo coincide con lo propuesto en los versos 16 y 17 de “Palo borracho” cuando expresa: “Y es que siempre caigo por lo mismo”

En el texto (que como hemos dicho, está constituido por interrogaciones) se considera que las preguntas son ‘tiempo perdido’ (en los versos 32 y 33) y que sólo llevan a ganar en ‘dudas’ (versos 34 y 35), lo que además de retomar el título y llenarlo de sentido, permite inferir que ‘dejar el alcohol’ es difícil o no se puede lograr.

5.5.2.2.1. Construcción discursiva de la representación semántico actancial

Podemos decir que la representación del alcohol (o de su consumo), propuesta por el grupo Callejeros a su audiencia, está construida a partir de la descripción metafórica y a través del uso del sociolecto, estrategia con la que encripta su sentido.

También se observan fenómenos de dialogicidad con otros discursos.

5.5.2.3. Cocaína

(Textos A-4, B-2, B-4 y B-5)

La única mención explícita de la cocaína se encuentra en el texto **B-2** “Presión”, verso 12.

A través de un desembrague actancial, el texto describe la situación de un “pibe de barrio” que ha cambiado (verso 6 “metamorfosis”). Entre estos cambios (“sale en el diario”, “busca ser rocker”), en los versos 11 y 12, destaca: “chapeando que desde ahora toma cocaína”.

“Chapeando” es una forma verbal propia del sociolecto que se refiere a “mostrar las chapas” o “mostrar los títulos” en definitiva “exhibir algo logrado y considerado valioso”

Los versos 13 y 14 describen al sujeto “colgado del brazo de un gato barato”. “Gato barato” es una construcción metafórica lexicalizada que sustituye a “una mujer barata”. La descripción continúa: “le da del plato (cocida y servida) la papa que ayuda a aumentar la terrible presión”. Esta expresión parece referirse a la cocaína (la papa) en una de las formas de consumo, que consiste dejar caer el polvo en una superficie lisa (plato), en la que luego se la divide en ‘líneas’ (cocida y servida, es decir ‘lista’ para consumir), que luego son aspiradas. De la sustancia (papa) se predica “que ayuda a aumentar la terrible presión”. Así se puede inferir que se le atribuye un efecto transformador, ‘hace mayor’, aumenta la ‘presión’ a la que están sometidos los sujetos.

En los textos A-4 “Milonga del Rocanrol”, B-4 “Una nueva noche fría” y B-5 “Fantasía y realidad”, no aparece explícitamente la mención de la ‘cocaína’, sino que en algunos se infiere por sus efectos e imprescindiblemente, recurriendo al sociolecto.

Texto A-4 “Milonga del Rocanrol”

El texto describe a un sujeto, particularmente, en un comportamiento de huida. Como esta huida es un intento de alejarse de un sujeto (S1) en relación a otro (S2), se describen las características de ambos. La identidad del S1 está dada por el movimiento, se emplea la forma verbal “**sos** el que se escapa”. La identidad

del perseguidor es construida metafóricamente como “las fauces del león” (versos 1 y 2).

Las características del S1 están cargadas de ‘síntomas’ de ansiedad excesiva (versos 4, 5, 7, 16 y 17). El verso 6 se refiere a la búsqueda de un efecto placentero (magia); en el verso 21 se describen los estados emocionales (sube y baja tu emoción).

En el verso 8 se hace referencia al perseguidor, y se proporciona la primera marca semántica que permite identificarlo. Dice: “te persiguen sirenas” en clara referencia a la policía, construida a través del recurso sinécdoque.

El verso 9 dice “la fiera va más dura que vos”: “fiera” hace referencia al león del verso 2 y de él se predica (a través de una comparación “más...que”) que va “dura”. Esta es una expresión común que señala el efecto de consumir cocaína y constituye una marca semántica proveniente del sociolecto. Así perseguido (S1) y perseguidor (Policía) han consumido cocaína.

El verso 9 es el que ayuda a la comprensión general del sentido del texto, ya que, ahora quedan claros los síntomas de ansiedad, los estados emocionales y la búsqueda del efecto placentero, todos son efectos del consumo.

Texto B-4 “Una nueva noche fría”

A través de un embrague actancial, el sujeto discursivo se posiciona como un sujeto de saber acerca de las cosas que suceden en la noche del barrio.

En los primeros nueve versos se expresa una profunda vivencia de soledad.

En los versos 11 y 12 se refieren a los “tranzas”. Los “tranzas” son los vendedores de drogas al menudeo y de ellos se predica que “se llenan los bolsillos”.

En los versos 21, 22 y 23 dice: “van quedando pocas sonrisas, prisioneros de esta cárcel de tiza”. Recordemos que en el análisis precedente, hemos mencionado que uno de los modos (y el más frecuente) de consumo de la cocaína es distribuyendo el ‘polvo de cocaína’ (un polvo blanco) en una superficie

lisa y separarla con algún utensilio en hileras paralelas (se las llama 'líneas') las cuales son inhaladas a través de un canuto (armado, por ejemplo con un billete enrollado).

Por esta razón, los versos mencionados, a través de una construcción metafórica, evocan la imagen de estas 'líneas blancas' a modo de 'rejas' de una cárcel ("de tiza"), además de considerar a los sujetos consumidores como "prisioneros de esa cárcel" es decir, privados de su libertad.

Los versos restantes muestran (a través de distintos recursos y haciendo uso de formas verbales, sustantivas y adjetivas) diversos efectos o consecuencias del consumo: "el sentido se apaga; se enciende un silencio de misa; menos horas en la vida; solo como un pájaro que vuela en la noche; vacío como el sueño de una gorra; lleno de nada; sin saber dónde ir; duro como un muerto en su tumba; las depresiones son maldiciones; te va distraendo; te enrosca, te lleva y te come; te lastima y no perdona; te roba la cara, la sonrisa, la esperanza, la fe en las personas".

Texto B-5 "Fantasía y realidad"

En el texto (que ya hemos analizado en otro apartado) se relata la situación de un joven que habiendo salido de la cárcel ("tumba") y no teniendo vocación para otro trabajo ("yugo") que no sea con armas ("de caño"), conoce a la hija de un 'honorable senador' (expresión irónica). Entre otras características, se describe a la hija del senador como "merquera". Esta expresión es utilizada para referirse a quien consume "merca", uno de los nombres utilizados para referirse a la cocaína. A partir de ese momento el joven se convierte en "mulo" (quien transporta droga) y "secretario de pasta" (expresión irónica acerca de un 'cargo oficial' de secretario ya que su tarea, con lo que 'ayuda a los funcionarios' es con la "pasta", otro nombre utilizado para designar la cocaína)

5.5.2.3.1. Construcción discursiva de la representación semántico-actancial

Podemos decir que la representación semántico-actancial de la cocaína, propuesta por el grupo Callejeros a su audiencia, está construida

fundamentalmente a través del uso del sociolecto, estrategia con la que encripta su sentido.

Se observa también el empleo de metáforas y sinécdoque como recursos retóricos.

5.5.3. Los medios masivos de comunicación

Son 3 los textos en los que se hace referencia a los medios masivos de difusión, junto con otras temáticas; ellos son B-8 “Imposible”, D-2 “Puede”, D-4 “Creo”. Veamos algunos ejemplos:

Texto B-8 “Imposible”

En el texto, el sujeto discursivo propone a futuro, imagina una sociedad diferente, a través de diversos aspectos que selecciona de la sociedad actual, los que se pueden inferir por contraposición.

Los enunciados, además de ser una expresión de deseo, presuponen un enunciado previo, en tiempo presente, es decir, referido a cómo el sujeto discursivo considera la situación en el tiempo presente:

Verso 19:

Propuesta a futuro: “al fin va a decir la verdad el que escribe los diarios”

Estado previo inferible: [hoy] el que escribe los diarios no dice la verdad.

Verso 21:

Propuesta a futuro: “al fin van a dejar de rezarle a la televisión”

Estado previo inferible: [el público hoy] le reza a la televisión.

Este enunciado nos permite inferir, por el contenido semántico del verbo “rezar” que, la televisión es percibida por los sujetos, al igual que una deidad como fuente de algún poder por lo cual se la adora, se la admira y se le ofrendan oraciones de alabanza.

Versos 23 y 24:
Propuesta a futuro: “ahí no voy a escuchar mentiras ni verdades cambiadas”

Estado previo inferible: [en la tv, hoy] escucho mentiras y verdades cambiadas.

En el verso 21, otros (3ra persona del plural) rezan a la televisión, en cambio, en verso 23 es el sujeto discursivo quien asume el rol de quien escucha las mentiras.

Texto D-2 “Puede” (marzo-2004)

El texto consiste en una serie de interrogaciones retóricas, en el sentido de que no esperan una respuesta por parte del destinatario, y cuya respuesta es anticipado por título, el cual no es una interrogación, sino una afirmación.

Versos 25 y 26: ¿Puede el “Gran Suplemento”
masturbar al pop?

El “Gran Suplemento” hace referencia al segmento de los diarios principales, que acompañan a los mismos y que generalmente traen noticias y críticas sobre el mundo del espectáculo. El “pop” hace referencia al tipo de música opuesta al rock y, más aún al rock barrial. El enunciado, a través del valor semántico del verbo “masturbar”, hace referencia a los halagos (placenteros) que el suplemento hace a la música pop y sus intérpretes, pero su uso también conlleva un matiz disfórico.

Versos 27 y 28: ¿Puede el locutor más gordo
ser tan forro y siniestro?

En este enunciado, la utilización del artículo ‘el’ y la predicación “más gordo”, permiten suponer que se trata específicamente de un determinado locutor y que los destinatarios lo conocen. De él se predica que es “forro y siniestro”. El término “forro” es un insulto frecuente en el sociolecto juvenil, y se coincide, en que tiene un significado disfórico pero móvil, dependiente de las circunstancias en que se emplea, pero generalmente conlleva un matiz disfórico, que, en este caso, es reforzado por el adjetivo con que está asociado (siniestro).

Texto D-4 “Creo” (diciembre-2005)

El texto (posterior a la tragedia de Cromañon) propone en cada uno de los versos-enunciados algo en lo que el sujeto discursivo **cree**.

En los versos 5 y 6 plantea aquello en lo que no cree:

“Pero no creo en el circo
de la información.”

De estos versos se puede inferir una predicación valorativa negativa de la información: la información (como campo discursivo) es un “circo”. Este término corresponde a una expresión coloquial utilizada para referirse a algún hecho que debería ser serio y que sin embargo, se parece más a un circo, en cuanto show, espectáculo, que tiene por función entretener y divertir y que está sobrecargado de colores, ruidos, disfraces, música y personas desempeñando un rol ficticio.

5.5.3.1. Construcción discursiva de la representación semántico actancial

Podemos decir que la representación semántico actancial de los medios masivos de comunicación, propuesta por el grupo Callejeros a su audiencia, está construida a través de algunos recorridos narrativos mínimos, interrogaciones retóricas, algunas construcciones metafóricas y el uso de algunos términos sociolectales.

5.5.4. El amor de pareja

Son 11 los textos-canción que tienen al “amor” como tema fundamental o incluido junto a otras temáticas.

Hemos separado los textos analizados en dos grupos: los previos a la tragedia de Cromañon y los posteriores a la misma.

Los textos anteriores a la tragedia de Cromañon son: A-2 “Rompiendo espejos”; A-5 “Jugando”; B-7 “Cristal”; B-11 “Ahogados de razón”; C-3 “Sería una pena”; C-6 “Un lugar perfecto”; C-10 “Tratando de olvidar”; D-10 “9 de julio” (agosto-2004).

Los textos pos-Cromañon son: D-5 “Frente al río” (verano-2005); D-7 “Día a día” (agosto-2005); D-9 “Hoy” (verano-2005).

Se han encontrado dos situaciones descritas con claridad a través de sus representaciones semántico-actanciales, ellas son:

- a) predicaciones sobre la persona amada en relación al sujeto discursivo y
- b) predicaciones sobre el sujeto discursivo, en relación a la persona amada.

Ambas representaciones se presentan, sin embargo, en forma conjunta o sucesiva.

Veamos algunos ejemplos:

Texto A-2 “Rompiendo espejos”

Versos: 1-Siempre vas a ser lo mejor
2-y nunca te voy a alcanzar...

Estos versos muestran la idealización de la persona amada y la constricción del “yo” que se considera imposibilitado de alcanzarla.

Verso: 6-me castigo con tu vuelta hoy...

En este verso el sujeto reconoce que sigue pensando en que la persona amada va a volver, pero la forma verbal “me castigo” pone en evidencia el sufrimiento que implica este “seguir esperando”

Verso: 10-me niego esta noche a olvidar

En este verso el sujeto discursivo muestra que si bien debería olvidar, su “voluntad” es seguir “recordando”.

Versos: 17-Yo sólo muero porque hoy
18-me faltan tus sobras.

Estos versos muestran la vivencia de dolor extremo (“muero”) que le provoca la carencia o ausencia de lo que la persona amada le daba (sólo sus “sobras”)

El texto muestra además la presencia de construcciones relacionadas con las sustancias ilegales (veáse el texto completo)

Por ejemplo: "...un gramo de infidelidad..." (verso 4): gramo de cocaína

"...si es para mi adicción..." (verso 13)

"...nevado es mejor..." (verso 21): cigarrillo de marihuana con cocaína

Esta asociación entre el amor y las adicciones, sugiere que el vínculo con la persona amada reviste características semejantes al vínculo con las sustancias: dependencia, pérdida de la libertad, evasión de la realidad dolorosa, etc.

Texto A-5 "Jugando"

Versos: 1-Como volar,
2-como soñar con ángeles,
3-como abrazar la gloria,
4-como acostarse sobre el mar.
5-Como vibrar,
6-como meterse en ese flash,
7-como llegar hasta Dios,
8-así se siente cuando estás.
.....
21-Iluminame, en esta eterna noche
22-Acomodame el alma
23-yo sólo siento cuando estás.

El texto plantea a través de varios enunciados, comparaciones marcadas con "como". Se trata de construcciones comparativas en las que se ponen en relación dos elementos: A ("así se siente cuando estás") y B (cada uno de los enunciados iniciados con "como"). Todas estas comparaciones se organizan con elementos eufóricos y evidencian la **idealización** de la persona amada.

El sentido general del texto constituye un pedido, a la persona amada y perdida, de que se reanude la relación. Esto se deduce de varios enunciados que

evidencian la pérdida y la esperanza, por ejemplo dice en versos 9 y 10: “Porque jugando al olvido no me quedan inventos”, es decir, “jugando” o haciendo “como si” olvidara, ya no sabe que inventar (como en los juegos). Y más adelante versos 15 y 16: “Si creo que todo puede cambiar, como no voy a esperar”.

En los versos 21 y 22 realiza un pedido a la persona amada que muestra el **gran poder** que se le atribuye a la misma: “Ilumíname y “Acomodame el alma”.

Texto B-7 “Cristal”

- Versos: 1-Morir en tu cuerpo
2-en ese tesoro sin dueño
3-que me emborracha y me seduce.
4-Morir en el delirio de esos ojos tristes,
5-en el delirio de esa luz infinita
6-que me encandila,
7-que flotando entre sueños
8-me arrastra hasta tu río.

El “cuerpo” y los “ojos tristes” de la persona amada son expresados como un ‘lugar’ para morir, en el sentido de **morir de amor o perderse a sí mismo**, lo que queda expresado en el sentido semántico de las formas verbales que explican los efectos que producen en el “yo”: emborracha, seduce, encandila, me arrastra (el “yo” pierde el control).

Texto B-11 “Ahogados de razón”

El texto hace referencia, de modo metafórico, a diferentes situaciones que, en el pasado, unieron al sujeto discursivo con la persona amada. A partir del verso 12, aparecen marcas semánticas que señalan la separación de la pareja. En los versos 25 y 26 dice:

- 25- “Vivo esta vida
26- sólo si vivo en tu vida”

En estos versos el sujeto discursivo muestra la **dependencia**, en este caso de su propia vida, con respecto a la presencia de la persona amada.

Texto C-3 “Sería una pena”

Versos: 1-Sería una pena
2-quedarme en el tiempo
3-del **vicio** y el sexo barato.

En estos versos el sujeto discursivo afirma, aunque de modo potencial (sería), que sería triste continuar (quedarme) en la forma de vida que lleva y que se relaciona con el vicio (término asociado en otros textos al alcohol y las sustancias ilegales) y el sexo barato (construcción que puede asociarse al sexo obtenido sin compromiso afectivo).

Versos: 6-Pero a veces hasta el más idiota
7-merece un poco de calor...
8-Y si es el tuyo mejor,
9-porque el tuyo es el mejor.
15-Pero a veces hasta el más payaso
16-merece un poco de amor
17-Y si es el tuyo mejor,
18-porque el tuyo es el mejor.

En estos dos grupos de versos, que repiten la misma estructura sintáctica, el sujeto discursivo parece referirse a que todo ser humano “merece calor/amor”, incluso él mismo que se autocalifica como “idiota” y “payaso”. Al mismo tiempo presenta el “calor/amor” de la persona amada como “el mejor”. Así el “yo” está desvalorizado o ridiculizado y el “tú” idealizado.

Versos: 10-Sería una pena
11-que un día me dieras por **muerto**
12-y **te helaras las venas**
13-y me dejaras **un tajo en la cara**
14-y un viaje **al dolor por condena.**

En estos versos se describe la posible situación de separación y el dolor y miedo que esto genera. Estas emociones se infieren del contenido semántico (disfórico) de los términos empleados en los versos 11, 12 y 13 (los hemos destacado en negrita), que sin embargo se refieren a expresiones frecuentes en los jóvenes para referirse a la separación:

“Me dieras por **muerto**”: ‘estás muerto para mí’

“Te **helaras las venas**”: ‘te enfriaste’

“Me dejaras **un tajo** en la cara”: equivalente a la expresión ‘me cortó el rostro’, común en el sociolecto, que refiere a un desprecio o rechazo.

Texto C-6 “Un lugar perfecto”

Versos: 12-Tu cuerpo es el lugar perfecto

13-para que yo sepa lo que quiero hacer.

En estos versos se expresa el poder que se le atribuye al cuerpo de la persona amada, ya que le otorga al “yo”, no sólo el deseo y la voluntad (querer hacer) sino la competencia para hacerlo (saber).

Texto C-10 “Tratando de olvidar”

Versos: 7-Nena no hay nada

8-que me pueda hacerte olvidar

9-Me robaste el corazón...

.....

21-Me arruinaste el corazón

Los versos 7 y 8, aunque contruidos sincréticamente de forma anómica, expresan la imposibilidad del sujeto discursivo de “olvidar”.

Los versos 9 y 21 señalan una especie de reproche hacia la persona amada por el daño recibido, el que se infiere del contenido semántico de los verbos “robar” y “arruinar”.

D-10- 9 de julio (agosto- 2004)

En el texto, el sujeto discursivo mediante el embrague actancial (todo el texto en 1ra persona del singular) se identifica como un actante que, en medio de la ciudad de Buenos Aires, caminando por la Avenida 9 de julio, va describiendo distintas situaciones sociales, según su punto de vista y los efectos disfóricos que provocan en su afectividad.

En los versos 18 a 22, describe la vivencia disfórica que le provoca no encontrar a la persona amada y su miedo de no encontrarla más:

Versos 18-Y en el medio **no te encuentro**

19-(me **hundo** en la ciudad).

20-Por la 9 de Julio

21-Voy con el **miedo**

22-**de no verte nunca más.**

Textos pos Cromañón:

Texto D-5 “Frente al río” (verano-2005)

Versos: 1-Paso noches **hablando de vos,**

2-este es mi insólito **monólogo**

3-de hoy.

4-Me cuelgo y me empiezo

5-a preguntar

6-si **tu Quilmes** jugará

7-**en el más allá.**

En el texto, el sujeto discursivo se dirige a un “tú” al que le relata los estados en los que se encuentra en distintos momentos.

El primer enunciado (versos 1, 2 y 3) expresa que el sujeto discursivo habla de ese “tú”, pero agrega que ese es un monólogo, con lo cual expresa su soledad.

El segundo enunciado (versos 4, 5, 6 y 7) comienza con la expresión “me cuelgo” que pertenece al sociolecto y se refiere a una forma de distraerse, de abstraerse de la realidad. En ese estado se pregunta si “tu Quilmes” (se refiere al

equipo de fútbol del distrito de Quilmes, sur del Gran Buenos Aires, el que parece ser el equipo de la persona a quien se dirige) “jugará en el más allá”. Esta última construcción permite ubicar espacialmente al “tú” en el más allá, expresión común que permite inferir que el “tú” está fallecido. Esta idea se repite en el verso 15 con la expresión “tu eternidad”:

Versos: 12-porque tus sueños como el viento
13-vuelven desde tu ciudad
14-para darle a lo que siento
15-algún lugar en tu eternidad.

Versos: 16-Las estrellas se apagaron en el sur:
17-subiste y sólo
18-brilla tu luz.
19-Tan hermosa como **Janis**
20-y su blues,
21-hoy no te tengo,
22-y solo, cargo con mi cruz.

El verso 16 señala que “las estrellas se apagaron en el sur”; esta referencia espacial es ambigua e implica la puesta en relación con algún otro espacio. Los datos obtenidos en los “grupos foco” coinciden en que “sur” se refiere al distrito de Quilmes, ubicado en el sur del gran Buenos Aires (ver verso 6), por otro lado los jóvenes relataron que en la “realidad”, la novia de Patricio Santos Fontanet, que falleció en la tragedia de Cromañón, vivía en Quilmes.

El verso 17 nuevamente se dirige al “tú” y señala otra referencia espacial: “subiste y solo brilla tu luz”. La forma verbal “subiste”, en este contexto, permite inferir que se refiere a la concepción común de que, quien fallece “se va al cielo”.

Los versos 19 y 20 constituyen una comparación del “tú” con “Janis y sus blues” y está marcada por “tan...como”. “Janis” se refiere a una cantante de rock y blues norteamericana, Janis Joplin, fallecida en 1970 a los 27 años.

Los versos 21 y 22, señalan la pérdida y el inmenso dolor, señalado por “cargó con mi cruz” en clara alusión al discurso religioso cristiano.

Versos: 37-Un "Capitán" en la estación

38-**para subir**:

39-**A tu espacio**

40-en algún tren

41-me voy a ir.

Los versos 37 y 38 nos resultaban incomprensibles. La información obtenida en los “grupos foco” fue esclarecedora: la expresión un “Capitán” se refiere a un alfajor (“Capitán del espacio”) elaborado en Quilmes desde hace 40 años y que se distribuye y vende fundamentalmente en las estaciones de trenes de la zona sur del Gran Buenos Aires y al que son muy adeptos niños y jóvenes de la zona. Como se venden en las estaciones de trenes, es muy común que se consuman antes o durante un viaje en tren.

Así, los versos expresan la costumbre de consumir un “Capitán del Espacio” para subir al tren. Al mismo tiempo “subir” vuelve a referirse al espacio (“tu espacio”) en el que se encuentra la persona amada y perdida (versos 7, 15, 17) y al que el sujeto discursivo señala que va a ir (“me voy a ir”).

Texto D-7 “Día a día” (agosto-2005) (Letra y música: Maximiliano Djerfy)

El texto, en su conjunto, presenta un tono reflexivo que señala (en primera persona) pensamientos, sentimientos y actitudes del sujeto discursivo cargados de preocupación, dolor y confusión (contenidos disfóricos).

En los versos 7, 8 y 9 dice:

Pero sigo cantando, por eso vivo.

Por ella y por todos

los que se me han ido.

En el verso 15:

Sin ella, mi alegría se escapó.

Por un lado, el verso 7 expresa un giro argumentativo (“pero”), es decir, a pesar de lo expresado, “sigo cantando” y una relación de causalidad (expresada en “por eso”): vive porque sigue cantando.

Por otro lado los versos 8 y 9 señalan que canta “por ella y **todos los que se me han ido**”, la expresión remite a una expresión coloquial común para referirse a los que han fallecido.

En el verso 15 vuelve a referirse a “ella”, señalando que “sin ella” perdió la alegría que alguna vez tuvo (lo cual se infiere del contenido semántico de la forma verbal “escapó”).

A partir del verso 27 el sujeto discursivo se dirige a un “tú” y en los versos 31 a 33 le dice:

“decile a tu mamá
que cuando termine
me mando para allá”

El verso 31 es un pedido del sujeto discursivo dirigido al “tú” para que le diga algo a su mamá. Este verso permite inferir que “ella” y su mamá están juntas.

Los versos 32 y 33 constituyen el mensaje que el sujeto discursivo le envía a la mamá de “ella”: “cuando termine” (no queda claro qué debe terminar) “me mando” (expresión juvenil para referirse a ‘voy’) “para allá”, es decir al lugar donde se encuentran ambas.

Si bien el texto es comprensible desde el nivel semántico, su sentido se devela a partir de los datos obtenidos en los “grupo foco” y confirmados a través de páginas de internet: el texto pertenece a Maximiliano Djerfy, guitarrista del grupo “Callejeros”, quien, en la tragedia de Cromañón, perdió a su ahijada de 15 años (María Belén), a su prima de 21 años (Carol), a su tía (Alicia), a su tío y al novio de su prima; el texto hace referencia a su prima y a su tía, fallecidas en la tragedia.

Texto D-9 “Hoy” (verano-2005)

Versos: 1-Hoy sólo habla
2-el **silencio**
3-hoy sobrevive

4-el **dolor**.

5-Hoy viajo por la **angustia**

6-del tiempo.

.....

El título y el inicio de cada uno de los enunciados ancla el texto al presente: hoy (embrague temporal). El “hoy” está acompañado de diferentes actantes sobre los que se predicen características disfóricas y otros que tienen características disfóricas implícitas (silencio, dolor, angustia, terror, hiere, enloquece, hipocresía, duda, muerte). Los únicos contenidos eufóricos aparecen en los versos 17 a 22, y constituyen un refugio en la fantasía (“desde el cielo” la persona amada lo guía) y el recuerdo:

Versos: 17-Hoy **desde el cielo**
18-**me guían tus ojos**
19-adonde voy.
20-Hoy, en mi pecho
21-**siento el recuerdo**
22-**de tu calor**.

El sujeto discursivo se muestra en estado de dolor, “llorando” (verso 13), “extrañando” (verso 42), pero al igual que en el texto D-7 “Día a día”, “luchando” y “cantando” para que la “esencia” de la persona amada “no desaparezca” (versos 14 a 16) y para que la “vida” de la persona amada “de sentido” a la propia (versos 43 a 45).

5.5.4.1. Construcción discursiva de la representación semántico-actancial

Podemos decir que la representación semántico-actancial del “amor de pareja”, propuesta por el grupo Callejeros a su audiencia está construida, algunas veces, a través de comparaciones, es decir, construcciones comparativas en las que se ponen en relación dos elementos: A (“así se siente cuando estás”) y B (cada uno de los enunciados iniciados con “como”); a veces de modo metafórico; a veces a través del uso del sociolecto; con referencias a personajes y objetos sólo conocidos por el grupo de pertenencia; otras veces con asociaciones léxicas con las sustancias de consumo y en otras, aludiendo al discurso religioso.

5.6. De la representación semántico actancial a la representación social compartida por el grupo “Callejeros” y su audiencia

Hemos señalado en el Capítulo 3 del presente trabajo que, “el sujeto discursivo al textualizar mediante operaciones discursivas y retóricas, **transforma su modelo de acontecimiento en una representación semántico actancial**” (Zalba, 2000, p.75; el destacado es nuestro).

Así inferimos que, cuando los sujetos comunican en una determinada práctica social, a través de un discurso público, sus representaciones sociales, **sólo pueden hacerlo a través de la transformación de su representación o modelo de un acontecimiento, en una representación semántico-actancial** del mismo, y que es allí donde aparecerán las huellas de las modelos de acontecimiento (individuales y sociales) a partir de las cuales los sujetos han modelado su realidad.

Al finalizar el análisis de cada grupo de textos hemos descrito la construcción discursiva de las diferentes representaciones semántico-actanciales. Ahora describiremos las representaciones sociales compartidas por el grupo “Callejeros” y su audiencia, desde algunas de las dimensiones propuestas por los distintos autores: información y actitud.

En relación con el “campo de representación” (la más compleja de las dimensiones), Banchs (1984, en Mora, 2002) señala la dificultad metodológica para abordarlo. En nuestro caso tal dificultad deriva del hecho de que la representación social de los diferentes “objetos” propuestos no se encuentra desarrollada en profundidad o exhaustivamente en algún texto, sino que, como ya hemos señalado, han sido reconstruidas por nosotros a través de su breve presencia en numerosos textos. Así, en cada texto, y según el tópico desde el que se los enfoca, el sujeto discursivo organiza y jerarquiza diferencialmente los diversos elementos que configuran el contenido de la representación.

Consideramos que si estableciéramos una jerarquización de la información presente en cada representación, ésta respondería más a nuestro criterio que al presente en los textos.

Veamos:

5.6.1. El sujeto productor del discurso

Objeto de la representación: el sujeto productor del discurso.

Información: El sujeto productor del discurso es construido en los textos como un actante más, al que hemos denominado “sujeto discursivo” (lo hemos analizado en 5.4.5. y 5.4.5.1.). El sujeto discursivo se auto-representa en numerosos textos y en diferentes situaciones recreadas en ellos, no desde un lugar de poder o distintivo sino, desde un conjunto de vivencias y creencias compartidas con los destinatarios (y los excluidos sociales) que lo muestran como un par, y que puede sintetizarse en la expresión “un perdedor” (texto C-4 “Algo mejor, algo peor”, verso 14).

En relación con la música, en algunos textos, el sujeto discursivo hace referencia a que la música (el “rocanrol”) es el motivo de su vida (A-10 “Teatro”: “por eso siento cuando siento este rocanrol”; B-14 “Ilusión”: “mi existir es viajar por tu oído”; C-11 “Rocanroles sin destino”: “mi elección de vida”; C-14 “Canciones y almas”: “porque este sueño es la razón de mi vida”; D-7 “Dia a día”: “pero sigo cantando por eso vivo”).

En relación con el amor, se describe como sujeto de sufrimiento, por la pérdida de la persona amada, dependiente y desvalorizado en su autoestima.

Actitud: la axiología desplegada en torno al sujeto discursivo es disfórica.

5.6.2. Actores del contexto socio-cultural

a- Excluidos

Objeto de la representación: los “excluidos” sociales.

Información: Los aspectos elegidos para mostrar al actante se relacionan con un grado de obligación o falta de libertad; con un comportamiento de lucha, sin facilidades, sin premios, pero sin violencia; con el despojo y abandono sufrido por los actantes y proporcionado por otros con algún grado de poder y con un único pedido: ‘que sus hijos se salven’. También se muestra la situación de los

excluidos como con una calma aparente, pero que encierra una gran presión interna que puede estallar.

Actitud: si bien la representación tiene una carga predominantemente disfórica, en tanto sujetos vulnerables y sufrientes, el sujeto discursivo expresa en muchas oportunidades su identificación con los “excluidos”.

b- Gobernantes- autoridades

Objeto de la representación: autoridades de distintos ámbitos, tales como policías, funcionarios, gobernantes (anteriores y actuales), jueces, un pastor y Jesús.

Información: De los actantes se predica que negocian y consumen cocaína, que roban, que no escuchan a los ‘excluidos’ y sus necesidades, que además de abandonarlos son quienes los despojan y asfixian; que no cumplen con su función específica; que son sucios y apestan.

En el caso del “pastor” la representación está asociada a un conjunto de características y comportamientos que cualquier religión consideraría pecados, es decir, son características y comportamientos indeseables: ambicioso, soberbio, envidioso, vicioso- adicto, jugador, mujeriego, sin escrúpulos para robar o mandar a matar, indiferente ante las necesidades de los otros y deseoso de la mujer del prójimo. Además aparece la representación de “pastor” como trabajo.

En el caso de “Jesús”, su representación está asociada con las características de “rebelde, agitador y revolucionario”, “acusado” y “sacrificado” por oponerse a aquellos que tienen poder y abusan de la gente. A Jesús se le atribuye no estar de acuerdo con “conservadores y militares”, no querer “altares de oro” cuyo costo haya sido “sangre” y decir lo que piensa.

Por otro lado, la “Iglesia”, como institución está representada como protectora de los represores y deshonestas, guardando la expectativa de que cambie.

Actitud: La axiología disfórica predominante, evidencia una actitud desfavorable o negativa hacia aquellos que detentan algún grado de poder.

La única expectativa positiva del sujeto discursivo con respecto a este actante está proyectada a futuro y es que el gobierno sea de una mujer.

La actitud hacia el “pastor” es disfórica o negativa.

La actitud hacia “Jesús” es eufórica o positiva, en tanto identificada con valores y creencias del grupo de pertenencia; mientras que la actitud hacia la Iglesia, como institución, es negativa.

5.6.3. Sustancias de consumo, legales e ilegales

a- Objeto de la representación: Marihuana

Información:

-las voces de otros y el discurso jurídico advierten sobre consecuencias disfóricas (“hay juicio”, “te consume la voz”, “es mala”, “te hace ver otra realidad”)

-la voz del sujeto discursivo y su grupo de pertenencia no tiene en cuenta ni el decir popular ni la advertencia particular y, basado en la experiencia del consumo (“cuando así estamos:.”; “cuando pegó esa sensación, quedamos...” le atribuye un poder (“me hacés entender- ver- encontrar”) sobre su percepción y su modo de entender la realidad y sobre sus estados anímicos y vivenciales (“tanta paz, tanta melancolía, tanta pausa en mi vida”; “me hace vivir, me hace feliz”), tanto como para que la legalización del consumo sea parte de sus deseos acerca de un lugar mejor (Texto B-8 “Imposible”).

Actitud: La axiología eufórica predominante, evidencia una actitud favorable o positiva hacia la sustancia y su consumo.

b- Objeto de la representación: Alcohol

Información: contiene la descripción de estados en los que el sujeto discursivo se encuentra después del consumo (“verse tirado en un rincón” “visitar seguido el piso”) y las vivencias que estos estados le provocan (“hay noches que da pena”, “nunca sentirá que es lo mejor”) con un claro contenido disfórico.

Además aparece la representación del consumo de alcohol como *adicción*, a través de frases como “es que siempre caigo por lo mismo”, a través de

la pregunta “¿Cómo se deja el alcohol?” y a través de la descripción metafórica “el vicio que ahoga”.

También se expresa la necesidad de mostrarse ante los demás en una actitud normal (rescatarse).

Actitud: La axiología disfórica predominante, evidencia una actitud desfavorable o negativa hacia la sustancia y su consumo.

c- **Objeto de la Representación:** Cocaína

Información: se la presenta como un ‘negocio’ que sólo enriquece a algunos (‘los tranzas’ en el barrio, ‘los senadores y gente del partido’ en otros niveles sociales).

Se la considera ‘objeto de consumo’ tanto de sujetos individuales como de policías, ‘senadores’ y otras autoridades.

Se le atribuye un efecto transformador y destructivo sobre la afectividad de los consumidores: “ayuda a aumentar la terrible presión”: sensación de vacío, soledad, tristeza, “el sentido se apaga, te va distrayendo, te enrosca, te lleva, te come, te lastima, no perdona, te roba la cara, la sonrisa, la esperanza y la fe en las personas”.

También se describe al estado de ‘abstinencia’ o escasez como generador de síntomas de excesiva ansiedad de tipo ‘persecutorio’.

Actitud: La axiología disfórica predominante, evidencia una actitud desfavorable o negativa hacia la sustancia.

5.6.4. Medios masivos de comunicación

Objeto de la representación: televisión y diarios.

Información: los que escriben los diarios no dicen la verdad, en la televisión se dicen mentiras y verdades cambiadas, los suplementos de espectáculos sólo alaban al “pop”.

Actitud: La axiología disfórica predominante, evidencia una actitud desfavorable o negativa hacia los medios y la información que proporcionan.

5.6.5. El amor de pareja

Objeto de la representación: el amor de pareja; la persona amada y el “yo” discursivo.

Información: se enfoca (tópico) en ‘un amor perdido’ o con posibilidad de perderse.

Este tópico parece responder a la concepción del amor construida en nuestra cultura occidental que lo asocia a la carencia y al sufrimiento⁶¹ y que está presente en la mayoría de las canciones (y literatura) de nuestro tiempo.

La representación está construida desde una situación de adversidad o distanciamiento que parece intensificar el sentimiento amoroso: el sujeto discursivo (sujeto de deseo) señala que no puede dejar de pensar o recordar a la persona amada; enfatiza lo que es admirable en la persona amada, evitando lo negativo, es decir, idealizándola, mientras que muestra su propio “yo” disminuido, dañado, constreñido, desvalorizado y ridiculizado.

A la persona amada se le atribuyen distintos tipos de “poder” sobre el sujeto discursivo y por lo tanto éste asume la “dependencia” (en ocasiones, de su propia vida) con respecto a la presencia de la persona amada y la pérdida de libertad.

⁶¹ Un viejo texto de Denis de Rougemont, publicado en 1939, ya señalaba que “(...) tanto en nuestras más bellas leyendas como en nuestras más bellas canciones, el amor feliz no tiene historia.” (p. 16) El autor considera que es en la Edad Media cuando surge esta correlación entre amor y sufrimiento. Por otra parte, Roxana Kreimer cree que esta concepción del amor hunde sus raíces en los inicios de la cultura occidental, más precisamente en el ideal platónico.
Denis de Rougemont (escritor y filósofo suizo, 1906-1985) “El amor y occidente”(1939, edición revisada en 1972), extraído el 6/7/2011 de books.google.com
Roxana Kreimer (Lic. en Filosofía, Dra. en Ciencias Sociales, becaria de CONICET), “Falacias del amor” (2003), extraído el 6/7/2011 de <http://es.scribd.com/doc/6636788/El-Amor.en-Occidente>

Se evidencia una asociación léxica entre el amor y las adicciones que sugiere que, el vínculo con la persona amada reviste características semejantes al vínculo con las sustancias: dependencia, pérdida de la libertad, evasión de la realidad dolorosa, etc.

Los textos, que hemos identificado como pos Cromañon, se refieren al amor perdido por el fallecimiento ocurrido en la tragedia y esto se evidencia en el léxico empleado.

Si bien presentan las mismas características que los textos señalados como previos a Cromañon, agregan un estado de dolor, angustia y soledad profundos y un escaso refugio en el recuerdo y en la esperanza de que “desde el cielo”, la persona amada lo guíe, lo consuele o que, “en el más allá” se produzca el reencuentro.

Actitud: La axiología predominante ante la situación de amor de pareja es disfórica en tanto que implica sufrimiento, y éste resulta de la idealización de la persona amada y la dependencia, la desvalorización y el daño que sufre el “yo” ante la pérdida.

CONCLUSIONES

Si bien, la temática de las representaciones sociales y el Análisis del Discurso poseen una amplia tradición de estudios, no se han encontrado trabajos que se refieran al abordaje discursivo de las letras de canciones de la música popular y, específicamente del rock barrial, en su relación con las representaciones sociales. Por tal motivo, consideramos que el presente trabajo de investigación constituye un aporte original a la comprensión de la puesta en discurso de ideas, creencias, valores y saberes; un aporte metodológico para el estudio de las representaciones sociales en discursos sociales no convencionales y un aporte al conocimiento de una subcultura nacional, que involucra a miles de jóvenes.

Consideramos que los resultados de la presente investigación serán factibles de transferencia a ámbitos académicos relacionados con:

- las ciencias involucradas (Psicología Social, Análisis del Discurso y Semiótica);
- investigaciones sobre el surgimiento de movimientos sociales y cambio social;
- investigaciones sobre minorías y su influencia;
- investigaciones en el campo educativo, relativas a los “nuevos sujetos” de aprendizaje.

En el presente trabajo de investigación hemos partido del supuesto teórico de que todo discurso compartido (discurso público) y, por ende, co-construido por un grupo de sujetos como producto de una práctica social específica, es portador de representaciones sociales, relativas a las diversas esferas del quehacer humano que dicho grupo jerarquiza en su interacción comunicativa.

Hemos abordado el discurso poético-musical como una construcción social de sentido, generado en una práctica social específica, anclada en un determinado escenario sociohistórico y, por lo tanto, portadora de determinadas representaciones sociales.

Consideramos así, que la producción discursivo-poética de la música popular urbana denominada “rock barrial”, en nuestro caso la correspondiente al grupo “Callejeros”, es portadora de representaciones sociales, reveladoras del universo simbólico del grupo social que las engendra y las comparte.

Abordar el análisis de esta producción discursivo-poética requería de nosotros una serie de decisiones teóricas y metodológicas de entre las numerosas opciones que nos ofrecían los campos disciplinares del Análisis del Discurso y la Semiótica.

La “búsqueda del sentido” propuesta por la Semiótica constituyó un eje orientador de dichas elecciones o decisiones. Otro eje orientador lo constituyó la propuesta del Análisis del Discurso de “aprehender el discurso como *articulación* de un texto y un lugar social”.

Así, la indagación del marco teórico conceptual, nos permitió obtener un conjunto de categorías (teórico-metodológicas) y un procedimiento para abordar el “corpus de análisis” “ateniéndonos al discurso” y, teniendo en cuenta las condiciones de producción del mismo, la realidad social a la que alude.

Este “atenerse al discurso” implicó abordarlo en todas sus dimensiones a través de un recorrido por los diversos niveles que lo conforman y en la búsqueda del “valor instruccional” de las formas lingüísticas, acerca de creencias, opiniones y saberes del sujeto discursivo y su grupo de pertenencia.

Estas creencias, opiniones y saberes están relacionadas con la información disponible para el grupo y son resultado de sus experiencias y conversaciones cotidianas en su entorno social.

Coincidimos con los autores que señalan que cada período histórico, con sus características particulares, deja sus huellas o marcas. El paso de las políticas neoliberales en nuestro país, profundizadas en las décadas de los '80 y '90, han dejado huellas que no sólo se relacionan con lo político y lo económico, sino que están presentes en las subjetividades y en los productos culturales: los jóvenes, hijos de una segunda o tercera generación de excluidos vivieron el desempleo, la pauperización creciente, la corrupción, la impunidad y el deterioro de las instituciones.

Consideramos que esas huellas o marcas se encuentran presentes en el discurso expresado por el rock nacional “barrial” en general, y en especial, en las letras del grupo “Callejeros”. Como hemos señalado, el grupo fue formado por jóvenes pertenecientes a la generación del '80, en una de las zonas más perjudicadas por dichas políticas (La Matanza, en el conurbano bonaerense) y que

en plena adolescencia vieron desplegarse una serie de políticas que afectaron directamente su vida familiar y barrial.

Señalan los autores que, como consecuencia de esas políticas, los jóvenes viven atrapados en un mundo siniestro y asfixiante, que la ciudad moderna no les brinda posibilidad alguna de desarrollo y felicidad, que su panorama es de desencanto y que en él, las alternativas son callejones sin salida, el presente es terrible y el futuro no existe.

Coinciden también los autores en que la globalización y las políticas neoliberales promueven una fragmentación feroz que repercute sobre los universos juveniles, los mantiene alejados de las metanarraciones, los acerca a un mundo heterogéneo y, así, esos jóvenes buscan un “relato” que no les fue transmitido, necesitan saber cuál es su origen para consolidar una identidad amenazada. Para ellos es imprescindible encontrar espacios de resguardo, cobijo y calidez, encontrar un grupo que los reconozca y los religue a un proyecto común, encontrar espacios de identidad y pertenencia, de participación y encuentro para lograr la identificación del ser joven.

Hemos visto, a través de distintos autores, que en estos tiempos, en los que predomina la masificación, un discurso homogeneizante, y escasa cohesión social, han surgido nuevas formas de “grupalidad” juvenil con el fin de crear nuevos lazos y como espacio simbólico de producción y reconstrucción de identidades.

Hemos señalado que en relación con la música, en algunos textos, el sujeto discursivo hace referencia a que la música (el “rocanrol”) es el motivo de su vida (“por eso siento cuando siento este rocanrol”; “mi existir es viajar por tu oído”; “mi elección de vida”; “porque este sueño es la razón de mi vida”; “pero sigo cantando por eso vivo”). Estos breves segmentos de textos nos permiten inferir que para los jóvenes que forman el grupo “Callejeros” y su audiencia, fue la práctica social de la música “rock”, la forma de **“grupalidad”** que les permitió, a modo de refugio, superar las situaciones vividas.

En este mismo sentido, hemos considerado que toda escucha de una audiencia, ya sea de una grabación o de la actuación en vivo en un recital, esto es, en un discurso público, reúne a los sujetos alrededor de esos textos-discursos y crea un lazo social. Particularmente, en el caso del grupo “Callejeros”, esta afirmación es válida ya que su audiencia no los escuchó de forma azarosa, a través

de los medios masivos de comunicación, sino que fue *elegida*, a través de la comunicación espontánea, de boca-en-boca, desde el momento en que, grupos de jóvenes, tuvieron conocimiento de la existencia de la banda y hasta el último de sus recitales, la noche de la tragedia de Cromañón. (Después de este hecho, los medios de comunicación masiva dieron gran difusión a la producción del grupo musical y la audiencia creció). Por lo tanto podemos considerar que este colectivo o comunidad juvenil comparte también esas representaciones.

Pero además, y como hemos señalado en página 20 de este trabajo, si es el grupo quien da origen a un fondo común de conocimientos, sentido común y justificaciones, los conduce “a situarse en un espacio discursivo común” (Wagner y Elejbarrieta, en F. Morales, 1994) y además “les proporciona un código semiótico y les marca las posturas que se pueden adoptar respecto de él” (Duveen y Lloyd , en Castorina 2003), podemos también inferir que el grupo musical y su audiencia constituyen una “**comunidad discursiva**” (concepto de Charaudeau & Maingueneau, 2005), ya que entre ellos existe un reconocimiento de:

- los dispositivos y contratos de comunicación, que hemos denominado según los autores “contrato de lectura” (escucha). Así se pudo comprobar en el trabajo con los “grupos foco” que los jóvenes, que se consideraban seguidores del grupo musical, no sólo comprendían los textos sino que, además, se interesaban en la búsqueda del sentido compartido, mientras que los jóvenes no seguidores del grupo, no sólo no comprendían sino que no se interesaban por dicha comprensión.

- saberes y creencias, que les permiten elaborar juicios y opiniones sobre los “objetos” de la realidad, es decir, *fijar su posición* en relación a situaciones, acontecimientos, personas y objetos que les conciernen. Como estos “saberes” provienen de sistemas conceptuales anteriores, ideologías o teorías implícitas que han adquirido a través del contacto con otras personas (su comunidad de pertenencia), sucumben a prejuicios que canalizan el flujo de información.

- maneras de decir más o menos rutinarias y que constituyen “saber-decir”, “estilos” en los cuales se reconocen los miembros de la comunidad. También esto se pudo comprobar en los “grupos foco” ya que justamente, los jóvenes valoraban “la manera de decir” del grupo “Callejeros”, comparándolo con otros

grupos musicales. Así la comunidad es portadora de juicios de orden estético, ético y pragmático referidos a la manera de hablar.

Es decir, el grupo “Callejeros” y *gran parte* de su audiencia, comparten prácticas, creencias y comportamientos, entre ellos, “la manera de decir”.

Como ha quedado explicado, las **representaciones sociales** son productos de naturaleza simbólica, elaborados por una comunidad. Se conforman como estructuras en tanto que constituyen sistemas de ideas y valores que permiten la comunicación entre los miembros de una comunidad que a modo de código semiótico, les permite denominar, clasificar y explicar aspectos del mundo, su historia individual y su historia grupal.

Las representaciones sociales son el resultado del conocimiento proveniente del sentido común, de conocimientos “anónimos” producidos en forma espontánea por los miembros del grupo, basados en tradiciones compartidas y enriquecidos por niveles de observación y experiencia y sancionados por las prácticas. Es decir, conocimientos que se han formado sobre la base de una información, seleccionada y organizada de acuerdo con esquemas valorativos, que posibilita a los actores sociales ordenar su captación del mundo (natural, social) y poder realizar inferencias (atribuir causas a efectos y hacer previsiones).

Hemos señalado que, cuando los sujetos comunican sus representaciones sociales en una determinada práctica social, a través de un discurso público, es decir al textualizar mediante operaciones discursivas y retóricas, **sólo pueden hacerlo a través de la transformación de su representación o “modelo de acontecimiento”, en una representación semántico-actancial** del mismo, y que es allí donde aparecerán las huellas de los modelos de acontecimiento (individuales y sociales) a partir de los cuales los sujetos han modelado su realidad.

Dentro de los múltiples aspectos de la realidad externa, los que son factibles de constituirse en representaciones sociales son los “objetos socialmente significativos” (con el término ‘objeto’ nos estamos refiriendo a objetos, personas, situaciones, otros discursos, etc.). Uno de nuestros objetivos ha sido identificar cuáles son esos “objetos socialmente significativos” para este grupo de jóvenes, teniendo en cuenta que la veracidad y racionalidad del conocimiento representado

no dependerá de los atributos inherentes a esos objetos, sino de la “evidencia disponible” para este grupo, y que ésta deriva de compromisos anteriores con un sistema conceptual, una ideología, una ontología y/o un punto de vista, es decir con las teorías implícitas o esquemas anteriores, los conocimientos, actitudes, ideologías, normas y valores compartidos.

Las representaciones semántico-actanciales (textualización de las representaciones sociales encontradas en el “corpus de análisis”), están construidas **fundamentalmente a través de descripciones y algunas narraciones y, en ellas**, a través de determinados aspectos que el sujeto discursivo selecciona de entre la totalidad de aspectos posibles. Esta **aspectualización (y reformulación)** es construida a veces de modo “**metafórico**”, en el sentido de que se ha procedido a identificar ciertos aspectos del objeto (A) con otros objetos (B) y posteriormente se ha procedido a su asimilación (A=B) mediante una “metáfora en presencia” (o impura) y/o se ha operado una sustitución de A por B (metáfora en ausencia o pura); a veces a través de “**comparaciones**”, es decir, construcciones comparativas en las que se ponen en relación dos elementos (A) y (B) a través de “como”; otras veces con el empleo de **metonimia y sinécdoque** como recursos retóricos. Algunas veces la construcción toma forma de **recorridos narrativos mínimos e interrogaciones retóricas**, otras, enfatiza la **ironía** y otras, se caracteriza por el uso del **léxico sociolectal**, estrategia con la que **encripta** su sentido.

En la descripción de los aspectos mencionados el sujeto discursivo recurre a **desembragues actanciales** cuando intenta no involucrarse en el discurso, proporcionando así, la ilusión de objetividad. En cambio, se involucra, a través de **embragues actanciales**, cuando expresa expectativas, creencias u opiniones, cuando expresa su **identificación** con alguno de los actantes o cuando crea un efecto de identificación entre el sujeto discursivo y el locutor o un efecto de “confesión”.

También recurre a numerosos fenómenos de **dialogicidad** con otros discursos (jurídico, político y religioso): (a elementos propios de dichos discursos, el sujeto discursivo los supone conocidos, los toma en cuenta o se basa en ellos, aunque y, en cuanto al tratamiento de los mismos, se vincula con ellos de forma diferencial, ya que en algunos textos los acepta o confirma, y en otros los pone en cuestión o invierte su sentido original) y fenómenos de **polifonía** a través de la

presencia de distintos enunciadores (otras voces y la voz del sujeto discursivo y su grupo de pertenencia).

En cuanto al contenido de las representaciones, el sujeto discursivo se identifica con los “excluidos”, en tanto sujetos vulnerables y sufrientes, y rechaza a todo lo relacionado con los gobernantes, el poder, la autoridad y los medios masivos de comunicación. El amor le acarrea sufrimiento y el alcohol y la cocaína lo esclavizan.

Vemos así que la información proporcionada por las representaciones sociales está atravesada por una **isotopía semántica** y una **isotopía axiológica**.

La isotopía semántica se relaciona con una *crítica a la sociedad* por su hipocresía y sus niveles altos de mentira, desconsideración y discriminación. Esta crítica aparece a veces en forma directa y otras a partir de la propuesta de una sociedad diferente.

La isotopía axiológica, construida sobre el eje *euforia / disforia*, evidencia el predominio de lo disfórico.

Las únicas axiologías eufóricas se evidencian en relación a la marihuana y su consumo y en relación con la posibilidad de compartir con los amigos del barrio y hacer música.

Así las representaciones expresan la crítica a la sociedad y los grupos de poder que dejan a los excluidos sociales en situación de total vulnerabilidad, con hambre, angustia y soledad, presos de las sustancias de consumo (como medio de evasión), sin caminos que seguir y despojados de su voz. Es decir describen, un mundo siniestro, de desencanto, en el que ni siquiera el amor de pareja es percibido como esperanzador. En ese mundo, estar junto a los amigos, fumar marihuana y cantar “rocanrol” constituyen las únicas salidas.

Por lo tanto, consideramos que estas representaciones surgen dentro del mismo grupo, para hacer frente a condiciones cambiantes y conflictivas del contexto socio-cultural, que desencadenan cambios en sus prácticas cotidianas y para dar respuesta a interrogantes que el grupo se plantea.

Además, consideramos que las representaciones sociales, encontradas en el “corpus de análisis”, son *representaciones constituyentes* en tanto productoras de nuevas significaciones y, *representaciones polémicas* en tanto muestran un proceso de evaluación de personas, grupos, fenómenos sociales, condiciones políticas, estructuras sociales y acontecimientos históricos. Estas representaciones se apoyan en un conjunto de percepciones y creencias previas, con cierta coherencia interna, que moldea sus actitudes y comportamientos.

Palabras finales

Consideramos que el valor fundamental de este trabajo, consiste en reconocer que esta “representación del mundo social” es compartida por los miles de jóvenes argentinos que conforman la audiencia del grupo musical y que, por lo tanto, comprender dicha representación, implica comprender el conjunto de percepciones, creencias, conocimientos y actitudes que dan vida a los comportamientos de muchos jóvenes que encontramos en nuestras actividades, cotidianamente.

Quizás este trabajo aporte una cuota de comprensión de la subjetividad de miles de jóvenes y, por qué no, permita interrogar al mundo adulto acerca de los ofrecimientos realizados a una generación que se encuentra inundada de desaliento y desesperanza.

BIBLIOGRAFÍA de Referencia y Consulta

Bibliografía sobre Representaciones Sociales

- Castorina, J. A. (2003). (Comp.) *Las representaciones sociales. Problemas teóricos y conocimientos infantiles*. Barcelona: Gedisa.
- Castorina, J. A. & Kaplan, C. Las representaciones sociales: problemas teóricos y desafíos educativos. En J.A. Castorina (Comp.), 2003. *Las representaciones sociales. Problemas teóricos y conocimientos infantiles*. Barcelona: Gedisa.
- Charaudeau, P. & Maingueneau, D. (2005). *Diccionario de análisis del discurso*. 1º Edición. Buenos Aires: Amorrortu.
- Chartier, R. (2002) *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa.
- Chaves, M. (2005). *Juventud negada y negativizada. Representaciones Sociales y formaciones discursivas vigentes en la Argentina contemporánea*.
Extraído de dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=2255120 el 28 de abril de 2006.
- Duveen, G. & Lloyd, B. Las representaciones sociales como una perspectiva de la psicología social. En J.A. Castorina (Comp.), 2003. *Las representaciones sociales. Problemas teóricos y conocimientos infantiles*. Barcelona: Gedisa
- Farr, R. Las Representaciones sociales. En S. Moscovici (Comp.), 1986, *Psicología Social II*. Bs.As: Paidós.
- De las representaciones colectivas a las representaciones sociales. En J.A. Castorina (Comp.), 2003. *Las representaciones sociales. Problemas teóricos y conocimientos infantiles*. Barcelona: Gedisa.
- González, J. (2009). *Representaciones sociales de los alumnos de educación secundaria sobre la escuela y su relación con los resultados académicos*. Tesis de Maestría para optar al título de Magíster en Psicología Social. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza. Argentina.
- Jodelet, D. La Representación social: fenómenos, concepto y teoría. En S. Moscovici (Comp.), 1986. *Psicología Social II*. Buenos Aires: Paidós.
- (1991), *SIDA: Imagen y prevención* (Traducción de Páez D. San Juan, C., Romo, I., & Vergara A.). España: Ed. Fundamentos.
- Marková, I. (1998) La presentación de las Representaciones Sociales: Diálogo con Serge Moscovici. En J. A. Castorina (2003) (Comp.). *Las representaciones sociales. Problemas teóricos y conocimientos infantiles*. Barcelona: Gedisa.

- Mora, M, (2002) *El modelo de las representaciones sociales de Serge Moscovici*. Athenea Digital 2. Extraído el 2 /11/11de <http://blues.uab.es/athenea/num2/Mora.pdf>
- Morales, F. (1994). *Psicología social*. España: Mc Graw Hill /Interamericana.
- Moscovici, S. (1961-1979) *El psicoanálisis, su imagen y su público*. Buenos Aires: Huemul.
- (1986) (Comp.). *Psicología social II*. Buenos Aires: Paidós.
- Moscovici, S. & Hewstone, M. De la ciencia al sentido común. En S. Moscovici, 1986. *Psicología social II*. Buenos Aires: Paidós.
- Mugny, G. & Papastamou, S. Los estilos de comportamiento y su representación social. En S. Moscovici, 1986. *Psicología Social II*. Buenos Aires: Paidós.
- Paicheler, H. La epistemología del sentido común. En S. Moscovici, 1986. *Psicología Social II*. Buenos Aires: Paidós.
- Pérez Rubio, A. M. (2001) *La Psicología social-cognitiva; la cognición social y la teoría de las representaciones sociales*. Extraído el 10/11/06 de http://www.psicologiacientifica.com/articulos/ar-perez_rubio01.htm
- (2006). *El fenómeno de las Representaciones Sociales*. Documento de uso interno para la Maestría en Psicología Social, Universidad Nacional de Cuyo.
- Pérez Rubio A.M. & Saavedra G., 2001, De los discursos y las prácticas: un ejemplo de aplicación del modelo de las representaciones sociales. En *Comunicación y Sociedad*, N° 39, DECS, Departamento de estudios de La Comunicación Social. Méjico: Universidad de Guadalajara. (Mimeo)
- Samaja, J. (1993) *Epistemología y Metodología. Elementos para una teoría de la investigación científica*. Buenos Aires: Eudeba.
- Telias, J. (1998). *Definitivamente Redondos. Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota*. Buenos Aires: Distal.
- Van Dijk, T. (1999), *Ideologías. Un enfoque interdisciplinario*. Barcelona: Gedisa.
- Wagner, W. & Elejbarrieta F. Representaciones sociales. En F. Morales (Coord.), 1994. *Psicología Social*. España: Mc Graw Hill / Interamericana.

Bibliografía sobre Música Popular, Rock e Identidades Juveniles

- Ábalos, Ezequiel (1995). *Historias del rock de acá*. Buenos Aires: AC.
- (2004). *Pequeñas Anécdotas del Rock de Acá. Los primeros diez años*. Buenos Aires: EA.

- Acosta, Leonardo (1982). *Música y Descolonización*. Méjico: Presencia Latinoamericana.
- Adell Pitarch, Joan Elies, s/f . *La Música Popular Contemporánea, más allá de la Sociología y la Musicología*, Universidad de Tarragona, España, en www.sibetrans.com/actas/actas_3/10_adell.pdf extraído el 8/9/07
- Aguirre, Javier; Correa, Martín; Roveta, Mariana & Tijman, Gabriela (2005). *Diccionario del Rock argentino*. Buenos Aires: Musimundo.
- Alabarces, P. (1993). *Entre gatos y violadores*. Buenos Aires: Colihue.
- Alabarces, P. (comp.) (2000) *Peligro de gol. Estudios sobre deporte y sociedad en América Latina*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Alabarces, P., & Varela M. (1988). *Revolución, mi amor. El rock nacional (1965-1976)*. Buenos Aires: Biblos.
- Álvarez Nuñez, G. (2003). *Antología poetas rock*. Buenos Aires: La Marca.
- Antonelli, M. (2005), *Los Gatos Salvajes. 1965-2005. 40 años de rock de Autor en castellano*. Buenos Aires: Catálogos.
- Arendt, Hanna (1995). Historia e Inmortalidad. En H. Arendt, *De la Historia a la Acción*. Barcelona: Paidós.
- (1998). *La condición humana*. Barcelona: Seix Barral.
- Attali, J. (1995). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Méjico: Siglo XXI.
- Barbero, J. Martín (1987). *De los Medios a las mediaciones*. Guadalajara: Gili.
- Blacking, John (1973). *How musical is man?* Londres: Faber. (Traducción: Prof. Norma Albesa de Salmaso, sin editar).
- Blanchot, M. (1999). *La comunidad inconfesable*. Madrid: Arena Libros.
- Bourdieu, Pierre (1984). La juventud no es más que una palabra. En P. Bourdieu, *Sociología y cultura*. Méjico: Grijalbo.
- (1987,2000). *Cosas dichas*. Barcelona: Gedisa
- (1999). *La distinción*. Ed. Taurus: España.
- Cantizano Márquez, B. (2005). Poesía y música, relaciones cómplices. *Espéculo. Revista de estudios literarios* Nº 30. Universidad de Almería. Universidad Complutense de Madrid (Mimeo).
- Capel, H., López Piñero, J. M. & Pardo, J. (1992). *Música e Ideología. Ciencia e ideología en la ciudad*. España: Generalitat Valenciana.
- (1992). La ciudad en la música del

siglo XIX. La difusión de imágenes e ideas espaciales. Extraído el 9 de Setiembre, 2007, de <http://presenciasnet/invest/ht3023.html>.

Capriati, A. (2007). *Práctica y culturas juveniles en el Gran Buenos Aires: contexto social y desafíos teóricos*. Ponencia presentada en 1ª Reunión de Investigadores. Extraído el 10 de diciembre, 2007, de www.iigg.fsoc.uba.ar/EJES/Eje%201%201Identidades%20Alteridades/Ponencias/CAPRIATI,%20Alejandro.pdf.

Casares Rodicio, Emilio (Director y Coordinador General) (1999-2001). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

Castells, M. (1999). El reverdecimiento del yo: el movimiento ecologista. En *La era de la información. Volumen II: El poder de la identidad*. México: Siglo XXI

Castoriadis C. (1998). *El ascenso de la insignificancia*. Madrid: Cátedra.

----- (1999-2001) *Figuras de lo pensable*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económico.

Chartier, R. (1996). *Escribir las prácticas*. Buenos Aires: Manantial.

----- (2002) *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa.

Conde, O. (2007-2008) *Poéticas del rock*. Vol. I y II. Buenos Aires: Marcelo Oliveri Editor.

Couselo, G. (2009) *¿Qué es ser joven en los '90? Una aproximación a la identidad de los jóvenes argentinos entre 1985 y 2005 a partir de las canciones de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota y Viejas Locas/Intoxicados*. Revista digital Afuera. Año IV, N° 6, Mayo. Extraído El 7 de noviembre de 2009 de

<http://www.revistaafuera.com/pagina.php?seccion=SociedaddeHistoriadelasIdeas&page=06.Sociedad.Couselo.htm&idautor=139>

De la Peza, M. del C. (2004). *La dimensión política de la canción épica contemporánea: análisis de algunas expresiones del rock y el narco-corrído*. Fac. de Periodismo y Ciencias Sociales de La Plata. Extraído el 22 de noviembre, 2006, de

<http://www.eca.usp.br/alaic/trabalhos2004/gt20/carmen%20de%20la%20Peza.htm>

De la Puente (1996). *Todo vale (Antología analizada de la poesía del rock argentino desde 1965)*. Buenos Aires: Distal.

Díaz, C. F. (2005). *Libro de Viajes y Extravíos: un recorrido por el rock argentino (1965-1985)*. Unquillo: Narvaja Editor.

Donoso, Jaime (1997). *Introducción a la Música en veinte lecturas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.

Eco, U. La canción del consumo, en Eco, U. (1968,1993). *Apocalípticos e*

Integrados. 11ª edición Barcelona: Lumen.

- Feijoo, M. C. (2006). Adolescentes y jóvenes en el conurbano bonaerense: entre las buenas y las malas noticias. En *Anales de la Educación Común*, 3er. Ciclo, Año 1, Números 1-2, Adolescencia y juventud, Publicación de la Dirección General de Cultura y Educación de la provincia de Bs.As..
- Feixa, C. (1998). *De los jóvenes, bandas y tribus. Antropología de la juventud*. Barcelona: Ariel.
- Fernández Bittar M. (1987). *Historia del Rock en la Argentina*. Buenos Aires: Distal.
- Frith, Simon (1996). Música e identidad. En A. Hall, *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu.
- García, M; Castro, C.; Juárez, C. y otros (2007). *El rock argentino en clave académica*. (Proyecto de Investigación en desarrollo, dirigido por Miguel A. García y radicado en el Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró" de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires -Ubacyt F168). En Actas del Primer Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros.(mayo- 2007). Villa María, Córdoba. Extraído el 20/03/09 de http://webnueva.unvm.edu.ar/webs/congresomusica1/Conferencias/03-Miguel_Garc%C3%ADa_Equipo.pdf.
- García Canclini, N. (1982). *Las culturas populares en el capitalismo*. Méjico: Nueva Imagen.
- (2006). *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la Interculturalidad*. Barcelona: Gedisa.
- Godoy, Álvaro; González, Rodríguez, J. P. & Araya Alfaro, S. (1995). *Música popular chilena (1970-1990)*. Santiago de Chile: Ministerio de educación. División Cultura.
- González Rodríguez, Juan Pablo (2001). *Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos*. Revista Musical Chilena, V.55, N° 195.
- González Rodríguez J. P. & Rolle, Claudio, 2005, *Historia Social de la Música popular en Chile (1890-1950)*. Santiago de Chile: Editorial Universidad Católica de Chile.
- Gramsci, A. (1967). *Cultura y Literatura*. Barcelona: Ediciones 62.
- Gravano, A. (2003). *Antropología de lo barrial. Estudio sobre producciones simbólicas de la vida urbana*. Buenos Aires: Espacio.
- (2005). *El barrio en la Teoría Social*. Buenos Aires: Espacio.

- Grimberg M. (1985). *Como vino la mano. Orígenes del rock argentino*. Buenos Aires: Mutantia.
- Guerrero, Gloria (2005). *Indio Solari. El hombre ilustrado*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Hormigos, J. & Cabello, A.M. (2004). La construcción de la identidad juvenil a través de la música, *RES (Revista Española de Sociología)*, Nº 4, págs.259-270.
- Informe CEPAL, OIJ, 2004, *La juventud en Iberoamérica: tendencias y urgencias*. XII Conferencia Iberoamericana de Ministros de Juventud, OIJ, México. Extraído el 22 de Noviembre de 2007, de www.cepal.org y <http://www.eclac.cl/id.asp?>
- Jost, François (2002). El culto de la televisión como vector de identidad, Artículo extraído de *Comunicación y Medios*, Revista del Departamento de Investigación Mediáticas y de la Comunicación, Año 12, nº 13, 2º semestre: "Globalización: identidades emergentes". Santiago de Chile, Universidad de Chile. (Mimeo)
- Kozak, C. (1990) *Rock en letras*. Buenos Aires: Coquena, Libros del Quirquincho.
- Lannata, J. (2003) *Los Argentinos. Tomo 2. Siglo XX: desde Irigoyen hasta la Caída de De La Rúa*. Buenos Aires: Ediciones B Argentina S.A.
- Lernoud, P. (1996). *Enciclopedia Rock nacional. 30 años de la A a la Z*. Buenos Aires: Mordisco.
- Lozza, A.M. (1992). *El Cristo del Rock*. Buenos Aires: Letra Buena. Colección Testimonios.
- Mafesolli, M. (1990). *El tiempo de las tribus*. Barcelona: Icaria.
- Marchi, S. (2005). *El Rock, de los hippies a la cultura chabona*. Buenos Aires: Ediciones Le Monde diplomatique. El Dipló/Capital Intelectual, S.A.
- Margulis, M. (2002). Jinetes en la tormenta: ser adolescente en la Argentina, en *Encrucijada*, Revista de la UBA, Año 2, Nº 16.
- Margulis, M. & Urresti, M. (2000). *La juventud es más que una palabra. Ensayos sobre cultura y juventud*. Buenos Aires: Biblos.
- Pere-Oriol Costa, Pérez Tornero, M. & Tropea F. (1996). *Tribus Urbanas*. España: Paidós. Ibérica.
- Pujol, S. (2005). *Rock y Dictadura. Crónica de una generación (1976-1983)*. Buenos Aires: Emecé editores S.A.
- Ratti, Ezequiel & Tosato, Franca (2006). *Cromañón. La tragedia contada por 19 sobrevivientes*. Buenos Aires: Planeta.
- Reguillo Cruz, R. (1994). *En la calle otra vez. La banda: identidad urbana y usos de la comunicación*. Buenos Aires: Espasa Hoy.

- (2000). *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias de desencanto*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Romay, H. (2001). *Historia del Rock nacional*. Buenos Aires: Bureau Editor.
- Rosa, Nicolás, Marengo, M., Margarit, A, y otros (2001). *El Discurso Social, Papeles de Investigación II*. Rosario: Laborde Editor.
- Rozsak, T. (1969). *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*. Barcelona: Kairós.
- Santamaría Delgado, C. *De la generalidad de lo genérico al género: la Industria musical y la producción de identidades latinoamericanas en la primera mitad del siglo XX*. Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Extraído el 21 de junio de 2008 de <http://www.hist.puc.cl/iaspm/baires/articulos/carolinasantamaria.pdf>
- Talens, J. (1994). *Escritura contra simulacro. El lugar de la teoría en la era electrónica*. Valencia: Episteme. Colección Utopías.
- Telias, J. (1998). *Definitivamente Redondos. Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota*. Buenos Aires: Distal.
- Torrado Susana (1994). *Estructura social de la Argentina (1945-1983)*. Buenos Aires: De la Flor.
- (2003). *Historia de la familia en la Argentina (1870-2000)*. Buenos Aires: De la Flor.
- Urbaitel, P. (1999) Adolescencia, tribus urbanas y cultura joven: algunas reflexiones acerca de las características de los alumnos de nivel medio. En *Anuario Departamento de Ciencias de la Comunicación, Vol.4*. Rosario: UNR Editora
- Urbaitel, P. & Baggiolini, L. (1997). Adolescentes, consumo cultural y escenario urbano. En *Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación*. Rosario: UNR Editora
- Urresti, M. (2002). Culturas Juveniles, en Beatriz Sarlo (et.al). C.Altamirano (Comp.) *Términos Críticos de la Sociología de la Cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- Urteaga, M. (1998). *Por los territorios del rock. Identidades juveniles y rock mejicano*. Méjico: Causa Joven.
- Vila, P. (1995). Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones En *Sibetrans*, Revista Transcultural de música Nº2. En <http://www2.uji.es/trans>. Extraído el 9 de noviembre, 2007.
- (1999). Rock Chabón e identidad juvenil en la Argentina neoliberal. En D. Filmus (Comp.), *Los 90: política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo*. Buenos Aires: FLACSO. Eudeba,
- Wortman, A. (2001). *Aproximaciones conceptuales y empíricas para abordar*

identidades sociales juveniles y consumos culturales en la sociedad argentina del ajuste, (Mimeo) Documento de trabajo N° 24, Instituto Gino Germani, Buenos Aires.

----- (2003). *Pensar las clases medias, Consumos culturales y estilos de vida urbanos en la Argentina de los noventa*. Buenos Aires: La Crujía.

----- (2005). Juventud y orden social. En *Tram(p)as de la Comunicación*. Revista de la Facultad de Periodismo de la Universidad Nacional de La Plata. N° 20. Abril.

www.callejeros.com.ar

www.clarín.com.ar

www.lanación.com.ar

www.losandesonline

www.historia delpais.com.ar

Bibliografía sobre Análisis del Discurso y Semiótica

Bajtin, M. (1982). *Estética de la creación verbal*. Méjico: Siglo XXI.

Barthes, R. (1990) *La aventura semiológica*. Buenos Aires: Paidós.

Barthes, R., Greimas, A. et al (1982). *Análisis estructural del relato*. Puebla: Premiá Editora.

Benveniste, E. (1969,1995). *Problemas de lingüística general*. 13ª edición. Méjico: Siglo XXI.

Calsamiglia, H. & Tusón A., 1999, *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel.

Cavallo, G. & Chartier, R. (directores) (1997 (2001) *Historia de la lectura en el Mundo Occidental*. Méjico: Altea.Taurus.

Charaudeau, P. & Maingueneau, D. (2005). *Diccionario de análisis del discurso*. 1º Edición. Buenos Aires: Amorrortu.

Chartier, R. (1996). *Escribir las prácticas*. Buenos Aires: Manantial.

----- (2001). *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Altea.Taurus.

----- (2002) *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa.

Courtés, J. (1976 (1980) *Introducción a la semiótica narrativa y discursiva*. Buenos Aires: Hachette.

----- (1997) *Análisis Semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*. Madrid: Gredos.

Courtine, J. J. (1981) *Analyse du discours politique* (traducción de M. del C.

Saint- Pierre). París: Langages N° 62. Extraído el 8 de marzo de 2011 de [http:// www.magarinos.com.ar/courtine.htm](http://www.magarinos.com.ar/courtine.htm)

- Diccionario de la Lengua Española. RAE (Real Academia Española). (2001) (22° Edición). Madrid: Espasa-Calpe.
- Eco, U. (1975 (1991) *Tratado de Semiótica General*. Barcelona: Lumen.
- (1979 1993), *Lector in fábula*. Barcelona: Lumen.
- (1995 1997) *Interpretación y sobreinterpretación*. España: Cambridge University Press (Sucursal España)
- (1992-1998), *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
- (1999) *Kant y el ornitorrinco*. Barcelona: Lumen.
- Fairclough, N. & Wodak R. (2001) Análisis Crítico del Discurso. En Teun van Dijk (Comp). *El discurso como interacción social*. Barcelona: Gedisa.
- Fontanille, J. (2001). *Semiótica del Discurso*. Lima: Fondo de Cultura Económica & Universidad de Lima.
- Gómez de Erice, M. V. & Zalba, E. (2003), *Comprensión de textos. Un Modelo conceptual y procedimental*. Mendoza: EDIUNC. Serie: Trayectos Cognitivos.
- Greimas, A. (1973) *En torno al sentido. Ensayos semióticos*. Madrid: Fragua.
- Greimas, A. & Courtés J. (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del Lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Halliday, J. A. K. (1978.) *El lenguaje como semiótica social. La interpretación del lenguaje y del significado*. Méjico: Ed. Fondo de Cultura Económico.
- Kozak, C. (1990) *Rock en letras*. Buenos Aires: Coquena, Libros del Quirquincho.
- Kristeva, J. (1981) *Semiótica I y II*. Madrid: De Espiral.
- Lotman, J. M & Escuela de Tartu (1979). *Semiótica de la cultura*. Madrid: Ed. Cátedra.
- Maingueneau, D. (1996). *Términos clave del Análisis del Discurso*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Magariños de Morentín, J. (1983). *El Signo*. Buenos Aires: Hachette.
- Narvaja de Arnoux, E. (2006), *Análisis del discurso. Modos de abordar materiales de archivo*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Narvaja de Arnoux, E., Di Stefano, M. & Pereira, C. (2002). *La lectura y la escritura en la Universidad*. Buenos Aires: Eudeba.

- Rosa, Nicolás, Marengo, M., Margarit, A, y otros (2001). *El Discurso Social. Papeles de Investigación II*. Rosario: Laborde Editor.
- Sánchez, S. C. (2004). *Experiencias juveniles en la pobreza*. En Kairós, Revista de Temas Sociales de la Universidad Nacional de San Luis. Extraído el 15 de mayo de 2005 de <http://www.revistakairos.org/k14-Archivos/Silvan>
- Todorov, T. (1982) *Introducción a la literatura fantástica*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires.
- Van Dijk, T. (1995). *Texto y Contexto*. Madrid: Edic. Cátedra.
- (1999), *Ideologías. Un enfoque interdisciplinario*. Barcelona: Gedisa.
- Van Dijk (comp.) (2001). *El discurso como interacción social. Estudios sobre el discurso II: una introducción multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa.
- Verón, E. (1987,1996). *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa.
- (1995). *Construir el Acontecimiento*. Barcelona: Gedisa.
- (1999). *Esto no es un libro*. Barcelona: Gedisa.
- Wodak, R. El enfoque histórico del discurso. En R. Wodak, & M. Meyer (2003). *Métodos de análisis crítico del discurso*. Barcelona: Gedisa.
- Zalba, Estela María (2000). *La puesta en discurso de las representaciones sociales: una propuesta teórico-metodológica a partir de la teoría de la Enunciación*. Tesis de Maestría para optar al título de Magíster en Ciencias del Lenguaje. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza. Argentina.
- La argumentación*. Apuntes inéditos. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Seminario de Análisis del Discurso, 2001.
- *El relato y la historia: notas sobre las características del nivel discursivo de la narración*. Apuntes inéditos. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Cátedra Semiótica, 2004.
- Semiótica discursivo-narrativa: la "Narratología" estructuralista*. Apuntes inéditos. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Cátedra Semiótica, 2006.
- (2009) Desarrollo metodológico de la Comprensión Lectora como Competencia, en AAVV, *Comprensión Lectora. Una propuesta teórica, metodológica y didáctica*. Mendoza: EDIUNC, (CD interactivo).
- (2010) Desarrollo metodológico de la Comprensión

Lectora como Competencia, en Zalba, E. M. y Gutiérrez, N. (directoras), *Educación basadas en Competencias. Desarrollos conceptuales y experiencias en la Universidad Nacional de Cuyo y otros enfoques*. Mendoza: EDIUNC.

Zalba, E. & Zanotto, L. "Consideraciones en torno a la Enunciación" Apuntes inéditos. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Cátedra Semiótica. 2002.

Zalba, E., Arenas, N., Farina M, Párraga, C.& Gantús, V. (2005) *Lengua I. EGB 3*. Mendoza: EDIUNC.

Zecchetto, V. (coordinador) (1999). *Seis semiólogos en busca del lector. Saussure/ Peirce/ Barthes/ Greimas/ Eco/ Verón*. Buenos Aires: La Crujía (Mimeo).

Diseño de la investigación

Aignerren, M. (2002) *La técnica de recolección de información mediante los grupos focales* . CEO Revista electrónica N° 7. Extraído el 15 de febrero de 2009 de <http://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/ceo/article/viewFile/1611/1264>

Bardin, Laurence (1986) *El análisis de contenido*. Madrid: Ediciones Akal.

Berger-Luckmann (1976) *La construcción de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu

Caivano, J. L. *Semiótica y realidad*. Artículo extraído de Revue de la S.A.P.F.E.S.U. (Sociedad Argentina de profesores de Francés de Enseñanza Superior y Universitaria), año XI, Buenos Aires, 1993. (Mimeo)

Courtine, J. J. (1981) *Analyse du discours politique*. Paris: Langages N° 62. (traducción de María del Carmen Saint-Pierre).Extraído el 8 de marzo de 2011 de <http://www.magarinos.com.ar/courtine.htm>

Delgado, J. M. & Gutiérrez, J. (1995) *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales*. Madrid: Ed. Síntesis S.A.

Greimas & Courtes (1982) *Semiótica. Diccionario razonado del lenguaje*. Madrid: Gredos.

Hernández Sampieri, R. (1991) *Metodología de la Investigación*. Méjico: Mc Graw-Hill.

Krueger, R. A. (1988) *Focus group: a practical guide for applied research*. Extraído de <http://catalogue.nla.gov.au/record/256201>, el 18 de febrero de 2009. Traducción de Google.

Martínez Carazo, P. C. (2006) *El Método de Estudio de Caso. Estrategia metodológica de la investigación científica*. Revista Pensamiento y

Gestión. N° 20. Escuela de negocios de la Universidad del Norte.
Barranquilla. Colombia.

Páez, D., Valencia, J., Morales, J. F., Sarabia & B., Ursua, N. (1992) *Teoría y método en psicología social*. Barcelona: Anthropos.

Pérez Serrano, G. (1994) *Investigación cualitativa. Métodos y técnicas*. Buenos Aires: Ed. Docencia.

Prigogine, I. (1997) *El fin de las certidumbres*. Madrid: Taurus.

Rodríguez Gómez, G., Gil Flores, J. & García Jiménez, E. (1996) *Metodología de la Investigación Cualitativa*. Málaga: El Aljibe.

Samaja, J. (1993) *Epistemología y Metodología. Elementos para una teoría de la investigación científica*. Buenos Aires: Eudeba.

Sierra Bravo, R. (1999) *Técnicas de Investigación social* (13ª edic) Madrid: Paraninfo.

Stake, R. E. (1995) *Investigación con estudio de casos*. Madrid: Ed. Morata, S.L.

Taylor, S. J. & Bogdan, R. (1992) *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona: Paidós.

Vasilachis de Gialdino, I. (2007) *Estrategias de investigación cualitativa*. Buenos Aires: Gedisa.

Weiers, R. (1986) *Investigación de mercados*. Méjico: Prentice-Hall-Hispanoamericana, S. A.

ANEXOS

CD “SED” (A) (2001)

A-1- Los invisibles

- 1-Tener que seguir,
- 2-tener que alimentar,
- 3-sin correr a chetearla,
- 4-siguen dando vueltas
- 5-(y poniendo)
- 6-y nunca sacan sortija.
- 7-Con frío, pero abrazados,
- 8-inoxidable oración, aunque
- 9-sin escuela y sin muelas
- 10-los dejaron hoy.
- 11-Luchando sin atajos los invisibles.
- 12-Agitan rocanroles irresistibles.
- 13-piden que sus críos se salven,
- 14-y no piden más.
- 15-Sin interrumpir,
- 16-sin huesos que esconder,
- 17-sin cortar una cabeza.
- 18-Aunque por la calle
- 19-huela a muerte de la más salvaje,
- 20-(y más, también).
- 21-Con frío, pero abrazados,
- 22-inoxidable pasión,
- 23-aunque sin escuela y sin muelas
- 24-los dejaron hoy.

A-2- Rompiendo espejos

- 1-Siempre vas a ser lo mejor
- 2-y nunca te voy a alcanzar,
- 3-Milongas bailadas por tres,
- 4-son casi un gramo de infidelidad.
- 5-Harto de yirar y yirar,
- 6-me castigo con tu vuelta hoy.
- 7-Mi verso flota en una canción,
- 8-que ya no va escrita para los dos.
- 9-Tengo el vaso por la mitad...
- 10-me niego esta noche a olvidar,
- 11-quiero ver hoy con tus ojos
- 12-y volver a soñar...
- 13-si es para mi adicción,
- 14-giles son los que sobran.
- 15-Si mi imaginación falla
- 16-eso ya no importa.
- 17-Yo sólo, muero porque hoy,
- 18-me faltan tus sobras.
- 19-Miento en lo que siento esta vez,
- 20-para que no nos duela peor.
- 21-Tu alma dice, nevado es mejor
- 22-y así se “prende” a lo que una vez tomó.
- 23-¿Quién puede negarse a perder,

24-si estoy perdiendo con tus piernas hoy?
25-yo sólo niego que puedas seguir,
26-rompiendo espejos,
27-sin mirar atrás...mirar atrás.
28-Yo sólo muero porque hoy,
29-me faltan tus sobras...una vez más.

A-3- El nudo

1-Un final (llano y liso final),
2-es lo que buscás, es lo que agitás,
3-las noches de falsas victorias,
4-terminarán.
5-Sonreír, (solo y por placer).
6-No hay tiempo ni espacio,
7-no hay mundo ni fe...ni fe.
8-Porque lo que empieza acaba al fin.
9-La riqueza de este viaje
10-es el cambio a esta realidad,
11-porque si me muero es por luchar...
12-y no por mirar.
13-No olvidar, siempre resistir.
14-Que la idea sea el sol,
15-Que al milagro lo cambien
16-y se haga verdad.
17-No empezar a dejar de pensar,
18-que a las masas pensando
19-no las vencerán jamás...jamás.
20-El nudo aprieta mal,
21-bloqueando al ideal.
22-todos los sueños se escapan
23-en un grito.
24-¿Qué cielo hay que mirar?
25-¿Dónde está la verdad?
26-¿Cuándo la muerte se hará humanidad?

A-4- Milonga del Rocanrol

1-Vos sos el que se escapa
2-de las fauces del león.
3-Ése que te hace caminar
4-mirando atrás,
5-bañado en sudor.
6-Vas buscando la magia
7-y ya corres contra el reloj.
8-Ya te persiguen sirenas,
9-la fiera va más dura que vos.
10-Esta noche la manija te ganó,
11-esta noche caminas
12-sin dirección.
13-Esta noche caminamos
14-sin dirección.
15-Vos sos el que no duerme

16-y se sofoca sin razón.
17-Y el que cuando falta un pase
18-se disfraza de ladrón.
19-Ruedan tus noches, ruedan,
20-sube y baja tu emoción.
21-Ya te persiguen sirenas
22-la fiera va más dura que vos.
23-Tus entrañas piden más
24-(y no paran de pedir más)
25-y la fiera te moja la oreja
26-siempre y sin parar.

A-5- Jugando

1-Como volar,
2-como soñar con ángeles,
3-como abrazar la gloria,
4-como acostarse sobre el mar.
5-Como vibrar,
6-como meterse en ese flash,
7-como llegar hasta Dios,
8-así se siente cuando estás.
9-Porque jugando al olvido,
10-no me quedan inventos.
11-Yo sé que me llevé mucho,
12-pero quiero volver por el resto.
13-Si un cruel destino no dejó más,
14-no me resigno a morir igual.
15-Si creo en que todo puede cambiar,
16-como no voy a esperar.
17-Como llegar,
18-como engañarlo a Lucifer,
19-como escuchar un buen rock,
20-en la más bella soledad.
21-Illuminame, en esta eterna noche.
22-Acomodame el alma,
23-yo sólo siento cuando estás.
24-De ciento siete días de magia,
25-sólo queda un dolor
26-porque el orgullo (el gran orgullo)
27-lo boxeo al corazón.

A-6- Vicioso, jugador y mujeriego

1-Soy ambicioso, soberbio y envidioso,
2-no tengo escrúpulos a la hora de robar o mandarte matar.
3-Me la paso mintiendo cuando empiezo no puedo parar.
4-Como como un cerdo
5-y no me importa si a otro le falta el pan.
6-No reconozco a mis hijos total lo mío no lo van a heredar,
7-Porque lo mío es mío y también mío, es lo de los demás.
8-Soy vicioso, jugador y mujeriego
9-soy peor que lo peor y no lo niego

10-soy vicioso, jugador y mujeriego.
11-Mi único problema es mi trabajo que no me deja en paz.
12-Soy adicto a todo lo que ustedes puedan imaginar.
13-Deseo a la mujer del prójimo y al prójimo lo deseo igual.
14-Porque lo mío es mío y también mío es lo de los demás.

8-Soy vicioso, jugador y mujeriego
9-soy peor que lo peor y no lo niego
10-soy vicioso, jugador y mujeriego
11-Mi único problema es mi trabajo que no me deja en paz.

15-Mi único problema o consuelo es...
16-que trabajo de Pastor...
17-brindo al Padre, al Hijo, al Espíritu santo,
18-amén.

A-7- Palo borracho

1-. .Y es que pasan noches que dan pena,
2-verse tirado en un rincón.
3-Si uno visita seguido al piso,
4-nunca sentirá que es "lo mejor".
5-Vivir quebrando entre "vivos".
6-Nunca arañar "lo mejor"...
7-Si tenés conciencia mediando la inconciencia,
8-tu diablo de la guarda no falló.
9-Seguir jugando a caminar,
10-con la brea de algún callejón.
11-Ir mirando fijo bien al piso,
12--para rescatarse en la ocasión.
13-Y es que siempre caigo por lo mismo,
14-pero hoy me ensaño en perdedor.
15-Cuando el sol ya me daba en la cara,
16-(otra vez), el vicio que ahoga amotinó.

A-8- Sonando

1-¿Por qué me desespera tanto que te incendies la cara?
2-¿Por qué busco salir corriendo de la frivolidad?.
3-Será que el fabricante de moda para esta semana,
4-el que te responde todas, no te convenció.
5-Siempre te está subiendo la fiebre porque no ves la puerta,
6-la salsa de los que tienen poco pero bailan igual.

3-Será que el fabricante de moda para esta semana,
4-el que te respondes todas, no te convenció.

7-Siguen sonando así, sonando rocanroles.
8-Siguen sonando así, sonando rocanroles.
9-Porque esta vida no es un pulgar
10-y solo en tu tapa siempre va la verdad.
11-¿Y ahora a qué jugamos nosotros, que miramos de afuera?
12-Nosotros que limamos solvencias sin teatralizar.

3-Será que el fabricante de modas, de todas las semanas,
4-el que no sabe nada, no nos convenció.

13-Siguen sonando así, sonando rocanroles...
14-cuánta gloria,
15-cuánto triunfo de impostores en nuestra cara,
16-cuánto necio en su derrota,
17-espiando por la mirilla de vanguardia.
18-Siguen sonando así...
19-Siguen, siguen sonando así.

A-9- Tiempo de estar

1-Tanta hiena riendo a carcajadas,
2-predando nuestra gran felicidad.
3-Tanta trampa,
4-tanto golpe mal dado,
5-tantos miedos,
6-ni una oportunidad.
7-Que al suburbio
8-rodando con hermanos
9-siento por ciento (así figura en cuadernillo de CD)
10-mi tiempo de estar.
11-Siento por ciento mi tiempo de estar en paz,
12-de ver algún sol más, de imaginar,
13-tanta jaula por bardearla inocente,
14-tanta libre farra presidencial,
15-tantas cruces, tanto tiempo asustados
16-(asustados no, no se puede pelear)
17-Ni un millón de giras dan el dolor,
18-que te queda por no poder actuar.
19-Yo sé que algún día vas a ser vos,
20-el que diga "Paro para empezar".

A-10- Teatro

1-Ya no entiendo más,
2-esa salvación
3-que ideaste solamente
4-para tu satisfacción,
5-y salgo a caminar,
6-vuelo en mi confusión
7-y deliro como un loco
8-en mi teatro de insatisfacción.
9-Por eso miento, por eso sufro,
10-por eso siento,
11-cuando siento este rocanrol.
12-Noche blanca hoy,
13-noche blanca ayer,
14-que será de mi mañana
15-sin un sueño que encender.

16-Apagué mi luz,
17-ya bajé el telón,
18-Tengo un vaso entre mis manos,
19-ya no tengo solución.

A-11- Sed

1-El hueso quiso ser clavel
2-y otro mediocre quiso ser lo que no es.
3-El sin sentido es lo que adoramos y no podemos ver.
4-Ir y venir, volver atrás no me hace nada, nada bien.
5-Salir a buscar alguna forma,
6-de algún amor, en algo que suena bien...
7-y no morir de sed.
8-El diablo quiso al cielo ir
9-pero una loba lo hizo desistir.
10-El veneno te pone así:
11-ciego, sordo y con la sangre gris.
12-Siempre estoy pidiéndole a la luna que salga,
13-para andar más inocente.
14-Siempre voy pidiendo a tus ojos que hablen,
15-para oír que no mienten.
16-Y cerca de la tierra flotar...
17-al sueño de crecer y amar,
18-lo han estafado tanto, se quiere matar.
19-Si no te siento y me hace mal,
20-es porque soy sensible a la insensibilidad.

A-12- Ojalá se los lleve...

1-Medallón naranja,
2-manto de luz blanca
3-en escenario azul.
4-Esta piedra se mueve
5-y, aunque me pese,
6-también me muevo yo.
7-Darle todo a la nada,
8-sin siempres ni jamases,
9-darle guerra a esta paz.
10-Mira bien a esos ojos,
11-¡ jugá por favor
12-con fichas de libertad !
13-y siempre las mismas caras
14-y siempre el mismo dolor.
15-El hombre llora con ganas
16-y solo, le grita a Dios:
17-"Ojalá se los lleve el viento
18-y no vuelvan más"
19-Otras voces se escuchan,
20-"revolución de la lija y la dignidad"
21-Esta piedra se mueve
22-y, menos libre que un perro,
23-también me muevo yo.

CD “PRESIÓN” (B) (2003)

B-1- Otro viento mejor

- 1-Hay hombres
- 2-que se atreven,
- 3-hombres que se quejan
- 4-y está el dueño
- 5-de la pelota de hoy.
- 6-Ese que maneja
- 7-los riesgos
- 8-de mi tierra,
- 9-mis vueltos
- 10-y mi producción.
- 11-Hay víboras que curan,
- 12-hay frases
- 13-que te matan y
- 14- está la telaraña
- 15-de lo que quedó.
- 16-Pero en la punta del árbol
- 17-más alto
- 18-haremos nidos...
- 19-Y buscaremos
- 20-otro viento mejor,
- 21-uno que nos devuelva
- 22-la voz.
- 23-Y habrá estrellas
- 24-como huellas del destino.
- 25-Del camino de los que
- 26-siempre gritaron
- 27-y nadie escuchó.
- 28-De los que siempre
- 29-buscaron un viento mejor.
- 30-Hay villas de emergencia,
- 31-emergencias en mi gente
- 32-y no hay
- 33-ni un solo cargo
- 34-que venga a hablar hoy.
- 35-Y así en la punta del árbol...
- 36-Y no habrá
- 37-que pagar después,
- 38-las deudas
- 39-de no sé quién.
- 40-Locura de pensar,
- 41-a un árbol gigante
- 42-como mi lugar.
- 43-Más loco voy a andar,
- 44-si cambio
- 45-ilusiones por la cuenta
- 46-del bienestar.

B-2- Presión

- 1-Como dicen los sabios,
- 2-arriba siempre oscurece.
- 3-Se te secan los labios
- 4-y todo, todo te lo ofrecen.
- 5-Da vergüenza ajena ver,
- 6-la metamorfosis
- 7-del pibe de barrio.
- 8-Que ahora sale en el diario
- 9-y busca ser "rocker"
- 10-negando sus ruinas,
- 11-chapeando que desde ahora
- 13-12-toma cacaína.
- 14-Colgado del brazo
- 15-de un gato barato,
- 16-que le da del plato
- 17-(cocida y servida)
- 18-la papa que ayuda
- 19-a aumentar
- 20-la terrible presión...
- 21-Presión!!! Presión!!!
- 22-Siempre va a pasar lo mismo
- 23-(te aclara siempre la vieja);
- 24-El trabajo
- 25-será un abismo,
- 26-si entrás en el juego
- 27-de cualquiera,
- 28-de cualquier idiota.
- 29-¿Quién no ha sido blanco fácil
- 30-por ser inocente
- 31-y creer en la gente?
- 32-Desesperación, desesperanza,
- 33-ya nada te alcanza
- 34-y encima te hicieron
- 35-caer en sus tranzas.
- 36-No te dan revancha,
- 37-sólo quedan nervios
- 38-y el miedo a quedarte
- 39-bajo esta avalancha.
- 40-Y todo te ayuda a aumentar...
- 41-Cuando hay algo, hay algo
- 42-que perder.

B-3- Tres

- 1-Despierto cada día
- 2-queriendo ser
- 3-defensa, fiscal y juez;

4-usted, yo y él.
5-Quiero saber que hicieron,
6-que harán
7-y que no harían o ser el papel,
8-la piedra y la tijera;
9-ojos, boca y piel.
10-El cornudo, el más deseado
11-y el terco infiel.
12-La puerta, la ventana o caer
13-como hizo Olmedo,
14-del balcón aquel,
15-para no volver.
16-Ser el degenerado, el amor
17-por tu cuerpo o primera vez.
18-Mediodía, medianoche
19-y atardecer.
20-Mejor que dos opciones
21-siempre van a ser tres.
22-Quiero ser asesino,
23-ser la víctima, el testigo.
24-El humo, la bolsa y el vino.
25-El viaje, el primer paso,
26-el destino.
27-Subir, bajar o reaccionar:
28-buscar salidas.
29-Poder encerrar a la libertad
30-y sacarle un poco de verdad
31-y robarle un poco de verdad.
32-Soy un papel en blanco,
33-diez temas en un día
34-o sólo sé no morir de sed.
35-Te amo todo el día, te odio
36-y tengo miedo
37-y quiero ser tren,
38-un camión por la ruta
39-y el tiro a la sien.
40-Me hago Cemento, Museo
41-o algún "cabaré".
42-Soy avenida, la cortada
43-y vuelvo a ser esquina.
44-Empate, local y visita.
45-El dueño, el patrón
46-y la hormiga.
47-Subir, bajar y reaccionar.

B-4- Una nueva noche fría

1-Voces, sólo voces,
2-como ecos; como atroces
3-chistes sin gracia.
4-Hace mucho tiempo escucho
5-voces y ni una palabra.
6-Y mis ojos maltratados
7-se refugian en la nada
8-y se cansan de ver un montón

9-de caras y ni una mirada.
10-Una nueva noche fría en el barrio,
11-los tranzas se llenan
12-los bolsillos.
13-Las calles son nuestras,
14-aunque el tiempo
15-diga lo contrario.
16-Y los sueños no soñados,
17-ya se amargan la garganta
18-y se callan.
19-Y eso, casi siempre
20-(o siempre), les encanta.
21-Van quedando
22-pocas sonrisas,prisioneros
23-de esta cárcel de tiza.
24-Se apagó el sentido,se
25-encendió un silencio de misa.
26-Menos horas en la vida,
27-más respuestas a una
28-causa perdida:de porqué
29-los sentimientos,
30-vuelven con el día.
31-Solo, como un pájaro
32-que vuela en la noche
33-(libre de vos...pero no de mí)
34-Vacío, como el sueño
35-de una gorra.
36-Lleno de nada,
37-sin saber donde ir.
38-Duro como un muerto en su
39-tumba que murió de miedo,
40-por el valor de vivir.
41-Las nubes no son de algodones
42-y las depresiones
43-son maldiciones.
44-Te va distrayendo, te enrosca,
45-te lleva y te come.
46-Te lastima y no perdona
47-y en algún lugar
48-te roba la cara,la sonrisa,
49-la esperanza, la fé
50-en las personas.

B-5- Fantasía y realidad

1-"A veces, las lluvias
2-sólo mojan" -pensó-
3-el héroe del fuerte
4-en esos años.
5-Salir de la tumba
6-y no tener vocación
7-a cualquier yugo

8-que no fuera de caño.
9-Ansiosas melodías tarareaba;
10-canciones de sables
11-sin remache.
12-Sus acciones en la vida
13-levantaron cuando pudo
14-comerse a la hija,
15-del 'honorable' senador.
16-Una nena enroscada
17-en los negocios de papá,
18-merquera y sutil pero fiestera
19-Se conocieron trabajando
20-en Casanova: ella vendiendo
21-y él haciendo billeteras.
22-Con brazos abiertos
23-a este ladri,
24-el partido lo recibió gustoso:
25-secretario de pasta
26-en la semana,
27-se hizo mulo de todos
28-os poderosos.
29-Fantasía o realidad,
30-a esta historia le da igual.
31-El negocio fue creciendo
32-para todos,
33-para todos menos para
34-los que esperan
35-para esos que transpiran
36-de impaciencia,
37-los “sin zapatos”
38-que no pasan a esta “fiesta”.
39-Los Reyes y Papá Noel
40-no existen
41-y a la gente sólo la ayuda
42-la gente.
43-No existe más iluso
44-que el iluso que aún espere
45-que la mano se la dé
46-el que lo gobierne.

B-6- Morir

1-En hojas muy viejas
2-me leo el futuro,
3-al medio
4-el cerebro se parte
5-por el sol.
6-El negro es muy blanco
7-en mi ciego destino,
8-vomito mil frases
9-y ni una canción.
10-Me aferraré a la muerte
11-sólo si es

12-el mejor pasaje.
13-Es la cita a ciegas
14-que no hay que esperar.
15-Las ratas que estafan
16-y zafan
17-son muchas.
18-Y son las que bendicen
19-sus miserias al final.
20-Soguean paraísos
21-en los últimos metros
22-y piensan que rogando
23-las condecorarán.
24-Quiero morir de
25-cara al sol.
26-Quiero salir...
27-El tipo que ignora muere
28-y vive contento,
29-no sabe que hay cosas
30-que se pueden cambiar.
31-Será buen ciudadano
32-para el dictador
33-(el que asesina y lo niega)
34-Y después pedirá
35-que vuelvan a "dictar",
36-sólo por seguridad.

B-7- Cristal

1-Morir en tu cuerpo,
2-en ese tesoro sin dueño,
3-que me emborracha
4-y me seduce.
5-Morir en el delirio
6-de esos ojos tristes,
7-en el delirio
8-de esa luz infinita
9-que me encandila;
10-que flotando entre
11-sueños me arrastra
12-hasta tu río,
13-una visita hasta
14-la vida misma.
15-Llorar y dormir
16-bajo esa misma luna,
17-trepar hasta
18-tu inmenso cielo;
19-hasta la esencia
20-de lo más puro,
21-lo más hermoso.
22-Uno nunca sabe
23-por quien puede vivir,
24-uno nunca sabe
25-por quien puede morir.
26-Uno busca en el cielo

27-espejos nuevos.
28-Cristal tan frágil
29-como mi destino,
30-cristal tan duro
31-como este camino...
32-como este camino.

B-8- Imposible

1-Poder jugar en otro juego
2-es lo que imagino.
3-Donde la gente de mierda
4-esté muerta
5-y los buenos, vivos.
6-Quiero que sea este el lugar
7-pero convertido.
8-Que decir aborto suene a legal
9-y que no sea
10-un pecado mortal.
11-Que no se quede
12-mi pueblo dormido,
13-que ya no me engañen más
14-ni jueguen conmigo.
15-Gardel va a cantar con los Beatles
16-en la plaza del barrio.
17-Bob Marley va a rugir en Cemento
18-con los Rolling Stones.
19-Al fin va a decir la verdad
20-el que escribe los diarios.
21-Al fin van a dejar de rezarle
22-a la televisión.
23-Ahí no voy a escuchar mentiras
24-ni verdades cambiadas.
25-Y no habrá tantos hombres pagando
26-ni putas tan caras.
27-Por fin el gobierno
28-va a ser de una mujer
29-Y no habrá juicio
30-por fumar sin joder.
31-Y va a haber jueces cumpliendo la ley.
32-Todos nuestros hijos
33-van a poder comer...
34-y en nuestras almas
35-va a dejar de llover.
36-El éxito será eterno, será eterna la flor,
37-el ser humano y la verdad.

B-9- Callejero de Boedo

1-Ahora que estás encerrado y anclado en la sombra, sin más.
2-Ahora que el cielo es cielo raso y no hay caso, no te escuchan más...

- 3-San Lorenzo va a jugar y vos no vas a poder estar.
- 4-En silencio llorarás, no hay donde puedas escapar.
- 5-Devoto no es un viaje de egresados ni el sueño dorado de mamá.
- 6-Peró peor es quedar tirado en la calle de un balazo,
- 7-sangrando sin parar.
- 8-Callejeros va a tocar la milonga que te trajo acá.
- 9-En silencio llorarás, no hay donde puedas escapar.
- 10-El infierno tiene dirección y vos la conocés bien
- 11-por no sentir, por no sentir, el calor de una mujer.

B-10- Si me cansé

- 1-Si me cansé de cansarme no fue por otario
- 2-ni fue por corsario, ni fue por amargo,
- 3-ni bueno, ni fiel...
- 4-Fue por ver que todos la hacen, que todos
- 5-La toman, la venden, la roban y después
- 6-Se morfan sin asco...la mejor miel...
- 7-la mejor miel...
- 8-Si me cansé de esperar,
- 9-fue porque mi tiempo no curó ni una herida.
- 10-Si me cansé de olvidar,
- 11-fue porque el olvido es la "pastilla suicida".
- 12-Si me cansé de perdonar,
- 13-fue porque cuando duele nunca, nunca,
- 14-nunca se olvida.
- 15-Si me cansé de mentir,
- 16-fue porque la verdad lastima solo al principio.
- 17-Si me cansé de dormir,
- 18-fue porque al sueño no lo sueño dormido.
- 19-Si me cansé de asistir,
- 20-fue porque asistiendo o no asistiendo
- 21-siempre empezaron sin mí.
- 22-Si me cansé de obedecer, de ser correcto.
- 23-Me corresponde ser obediente
- 24-a mi parecer.
- 25-Y hoy me doy cuenta que padeciendo
- 26-también me canso (siempre que no
- 27-pertenezca voy a pertenecer).
- 28-Si me cansé de ceder,
- 29-fue porque cediendo te vas muriendo
- 30-en vida.
- 31-Si me cansé de llorar,
- 32-fue porque en las lágrimas no encontré
- 33-salida.
- 34-Si me cansé de correr,
- 35-fue porque a muchas cosas las perdí
- 36-por correr noche y día.
- 37-Si me cansé de mirar,
- 38-fue porque mirando ví una vez a la muerte.
- 39-Si me cansé de perder,
- 40-fue porque una vez me desangré
- 41-por perderte.
- 42-Si me cansé del culo cerrar,

43- fue por el hambre, el miedo
44-a la guerra y a la fría soledad.

B-11- Ahogados de razón

1-Por Alex Lora
2-sentí que sentías,
3-tuve en tus ojos
4-"Mi Nación".
5-Tuvimos suerte
6-y quemamos al frío
7-pero nuestros humos,
8-nos ahogaron de razón.
9-Por tu energía
10-pasaron mis sueños
11-y por tu espalda mi amor.
12-Tal vez fumando
13-te encuentre
14-en el tiempo y otra vez
15-por mis ojos,
16-vuelvas a entrar como el sol.
17-Sé que aquel ángel
18-para los finales,
19-llora a esa flor que no
20-dejamos ser.
21-Brindo hoy por tu alma,
22-por tu vientre
23-y por lo que tal vez
24-nunca más veré.
25-Vivo esta vida
26-sólo si vivo en tu vida
27-y duermo en tu espacio azul.
28-Mientras me moje
29-en tu cuerpo de estrellas
30-confundidos
31-nos buscaremos sin luz.
32-Siempre llegamos el uno
33-hasta el otro
34-y el otro y el uno, ya no son dos.
35-Entre tus duendes, tu cielo
36-y tu infierno
37-vuelan mis deseos,
38-corren buscando sin razón.
39-Porque noche tras noche
40-y verso tras verso,
41-te encuentro como a este eco
42-de mi soledad.

B-12- Tiempo perdido

1-¿Cómo se deja

- 2-el alcohol?
- 3-¿Cuándo dijimos qué no?
- 4-¿Dónde quedaron
- 5-los últimos "cinco"
- 6-si sé, qué te los dejé
- 7-a vos?
- 8-¿Cómo se hace para parar?
- 9-¿Cómo se siente
- 10-no vivir más?
- 11-¿Cómo se hace
- 12-para seguir amando
- 13-sin tener qué perdonar?
- 14-¿Cómo la muerte
- 15-se mete en tu sangre?
- 16-¿Cómo las luces te atrapan?
- 17-¿Cómo el misterio
- 18-se vuelve dolor?
- 19-¡Cuánto tiempo perdido!
- 20-¿Cómo se siente
- 21-no sentir temor?
- 22-¿Cómo se fueron
- 23-las claves del sol?
- 24-¿Cómo a los ángeles
- 25-qué mueren de hambre,
- 26-no los ayuda mi Dios?
- 27-¿Cómo se gana en la vida?
- 28-¿Cuánto se pierde ganando?
- 29-No veo ninguna ruina
- 30-en aquellos
- 31-que murieron avanzando.
- 32-Siempre que perdemos
- 33-el tiempo con preguntas,
- 34-siempre ganaremos en algo
- 35-pero será en dudas.
- 36-Y a veces las dudas
- 37-nos tapan el sol,
- 38-como nubes de otoño.

B-13- El duende del árbol

- 1-En sus ojos,
- 2-nunca pude
- 3-encontrar maldad.
- 4-Pero a veces,
- 5-para no morir hay que matar.
- 6-Todo fue esa noche
- 7-en que ciego y borracho
- 8-nos quiso asustar.
- 9-Pero un golpe sin suerte,
- 10-dejó a su cuchillo
- 11-clavado en su mal.
- 12-Así fue que al duende del árbol,
- 13-tuvimos que asesinar...matar...

14-y cortar... y cortar...
15-Su cuchillo había destripado
16-a dos duendes ya.
17-Pero en estas historias,
18-nunca nadie puede celebrar.
19-Así fue que
20-al duende del árbol,
21-en partes tuvimos que enterrar...
22-tapar... y olvidar... y olvidar...
23-"¿Cuál es esa ley
24-- preguntó el duende
25-al sol / a Dios -
26-qué aunque mate
27-siempre, siempre
28-obtendré el perdón?"
29-Pero a aquella ley,
30-esa noche la rompí yo...
31-Sólo el cielo quiso ver
32-lo que quedó de él.
33-Nuestro miedo,
34-se hizo odio
35-en un instante cruel.
36-Así fue que
37-al duende del árbol,
38-de un tajo le pudimos dar
39-un poquitito de paz...
40-de paz...
41-Y ahora tengo a este duende
42-sepultado y ya sin perdón.

B-14- Ilusión

1-Mi ilusión
2-era entrar en tu caja
3-y poder despertar.
4-Mi pasión
5-es poder encontrar
6-un espejo en tu mentalidad.
7-Y hoy estoy inquieto
8-en este lugar,
9-con tu aliento y mi soledad.
10-Mi existir es viajar
11-por tu oído
12-y gritarte siempre
13-que hay verdad.
14-Sin tu voz caeré
15-no podré ilusionarme
16-otra vez.
17-Porque el fuego
18-que une nuestras almas,
19-morirá cuando deje de ver.
20-Y si llego a mi fin
21-intentando,
22-seré un vencedor.

23-Porque es mejor intentar
24-que morirse
25-sin sentir tu voz.
26-Y cuando un día
27-ese fuego se apague,
28-que quedará el recuerdo
29-en tu pecho
30-de haber sentido calor.
31-Mi ilusión
32-es la ilusa que ve salvación.
33-Mi ilusión es mi estrella,
34-mi Dios, mi razón.

CD "Rocanroles sin destino" (C) (2004)

C-1- Distinto

1-A pensar, a reaccionar,
2-a relajar, a despotricar,
3-a decir estupideces.
4-A olvidarme de olvidar,
5-a recordar lo que vendrá,
6-a arriesgar una y mil veces.
7-A molestar, a ladrarte, a ser el preso
8-de la celda estéreo de tu alma,
9-(rincón eterno de las palabras).
10-A ser idiota por naturaleza,
11-y caer siempre ante la vaga certeza,
12-de que en esta tierra todo se paga.
13-A consumirme, a incendiarme,
14-a reír sin preocuparme
15-hoy vine hasta acá.
16-A tapar mi ingenuidad
17-con un poco más que sal,
18-me quiero quedar.
19-A tocar, a manosear,
20-a querer más que un "nada más",
21-a desnudarte una vida de veces.
22-A hablar mal del qué dirán,
23-a ver temblar la seguridad,
24-a ser distinto a lo que se parece.
25-A terminar con el cuento más oscuro,
26-a derribar los muros de mi mente
27-a ser un poco menos consciente.
28-A fantasear, a afilarme bien los dientes,
29-a acabar con mis pensamientos decentes,
30-a asesinar a las verdades que mienten.

C-2- Sé que no sé...

1-Se perdió la llave

- 2-de otro paraíso.
- 3-Se pudieron escapar
- 4-los prisioneros de la razón.
- 5-Se convirtieron en demonios
- 6-los ángeles que nadie quiso.
- 7-Se regalaron los besos
- 8-que nadie vendió.
- 9-Se levantó al fin el sol a la luna
- 10-pero no se ven nunca.
- 11-Se mudó al centro la abuelita del cuento
- 12-con el lobo feroz.
- 13-Se ve por el alcohol linda a alguna
- 14-que es más linda de nuca.
- 15-Se dice que prenderse mucho a la tuca
- 16-te consume la voz.
- 17-Se hizo emoción la inocencia,
- 18-cuando pegó esa sensación.
- 19-Quedamos en presencia
- 20-de la ausencia del dolor.
- 21-Se juntan a internetear conventillos
- 22-los amigos de Judas.
- 23-Se opta mucho más por figurar que por tener decisión.
- 24-Se desbordó con certezas amargas
- 25-el gran mar de las dudas.
- 26-Se puso más careta que un cura
- 27-la cultura del rock.
- 28-Se ve que la escalera más sincera
- 29-es la que va para abajo.
- 30-Se pone menos falso todo,
- 31-las cosas son como son.
- 32-Se fue perdiendo mucho más en mi tierra
- 33-que la paz y el trabajo.
- 34-Se repartieron más panfletos
- 35-del cielo de la contradicción.
- 36-Sé que no sé pero, siempre,
- 37-siempre opino igual.
- 38-Escribo sin escuchar.
- 39-Si lo que hago yo mismo
- 40-está bien o mal.

C-3- Sería una pena

- 1-Sería una pena
- 2-quedarme en el tiempo
- 3-del vicio y el sexo barato.
- 4-Aunque te digo que a veces
- 5-tan mal no la paso.
- 6-Peró a veces hasta el más idiota
- 7-merece un poco de calor...
- 8-Y si es el tuyo mejor,
- 9-porque el tuyo es el mejor.
- 10-Sería una pena,
- 11-que un día me dieras por muerto

12-y te helaras las venas
13-y me dejaras un tajo en la cara
14-y un viaje al dolor por condena.
15-Porque a veces hasta el más payaso
16-merece un poco de amor...
17-Y si es el tuyo mejor,
18-porque el tuyo es el mejor.
19-El sol y la luna
20-se fundieron sin miedo en tus ojos.
21-Y para encender a esos ojos,
22-el pecado es el que más me ayuda.
23-Le agradezco a mi santo,
24-“el de los que no se creen ninguna”,
25-por haberme engañado otra vez
26-y dejarme a tus pies
27-como un ciego que busca y encuentra,
28-después de perderse hasta enloquecer.
29-Sería una pena no ver bien las señas
30-del “tanto”, del “truco” y de tu alma:
31-Que alumbra que calma, y me saca
32-entre buenas y malas, de esta perdición.
33-Sería una real pena,
34-no volver a tocarte otra vez.

C-4- Algo peor, algo mejor

1-Siempre tuve un defecto:
2-no se decir que no
3-y pasadas las cuatro
4-mi cara era un error.
5-Entrancado como un idiota fui
6-con el moño en la cabeza,
7-buscando en esas tetas
8-el calor para poder sobrevivir
9-a la agonía de la noche.
10-A la desdicha de sentirme
11-un mercenario del alcohol,
12-de alejarme entre los gritos
13-y los tragos, otra vez solo...
14-Un perdedor...
15-Salimos de aquella histeria
16-hacia otro lugar,
17-huyendo de los colmillos
18-de la soledad.
19-Regalado, ofrecí el sabor
20-de aquellos que en albergues
21-se hacen tibios y no llegan
22-al orgasmo ganador.
23-Fue ahí que comprobé
24-que siempre puede haber
25-algo peor/ mejor.
26-Fue así que comprobé
27-que la angustia es prima

- 28-de la desesperación/ desolación.
- 29-Y que, a veces, tal vez,
- 30-estar solo, es mejor.
- 31-Y que al cielo, no se llega
- 32-nunca de a dos.
- 33-Me quedé dormido y con ganas de mear
- 34-No existe peor remedio
- 35-que la enfermedad.
- 36-“Fin el turno lo molesto señor”.
- 37-A este animal nocturno,
- 38-la mañana lo encontró al huir:
- 39-sin hígado, sin techo y sin amor.

C-5- Rebelde, agitador y revolucionario

- 1-Hoy me sacrifican como cerdo
- 2-por no estar de acuerdo
- 3-con “conservas” y militares,
- 4-por no querer altares
- 5-de oro y sangre.
- 6-Me acusan de rebelde,
- 7-agitador y revolucionario:
- 8-Por no pensar lo mismo (y decirlo)
- 9-que los que abusan
- 10-de mi gente a diario.
- 11-Cae el agua desde el cielo,
- 12-sobre un mar de desconsuelo.
- 13-Se hace eterno este silencio,
- 14-lleño de real desolación.
- 15-Mi madre me llamó Jesús
- 16-Y hoy mi pueblo me llora en la cruz.
- 17-Peró van a ver, un día todo cambiará:
- 18-Habrà una iglesia que comprenderà
- 19-al reprimido y no al represor.
- 20-Y será honesta como lo fui yo...
- 21-¡¡¡¡¡ tal vez no!!!!
- 22-La espina ya está clavada,
- 23-no hay perdón para el que aplasta,
- 24-contando una sola historia,
- 25-a los que no encuentran solución.

C-6- Un lugar perfecto

- 1-No creo en navidades,
- 2-ni en las noches de paz,
- 3-Las verdades no son absolutas
- 4-y al mentir hay verdad.
- 5-Hoy dormís en mis brazos
- 6- y eso es una verdad.
- 7-Hoy no entiendo cómo pasó todo
- 8-pero me cabe igual.
- 9-A las fiestas las inventó un sabio,

10-A las ceremonias los que no sabían
11-que hacer.
12-Tu cuerpo es el lugar perfecto
13-para que yo sepa lo que quiero hacer.
14-Como noches de magia,
15-como noches de sal,
16-las verdades son tan irreales
17-como la realidad.
18-Aquel tesoro con dueño
19-hoy es mi perdición,
20-Bajo la misma luna me duermo,
21-y despierto al mismo sol.
22-A la noche la hicieron los sabios,
23-al día los que querían saber.
24-La cama es el lugar perfecto,
25-Para que me expliques lo que pasó ayer.
26-Porque ayer yo vi todo.
27-Todo lo que pude ver:
28-La cerveza, tus ojos, tu rezo,
29-La locura en tu piel,
30-¿Para qué hacer racia de sensaciones?
31-Hoy no quiero indagar corazones,
32-ni hacer juicios por retrovisión,
33-si vos sos el paraíso.
34-Yo no creo en milagros,
35-pero que le voy a hacer.

C-7- Todo eso

1-El "gordo" Porcel, Alberto Olmedo,
2-Diego Armando Maradona,
3-Luca Prodan, Carlos Gardel.
4-Las Madres y las Abuelas
5-que no olvidan ni perdonan
6-ante el indulto y la obediencia
7-de una ley.
8-Mis hermanos y mi vieja; mi viejo:
9-Mi Tapiales, su Parque Patricios
10-Y algún vicio sin descartar.
11-Las calles y los edificios
12-de mi Buenos Aires prendido fuego
13-a la noche, cuando ruego
14-por verte regresar.
15-Todo eso y tus besos,
16-son la mueca que me va a quedar
17-cuando me vengán a buscar.
18-Todo eso es el peso,
19-que tendrá mi alma
20-cuando el diablo me reserve
21-algún lugar.
22-Y mis problemas,
23-no serán problema nunca más.
24-Ningún milagro, un millón de sueños,

25-el intento por entretenerte
26-y la suerte de ser testigo
27-y culpable de nuestra ilusión.
28-Obsesión por la letra y la rima,
29-más presión por trepar a la cima
30-y una rutina que me lastima
31-si no estás vos.

C-8- Prohibido

1-“Está mal, no te toques más”,
2-“La marihuana no hace bien,
3-es muy mala, te hace ver
4-otra realidad”.
5-“Te vas a atar a la fidelidad”.
6-“Homosexual es una mala palabra,
7-no es de gente normal”.
8-“Decís orgía y gritan pornografía,
9-no lo intentes cantar jamás”.
10-“Esta vida debe ser sostenida
11-con total seriedad”.
12-No escucho y sigo,
13-Porque mucho de lo que está prohibido
14-me hace vivir.
15-No me persigo,
16-porque mucho de lo que está prohibido
17-me hace feliz.
18-Lo reprimido, cuando está cautivo,
19-te pide salir.
20-“No pasás, (te vestís muy mal),
21-no comprometas mi trabajo muchacho
22-correte para atrás”.
23-Sexo oral entre Papá y Mamá:
24-“A esa secuencia con frecuencia
25-la pienso pero ellos
26-nunca lo harán”.
27-Muchas manzanas
28-son la que hoy y mañana
29-se cruzan y se van a cruzar,
30-Y en algunas se encuentra
31-lo que algunos llaman felicidad.
32-No escucho y sigo...

C-9- Tan perfecto que asusta

1-Tener la oportunidad,
2-poder estar más allá,
3-Tan acostumbrado a no ser,
4-a desconfiar, a no ganar.
5-El mar se te abrió una vez,
6-se te abrió para no parar,
7-Y vos no te despertaste,
8-lo arruinaste una vez más.

- 9-Es tan perfecto que asusta.
- 10-¿Por qué nunca es justa la felicidad?
- 11-Saber elegir es lo que cuesta más.
- 12-no cualquiera suma sin restar.
- 13-Y la puta nunca es justa
- 14-porque algunos nunca la tendrán.
- 15-Sentís la electricidad,
- 16-y no la sabés llevar.
- 17-Te quema, te paraliza,
- 18-no te deja reaccionar.
- 19-El enemigo peor,
- 20-ese gran saboteador,
- 21-siempre será uno mismo,
- 22-y ese miedo a estar mejor.

C-10- Tratando de olvidar

- 1-Voy caminando bajo una luna azul,
- 2-y las estrellas que descansan sobre el mar.
- 3-Me fui de casa, estoy en otro lugar,
- 4-en la cornisa de una falsa soledad.
- 5-A lo lejos, está saliendo el sol,
- 6-y veo tu cara junto a todo el amanecer.
- 7-Nena no hay nada
- 8-que me pueda hacerte olvidar,
- 9-me robaste el corazón.
- 10-Estoy tan lejos
- 11-tratando de olvidar,
- 12-tomando vino
- 13-y fumando frente al mar.
- 14-No tiene cura
- 15-esta gran enfermedad.
- 16-Estoy tan lejos
- 17-tratando de olvidar,
- 18-que nos conocimos en San Telmo,
- 19-en el viejo Museo Rock,
- 20-(donde todo se hacía
- 21-como por primera vez).
- 22-Fue en el baño
- 23-dónde vos me hiciste arder,
- 24-desde el tabique
- 25-hasta la punta de los pies.
- 26-Nos amamos, pero pronto se acabó;
- 27-como se acaban las cosas
- 28-que te hunden al dolor.
- 29-Nena, no hay nada
- 30-que me pueda hacerte olvidar,
- 31-me arruinaste el corazón.

C-11- Rocanroles sin destino

1-Imágenes de subir, imágenes de soñar
2-llenando un lugar vacío.
3-Cientos de momentos fríos y soledad.
4-Siempre relojeando al cielo
5-desde el suelo y no arriba
6-sin saber, si creer
7-si esta elección de vida valdría mi fe.
8-Si este tren, solo de ida
9-me daría un lugar
10-Y el corazón me aturdiría con eso
11-de que las paredes y el techo
12-se van si hay libertad.
13-Y ese drogadicto alarido / y ese estruendo casi divino
14-cuando se quiebran todos los sentidos
15-con una canción / con un rocanrol.
16-Fue el que jugó todo el tiempo en mi mente
17-como abogado y liberó para siempre
18-a esta ciega razón de vivir.
19-De tratar de lograr,
20-ser la revancha de todos aquellos
21-que la pelearon al lado, de cerca o muy lejos
22-y no pudieron reír sin llorar.
23-Te llaman si convocás, te llaman si pagás bien
24-o si le tirás la alfombra.
25-Te hacen caminar entre sombras
27-26-y no te escucharon ni hablar.
28-Muchas bandas mueren sin el apoyo de estos
29-tantos mediocres sin clase,
30-que te arman "El ranking de los elegidos del nunca jamás".
31-Y ahí caes en la cuenta de que lo que cuenta
32-es lo que se siente en la calle, en la gente
33-y no en los inventos de estos incoherentes
34-para no dejarte llegar.

C-12- La llave

1-Puedo darte melodías,
2-hacer rimas en tu nombre.
3-Però nunca llegaré tan lejos
4-para devolverte tanta paz,
5-tanta melancolía,
6-tanta pausa en mi vida.
7-Como la tinta cuando sueño canciones,
8-Como la razón cuando me faltan razones.
9-Como el tren que se mete en las nubes,
10-sos la llave hacia otro lado,
11-hacia el costado de las cosas,
12-(donde no son sólo hermosas).
13-Puedo entender la realidad
14-y en realidad, me haces entender
15-eso que no todos ven.
16-Cuando así estamos
17-no existen ilegalidades, ni imposturas.
18-Sin darme cuenta,

19-ya me está abrazando esta locura.
20-La que me hace ver todo distinto,
21-la que me hace encontrar los caminos.
22-Puedo hacerte mil banderas,
23-puedo hablar de fantasía,
24-Pero estaría tan lejos de explicar
25-lo que es pasar por la frontera
26-más sensible de mis días...
27-que así te rebajaría.
28-Como esas alas para levantar vuelo.
29-Como el destino que me lleva a tu cielo.
30-Como la nave que deshace los hielos.
31-sos la llave...

C-13- Parte menor

1-Vuelvo a ser esclavo, vuelvo a despertar.
2-La noche de anoche me dejó sin gas
3-y ese reloj de mierda que ya empieza a pelear
4-con mi tiempo.
5-Miro hacia el techo, miro hacia el piso
6-y en la guitarra no encuentro
7-más que desperdicios de otra canción.
8-Y me levanto igual.
9-Igual, como lo hice ayer,
10-con la vena de perder la alegría de a poco
11-como una roca que se erosiona y cae.
12-Y salgo corriendo, ya mi tiempo no está.
13-Está el "91" y la General Paz.
14-Ahora, soy empleado de la Capital de este infierno.
15-Y llevo hasta el centro
16-que es todo protesta:
17-El excluido reclama y el Congreso que apesta.
18-Y yo sólo quiero patear al sistema hacia otro lugar.
19-Pero hoy ficho igual.
20-Igual, como lo hice ayer,
21-con la vena de ser parte menor de este todo
22-(que no me cierra y que me encierra mal).
23-Termina el día y en el cuadro del vidrio
24-del "60" hasta Constitución:
25-veo a la lluvia cayendo con furia,
26-vaciando las calles,
27-cambiando nuestro odio de color...
28-...La madrugada me ve solo en la mesa
29-viendo al mundo por televisión...
30-No cambio nada y vuelvo a la cama
31-pensando que tal vez mañana,
32-todo será un poco menos peor que hoy.

C-14- Canciones y almas

- 1-Que te vendiste que te compran
- 2-que te cogen que te tienen de esclavo
- 3-mira que culo que tuvieron estos putos que viven acá al lado
- 4-y para adentro me pregunto: Pato ¿qué es lo que habrá pasado
- 5-que me moría por tocar rocanrol y ahora que puedo algunos me están fusilando?
- 6-Te la creíste las entradas son muy caras te subiste al caballo
- 7-después los ves pagar el doble por un show que no vale 10 centavos
- 8-es que mientras haya mundo habrá caretas que la van a seguir boqueando
- 9-y mientras tanto yo sueño contra todos los que hablan y no viven pa seguirla
- 10-agitando.
- 11-Si todo crece crecerá lo bueno y lo malo de la mano
- 12-y en esta hoguera de canciones y almas nos iremos quemando
- 13-es que la gente que no crea en sueños, no creerá en lo que hago
- 14-porque este sueño es la razón de mi vida para seguir soñando.

CD “SEÑALES” (D) 2006

D-1- Daños (noviembre-2003)

- 1-Quiero gritar
- 2-pero el dolor calló mi voz,
- 3-quiero sentir
- 4-porque no siento el corazón.
- 5-Quiero inventarme
- 6-un mundo de calor.
- 7-Quiero vivir
- 8-metido en mi canción.
- 9-Crecí llorando promesas rotas
- 10-y así aprendí a no cumplir las propias,
- 11-a elegir bien a quién querer,
- 12-a mentirme para creer.
- 13-Voy a hacer base acá,
- 14-voy a perder la calma.
- 15-Es mi soledad,
- 16-la que con un hijo sanará
- 17-(o eso espero yo).
- 18-No quiero más engaños,
- 19-no quiero daños
- 20-nunca más.
- 21-Quiero viajar
- 22-buscando algo de amor.
- 23-Quiero saber si tengo algún valor.
- 24-Las marcas sucias que el pasado me dejó,
- 25-van a ser sólo
- 26-un mal recuerdo
- 27-y no mi sol.
- 28-Dormí sin cuentos,
- 29-comí las sobras
- 30-de padres lentos

- 31-y madres sordas.
- 32-Aprendí así, a no querer
- 33-y a mentir para pasarla bien.

D-2- Puede (marzo-2004)

- 1-¿Puede mi angustia
- 2-ser tu alegría?
- 3-¿Puede esta melodía
- 4-ser mejor?
- 5-¿Puede la astucia
- 6-ser algún día,
- 7-la salida a mi agonía
- 8-de imaginación?
- 9-¿Puede mi infierno ser
- 10-mucho más fiel que tu cielo?
- 11-¿Puede un momento amargo ser
- 12-tan dulce consuelo?
- 13-¿Puede un silencio ser
- 14-mucho más duro que el cemento?
- 15-¿Pueden las letras
- 16-ser más sencillas?
- 17-¿Puede un La menor
- 18-sonar por Do?
- 19-¿Puede una canción
- 20-sacar de vos lo que brilla?
- 21-¿Puede una sola frase
- 22-llenarte el corazón?
- 23-¿Puede la envidia
- 24-ser tu alimento?
- 25-¿Puede "el Gran Suplemento"
- 26-masturbar al pop?
- 27-¿Puede el locutor más gordo
- 28-ser tan forro y siniestro?
- 29-¿Puede criticar
- 30-el que no sabe quién sos?
- 31-¿Puede tu mirada
- 32-ser mi guía?
- 33-¿Puede tu piel
- 34-ser tatuada por mi sed?
- 35-¿Puede quedar en la nada
- 36-esta vida?
- 37-¿Puede terminar
- 38-sin llegar a ser?

D-3- Límites (julio-2004)

- 1-Entre "canciones de duda"
- 2-y la calle hambrienta:
- 3-Por ese límite
- 4-mi vida siempre irá.
- 5-Y viendo como mi cordura y locura
- 6-se enfrentan sin cesar...

7-Hacia algún lado,
8-algún día esta vida se inclinará.
9-Entre lo que te toca
10-y lo que te dejen hacer
11-por ese límite,
12-la vida siempre irá.
13-La boca de una mujer ajena,
14-matarte o salir a matar,
15-ser pobre, ser rico
16-crecer en la calle o crecer para el vicio.
17-(es que muchos se van cayendo
18-sin caminar)
19-El silencio del campo
20-o el ruido de la ciudad,
21-no van a bastar
22-para que encuentres
23-todo aquello que necesitas.
24-Hay muchos límites allá afuera
25-y hay otros, muchos peores
26-en lo más hondo de tu verdad.
27-¿Cuánta gilada más
28-va a ensuciar tu alma?
29-Helada y en las llamas, tu cuerda
30-se va a cortar.
31-No existe ningún purgatorio,
32-las cuentas las vas a rendir acá.
33-Ya no habrá nada más
34-que tu cara
35-y el último límite
36-para cruzar.

D-4- Creo (diciembre-2005)

1-Creo que con una canción
2-la tristeza es más hermosa.
3-Creo que con una palabra
4-puedo decir mil cosas.
5-Pero no creo en el circo
6-de la información.
7-Todo decanta en tu amor
8-y en mi dolor.
9-Creo que es mejor morir de pie
10-que vivir de rodillas.
11-Creo que hoy el viento me alcanzó
12-el olor de tu mejilla.
13-Creo en mi guitarra, creo en el
14-sol (si me cura las heridas),
15-creo en tu voz.
16-Creo en la vida, en la noche,
17-en tu alma y no creo
18-en todo lo demás.
19-Creo en tu estrella,
20-en aquella que busco
21-en mi sueño mejor

22-para poder luchar.
23-Creo en esas tardes que viví
24-jugando a la pelota
25-Creo que educar
26-es combatir
27-y el silencio
28-no es mi idioma.
29-Creo en tu sonrisa,
30-creo en mí si te veo hoy
31-y me pedís que no
32-me rinda,
33-sigo por vos.
34-Creo en la lluvia
35-cuando cambia
36-el olor de mi tierra.
37-Creo en el mar
38-cuando amanece
39-abrazándose a las
40-piedras.
41-Creo en los jazmines
42-que un dios me bajó
43-esa vez, para poder
44-conocerte como mujer.

D-5- Frente al río (verano-2005)

1-Paso noches hablando de vos,
2-este es mi insólito monólogo
3-de hoy.
4-Me cuelgo y me empiezo
5-a preguntar
6-si tu Quilmes jugará
7-en el más allá.
8-Lo enciendo frente al río
9-De la Plata sin dudar
10-(con más ganas de creer
11-que de pensar),
12-por que tus sueños como el viento
13-vuelven desde tu ciudad
14-para darle a lo que siento
15-algún lugar en tu eternidad.
16-Las estrellas se apagaron en el Sur:
17-Subiste y sólo
18-brilla tu luz.
19-Tan hermosa como Janis
20-y su blues,
21-hoy no te tengo,
22-y solo, cargo con mi cruz.
23-Estas historias
24-nunca tienen fin
25-y más si en este tema
26-hablo de mí.
27-Los recuerdos

28-calientan mi interior
29-y más si en este tema
30-hablo de vos.
31-Mil canciones
32-y una más voy a
33-escribir.
34-Y en mil silencios
35-solo un nombre
36-voy a oír
37-Un "Capitán" en la estación
38-para subir.:
39-A tu espacio
40-en algún tren
41-me voy a ir.

D-6- Sin paciencia (año 2000)

1-Entre tanta ciudad oculta
2-(uno ve lo que quiere ver),
3-si no hay mami,
4-si hay sueños secos,
5-te metés sin paciencia, otra vez.
6-Bajo el mismo cielo argentino
7-el rey roba mejor que vos.
8-Él desciende de lo divino,
9-va a la tele y toma la mejor.
10-Infernales noches gritan abajo
11-(Un diablillo enfermo, sólo enferma más).
12-La intranquilidad de los que sufren,
13-un volcán a punto de estallar.
14-Da terror al terrorismo
15-del que ahorca al que no da más.
16-Cuando ni estés contra las cuerdas,
17-cuando tu rabia sea sorda y muerda.
18-Vas a volver a mendigar,
19-vas a volver a arrebatarte más.
20-Cuando no encuentres qué tomar.
21-Vas sin paciencia una vez más.

D-7- Día a día (agosto-2005)

1-Trato de analizar
2-lo que me está pasando.
3-Hay una sola cosa que siento
4-que es verdad.
5-Y no me puedo acostumbrar.
6-El tiempo me trata de curar.
7-Pero sigo cantando, por eso vivo.
8-Por ella y por todos
9-los que se me han ido.
10-A veces me trato de escapar
11-hacia alguna otra realidad.
12-Aguanto día a día lo que me toca,

- 13-acuesto a mi alma en un rincón.
- 14-Descubro que la vida es otra cosa.
- 15-Sin ella, mi alegría se escapó.
- 16-Volverla a ver, es mucho más
- 17-de lo que pido.
- 18-Sus fotos ahora me miran
- 19-y me ven vacío.
- 20-Quisiera volverla a abrazar,
- 21-decirle que no me puedo conformar.
- 22-Pero seguramente
- 23-me está mirando,
- 24-como yo la miraba
- 25-cuando crecía.
- 26-Canciones le voy a escribir,
- 27-aliviarán un poco mi vivir.
- 28-Tengo tantas cosas
- 29-para contarte
- 30-que no sé por dónde
- 31-voy a empezar.
- 32-Igual decile
- 33-a tu mamá
- 34-que cuando termine,
- 35-me mando para allá.

D-8- Sueño (setiembre-2005)

- 1-Voy cruzando entre montañas,
- 2-voy entrando al corazón.
- 3-Punto rojo de las almas
- 4-entre la tierra y el sol.
- 5-Entre todo y lo que falta
- 6-entre tus ojos y el amor,
- 7-entre la calma y lo que daña
- 8-entre el abismo y la canción.
- 9-Del acorde gris
- 10-me fui cansando.
- 11-Por rezarte tanto
- 12-me acerque al perdón.
- 13-Y salí a enfrentar
- 14-a mi propia voz.
- 15-A seguir los rastros
- 16-de un dios mejor.
- 17-A viajar, sin tiempo
- 18-al sueño más profundo.
- 19-Del mundo a la imaginación.
- 20-El mundo gira y en un sueño
- 21-se detiene el tiempo
- 22-y la razón.

D-9- Hoy (verano-2005)

- 1-Hoy sólo habla

2-el silencio.
3-Hoy sobrevive
4-el dolor.
5-Hoy viajo por la angustia
6-del tiempo.
7-Hoy sé que nos gobierna
8-el terror.
9-Hoy la tarde hiere,
10-la noche te enloquece
11-y el día (siempre así)
12-te despierta.
13-Hoy sigo llorando,
14-pero por vos, luchando,
15-para que tu esencia
16-no desaparezca.
17-Hoy, desde el cielo
18-me guían tus ojos
19-a donde voy.
20-Hoy, en mi pecho
21-siento el recuerdo
22-de tu calor.
23-Hoy me veo en el medio
24-de tanta hipocresía,
25-la luna y tus estrellas
26-no olvidan.
27-Hoy sólo lleno
28-renglones.
29-Hoy la suerte
30-no te pide perdón.
31-Hoy son enormes
32-los escalones.
33-Hoy las canciones
34-quedan en un rincón.
35-Hoy todo está
36-en duda,
37-hoy la muerte
38-te saluda
39-y la memoria
40-no te mira y se
41-olvida.
42-Hoy sigo extrañando
43-pero por vos, cantando
44-para que tu vida
45-dé sentido a la mía.

D-10- 9 de julio (agosto-2004)

1-Otro pabellón que se abre,
2-otra escuela entre rejas,
3-otra flor que no está.
4-Otro delincuente que miente,
5-roba...gobierna y se va.
6-Otra tormenta en mi cabeza
7-hace que no pueda parar de pensar.

8-Otra vez otro Boca-River
9-que termina a las piñas,
10-arañando el final.
11-Otro entretenimiento
12-para mi alma sin ganas
13-tendré que encontrar.
14-Otra gran duda
15-se desnuda en la noche
16-que me encuentra al final
17-otra vez sin paz.
18-Y en el medio, no te encuentro
19-(me hundo en la ciudad).
20-Por la 9 de Julio
21-voy con el miedo
22-de no verte nunca más.
23-Pasan autos frente a mi,
24-pasa la vida,
25-se abre esta herida
26-como avenida
27-por subir.
28-Otro vaso de cerveza
29-bien fría que se llena,
30-se prueba, se vacía
31-y se va.
32-A otras amenazas
33-más fuertes que un vicio
34-nos someterán.
35-Otro país irán dejando
36-estos sucios
37-a la posteridad...
38-y otros lo sufrirán.

D-11- Señales (agosto-2005)

1-Ni la ironía de la irónica ironía,
2-ni lo falso de la falsa falsedad
3-me explican lo que explican
4-los que explican sobre la verdad.
5-Soy un muerto encerrado
6-en un cuerpo vivo,
7-soy un vivo que hace un tiempo se murió.
8-Sólo siento, pero siento
9-sin sentidos, sólo hay descontrol.
10-A tu suerte, siempre restale una duda.
11-A esa duda, una posibilidad.
12-Si esa posibilidad se vuelve
13-tan loca, esa es tu verdad.
14-Para un juez no soy
15-más que un crimen perfecto.
16-Para otros he sufrido
17-un gran revés.
18-Solo soy un bicho
19-tan roto y sediento
20-como aquella vez.

21-Los cristales y puñales
22-son señales, son caminos
23-que tal vez hay que pasar.
24-Cuando todo se atropelle,
25-cuando la vida se calle y la muerte
26-juegue al juego de disfraz,
27-sólo la sed y la ilusión van a quedar.
28-El ambicioso sólo habla de ambiciones,
29-los diarios
30-mienten a diario y no entendés
31-como es que tanta gente
32-sólo compra noticias al revés.
33-Tal vez te asombra que no crea
34-ni en mi sombra o te sorprende
35-que aún así pueda cantar.
36-Es que cuando la canción canta
37-verdades ni la censura
38-ni el rencor la han de callar.

D-12- Desencuentro (tango de Cátulo Castillo y Aníbal Troilo)

Estas desorientado y no sabés
que trole hay que tomar
para seguir
Y en ese desencuentro con la fe
querés cruzar el mar
y no podés.
La araña que salvaste te picó,
que vas a hacer,
y el hombre que ayudaste te hizo mal
dale nomás,
y todo el carnaval, gritando pisoteo
la mano fraternal que dios te dio.
Que desencuentro!
si hasta dios está lejano
sangrás por dentro,
todo es cuento, todo es vil,
en un corso a contramano
un grupí trampeó a Jesús
no te fíes ni de tu hermano
se te cuelga de la cruz.
Quisiste con ternura
y el amor te devoró
de atrás, hasta el riñón
se rieron de tu abrazo
y ahí nomás
te hundieron con rencor
todo el arpón.
Amargo desencuentro
porque ves que es al revés
creíste en la honradez
y en la moral ¡qué estupidez!,
por eso en tu total

fracaso de vivir
ni el tiro del final
te va a salir...