



*Revista Latinoamericana  
de Estudios del Discurso*

VOLUMEN 6 NÚMERO 2 2006  
NÚMERO MONOGRÁFICO

*Sumario*

EDITORIAL

- La cumbia villera en Argentina  
*María Laura Pardo y María Eugenia Massone (Eds.)* 3

ARTÍCULOS

- La cumbia villera (en)red(ada) en el discurso. Una introducción  
al monográfico sobre cumbia villera en la Argentina  
*María Ignacia Massone y Virginia Luisa Buscaglia* 5

- “Las palmas de todos los negros arriba...” Origen, influencias  
y análisis musical de la cumbia villera  
*Manuel Massone y Mariano De Filippis* 21

- Tango: el lenguaje quebrado del desarraigo  
*Mariana Carolina Marchese* 45

- Estado argentino y cumbia villera  
*Cecilia Serpa* 61

- Cumbia villera en Argentina: un análisis crítico del discurso  
de la posmodernidad  
*María Laura Pardo* 83

RESEÑAS

- Cassany, Daniel. *Tras las líneas. Sobre la lectura contemporánea.*  
Reseñado por Cristina D’Avolio 97

- Fairclough, Norman. *Language and globalization.*  
Reseñado por Viviane de Melo Resende 104

- Van Dijk, Teun A. *Dominación étnica y racismo discursivo en  
España y América Latina.* Reseñado por Luisana Bisbe 112

- Foro 121

- Libros recibidos 127

- Índice acumulado 128

**ALED**

EDITORA

Adriana Bolívar, *Universidad Central de Venezuela*

EDITORA DE RESEÑAS

Martha Shiro, *Universidad Central de Venezuela*

COMITÉ EDITORIAL

Paola Bentivoglio, *Universidad Central de Venezuela*Francisco José Bolet, *Universidad Central de Venezuela*Julio Escamilla Morales, *Universidad del Atlántico, Colombia*Irene Fonte, *Universidad Autónoma Metropolitana, México*María Laura Pardo, *Conicet, Ciafic, Argentina*Ingedore Villaça Koch, *Universidad de Campinas, Brasil*Marianne Peronard, *Universidad Católica de Valparaíso, Chile*Doris Martínez, *Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, Puerto Rico*

ASESORES INVITADOS

Carmen Rosa Caldas-Coulthard, *Universidad de Florianópolis, Brasil*Teun van Dijk, *Universidad de Ámsterdam, Holanda y Universidad Pompeu Fabra, España*Teresa Espar, *Universidad de Los Andes, Venezuela*Lars Fant, *Universidad de Estocolmo, Suecia*Luisa Martín Rojo, *Universidad Autónoma de Madrid, España*Jacob Mey, *Universidad de Odense, Dinamarca*Wulf Oesterreicher, *Universidad de Munich, Alemania*Sírio Possenti, *Universidad Estadual de Campinas, Brasil*Irayda Sánchez, *Universidad Pedagógica Experimental Libertador, Venezuela*John Sinclair, *Tuscan World Centre, Italia y Universidad de Birmingham, Inglaterra*

DISEÑO DE COLECCIÓN

*Bernardo Infante Daboín*

DISEÑO GRÁFICO

*Oswaldo Montilla*

DIAGRAMACION

*Odalís C. Vargas B.**Revista Latinoamericana de Estudios del Discurso**Revista Latinoamericana de Estudos do Discurso**Asociación Latinoamericana de Estudios del Discurso**Associação Latinoamericana de Estudos do Discurso*

COMITÉ DIRECTIVO

Anamaría Harvey

PRESIDENTA

Juanita Marinkovic

SECRETARIA GENERAL

Irene Fonte

TESORERA

Patricia Vallejos de Llobet

ARGENTINA

Denize Garcia da Silva

BRASIL

Luis Alfonso Ramírez

COLOMBIA

Guillermo Soto

CHILE

Danielle Zaslavsky

MÉXICO

Lourdes Pietrosemoli

VENEZUELA

SOCIOS HONORARIOS

Teun van Dijk

Patrick Charaudeau

Lars Fant

PRESIDENTA HONORARIA

Adriana Bolívar

ILUSTRACIÓN DE PORTADA

María I. Massone. *Buscando una razón que me defina*. Escultura técnica mixta. Fotografía: M.

Florencia Carboni

*ALED es arbitrada y está indizada en Revencyt y Latindex. Se publica semestralmente bajo los auspicios de la Asociación Latinoamericana de Estudios del Discurso*Versión electrónica en: <http://www.portalaled.com>

Depósito legal: 200102CS1090

ISSN 1317-7389

Volumen 6, n° 2

Tiraje: 300 ejemplares

Impresión editorial:

Servi-k, C. A.

Impreso en Venezuela



*La cumbia villera en Argentina*

Este número monográfico es producto de un acuerdo del Comité Editorial de *la Revista de la Asociación Latinoamericana de Estudios del Discurso* que permite, cuando es posible, la publicación de números monográficos. Este acuerdo nos ha posibilitado este espacio para llevar a todos ustedes los resultados de nuestra investigación sobre cumbia villera. A todos los miembros del equipo, así como a nuestros anónimos referís, nuestro especial agradecimiento.

Hemos preparado con mucho esfuerzo este trabajo que constituye el primer monográfico de la Revista, y lo hemos hecho en relación con un fenómeno como el de la cumbia villera que, por un lado, es un género musical muy conocido en Latinoamérica y, por otro lado, muestra una especificidad bien argentina, como lo es la de convertirse en el género por excelencia de los sectores más carenciados.

La cumbia villera es un fenómeno musical que logra su apogeo en la década del 90 en la Argentina. Más allá de los orígenes comunes que puede tener con la cumbia colombiana, mexicana, etc., aquello que nos interesa especialmente es su carácter social y discursivo.

Este estudio, precisamente, se enmarca en el proyecto de María Laura Pardo sobre *Análisis Crítico del Discurso de las representaciones que sobre sí y el mundo tienen las personas que viven en extrema pobreza*, y en el de María Ignacia Massone sobre grupos marginales. A partir de nuestro interés en las manifestaciones culturales de estos sectores desprotegidos decidimos conformar un equipo que se dedicara a su investigación.

La cumbia villera es una manifestación cultural de los sectores marginales y empobrecidos de la provincia de Buenos Aires (más precisamente del cordón que bordea a la ciudad Capital de Buenos Aires, llamado 'conurbano'). La cumbia surge en la Argentina en el momento más decadente de su historia en el plano político, conocido como la etapa de 'la pizza y el champagne', porque allí se mezclaron clases sociales, poderes y reinó la corrupción. Así, la cumbia si bien es representativa de la marginalidad, pudo cruzar las clases sociales y hacerse escuchar en lugares de élite.

Dan cuenta de este camino sinuoso y áspero, María Ignacia Massone y Virginia Luisa Buscaglia en «La cumbia villera (en)red(ada) en el discurso. Una introducción al monográfico sobre cumbia villera en la Argentina». Este trabajo nos ayuda a observar la relación entre las manifestaciones culturales de autoafirmación de la identidad y la lengua, como lugar de escape, libertad y juego simbólico. Las autoras consideran también que

el fenómeno de la cumbia villera brinda evidencia a favor de la concepción de cultura como diálogo intercultural -aportada por C. Geertz. Pero como no podemos olvidarnos de que la cumbia villera es también un género musical, los musicólogos Manuel Massone y Mariano De Fillipis nos permiten recorrer su historia y su peculiar origen. Esta aproximación multidisciplinar, que disparó resultados similares a los alcanzados en el análisis lingüístico, nos permitió observar que el acercamiento entre disciplinas permite no sólo la corroboración de las conclusiones, sino también un enriquecimiento para cada una de las ciencias involucradas. En «Las palmas de todos los negros arriba...» Origen, influencias y análisis musical de la cumbia villera», estos autores, mediante un intenso trabajo etnográfico -que implicó la realización de entrevistas a personas de la villa, a los cantautores e incluso la visita a estudios de televisión y grabación-, analizan la cumbia villera en su evolución, en su sencillez musical y en su significado social.

Mariana Carolina Marchese en «Tango: el lenguaje quebrado del desarraigo», con un marco teórico basado en el Análisis Crítico del Discurso, analiza lingüísticamente el período de surgimiento y madurez del tango en tanto que éste comparte un origen común con la cumbia villera. De este modo, compara dos géneros musicales nacidos en la marginalidad y con léxicos procaces, que surgen durante el último período del siglo XIX y la primera década del XX. En el análisis, el énfasis está puesto en la construcción de la representación dicotómica del signo *mujer*:

Por su parte Cecilia Serpa en «Estado argentino y cumbia villera», analiza las *Pautas de evaluación para los contenidos de la cumbia villera* (COMFER, 2001) desde la perspectiva de la Sociología del Lenguaje. La autora busca ahondar en las representaciones sociolingüísticas del Estado en relación con la cumbia villera. De este modo, Serpa intenta probar que las *Pautas* pretenden intervenir de manera imperativa en el lenguaje utilizado en las letras con el fin de regular su forma y su uso y defender lo que reconoce como 'lengua legítima'.

Finalmente, María Laura Pardo realiza un análisis crítico de las letras de la cumbia villera a las que vincula con el fenómeno de la posmodernidad y la heroicidad, tal como se la entiende en esta época. Muestra que la cumbia villera no pretende un cambio colectivo de carácter ideológico o que permita subvertir los valores que sobre los pobres tiene el resto de la sociedad. Más bien se trata de un retrato social que muere en el mismo momento en que se presta a su espectacularización en los Medios de Comunicación Social.

MLP y MIM



*La cumbia villera (en)red(ada) en el discurso.  
Una introducción al monográfico sobre  
cumbia villera en la Argentina*

MARÍA IGNACIA MASSONE

VIRGINIA LUISA BUSCAGLIA

CIAFIC- CONICET

RESUMEN. En momentos de crisis sociales los grupos excluidos pueden crear manifestaciones culturales no hipócritas, como el tango a fines del 1800 en la orilla bonaerense y la cumbia villera, esta última, manifestación musical que surge en los barrios pobres de la Argentina - a fines de los 90 en pleno auge del liberalismo. En este artículo, que se presenta como introducción al tema y a este monográfico, nuestra hipótesis teórica es que la lengua del grupo es el instrumento más importante para imponer el valor de los signos. El análisis del fenómeno de la cumbia villera muestra además de qué modo los individuos se mueven en redes sociales y buscan nuevas identidades para aportar así evidencia a favor de la idea de cultura como diálogo intercultural, aunque, el discurso dominante logró fagocitar un signo que le era contestatario ya que cuestionaba sus valores.

PALABRAS CLAVE: *Cumbia villera, crisis sociales, cultura, diálogo intercultural, redes sociales, ideología.*

ABSTRACT. Excluded groups are able to create non hypocritical cultural manifestations in historical moments of social crisis as happened at the end of the XIX century with the tango in Buenos Aires and with the *cumbia villera* at the end of the XX century in the poor neighborhoods of Argentina when liberalism was most vigorous. In this theoretical paper that not only introduces the subject but also this monograph our hypothesis is that language constitutes the most important instrument to impose the value of signs. The analysis of the musical manifestation *cumbia villera* also shows how individuals move themselves in social networks and look for new identities, thus giving evidence in favor of culture as intercultural dialogue. However, the dominant discourse may reduce a sign that alters its *status quo* as it questions its values.

KEY WORDS: *Cumbia villera, social crisis, culture, intercultural dialogue, social networks, ideology.*

RESUMO. Em momentos de crise social, os grupos excluídos podem criar manifestações culturais não hipócritas, como o tango nos finais dos anos 1800 em Buenos Aires, ou a «cumbia villera», manifestação musical que se gerou nos bairros carentes da Argentina, nos finais dos anos 90, no auge do liberalismo. Em este processo, a língua do grupo é o instrumento mais importante para impor o valor dos sinais. A análise da cumbia villera mostra, além do mais, como os indivíduos em uma sociedade costumam mover-se em redes sociais e procuram novas identidades para fornecer

Recibido: 18 de marzo de 2006 • Aceptado: 16 de agosto de 2006.

assim evidências em favor da idéia de cultura como diálogo intercultural. O discurso dominante, porém, conseguiu digerir um sinal que se apresentava como muito contestador ao ponto de questionar os seus valores.

PALAVRAS CHAVE: *Cumbia villera, crise social, cultura, diálogo intercultural, redes sociais, ideología.*

*“estamos todos jugados nada nos importa ya  
sigamos haciendo kilombo”*

Los Pibes Chorros, Cumbia Villera

### *Introducción*

En la Argentina hemos sido partícipes de momentos históricos convulsionados y, a la vez, críticos en las diferentes manifestaciones que han tenido lugar. De todas ellas, nos interesa comentar en este monográfico la cumbia villera. Resulta sumamente increíble e interesante que en momentos de grandes crisis sociales, los grupos excluidos y que más aislados están de los beneficios de la sociedad y del bienestar, puedan ser capaces de crear manifestaciones culturales no hipócritas, como es el caso del tango a fines del 1800 en la orilla bonaerense y de la cumbia villera, manifestación musical que surge en las villas miseria – barrios muy pobres de la Argentina - a fines de los 90 en pleno auge del liberalismo más acérrimo. La cumbia villera nace como expresión de la villa miseria y el tango aparece como un corolario del prostíbulo.

A través de estas manifestaciones los grupos excluidos y marginados no sólo se permiten en esos momentos tan críticos la diversión y el juego, sino inclusive la denuncia y la muerte, la pugna por posicionarse y ser escuchados. “Y ahora tirado estoy / debajo de un puente voy / porque somos marginados / en pelotas nos dejaron” (“100% villero”, Yerba Brava). Tanto logran ser escuchadas que trascienden las fronteras y aún se convierten en el impulso de creación de manifestaciones culturales similares en otros países. Tanto logran ser escuchadas que, como veremos seguidamente, el sistema necesita – y lamentablemente lo logra- mercantilizarlas, y así extenderlas a todas las capas sociales a fin de oscurecerlas y neutralizarlas - inteligente y perverso trabajo ejercido por la ideología dominante. De hecho, en el caso de la cumbia villera, sólo Damas Gratis, Los Pibes Chorros<sup>1</sup> y Yerba Brava son los tres únicos conjuntos originales, todos los demás son nuevas formas puramente mercantilistas de diferentes productores. Si bien la villa no acalla, ya que nuevas formas siguen surgiendo como el rock chabón o el regetón.

La cumbia villera es una manifestación sociocultural que nace o se expande desde la villa miseria en la Argentina, y de la que se apropia el discurso dominante o la ideología para mercantilizarla, ya que denuncia sus falencias, denuncia la opresión que ésta ejerce sobre los grupos menos favorecidos, más marginados:

Su suerte ya estaba escrita/ desde el momento en que nació/hijo de padres villeros/  
con la cumbia se crió/ y ahora que está más grande/ y al baile se quiere colar/ el  
rati con bronca grita/negro villa vos no entrás/ todos se hacen los giles/ te dejan  
siempre tirado/que por ser negro villero/ él estaba condenado. (“100% villero”,  
Yerba Brava)

La cumbia villera empieza siendo cantada y bailada en la villa y termina casi desapareciendo y compartiendo su lugar con otros ritmos, ya que el sistema no tolera discursos que desestabilicen su *status quo*, discursos emergentes que intentan apropiarse de lugares de poder, discursos que el discurso dominante logra fagocitar y convertir en más de lo mismo. La cumbia villera dio a conocer, casi al mundo entero, la cultura de un grupo humano mayoritario en situación de total desventaja social<sup>2</sup>. La cumbia villera es un canto de protesta, de rebelión, de libertad, y, a la vez, es juego – otra de las actividades humanas importantes que el sistema no tolera ya que necesita sólo consumidores.

Este artículo teórico se presenta como una introducción no sólo al fenómeno de la cumbia villera en la Argentina sino al monográfico en general. Partimos de la hipótesis de que la lengua del grupo es el instrumento más importante para imponer el valor de los signos. Pero no olvidamos que la escuela, la lengua y el discurso de la ciencia son los tres mecanismos para callar la diversidad ya que son los grandes normalizadores (Behares, Massone & Curiel, 1990).

Luego de varios años de investigación participativa en distintos grupos minoritarios: sordos, gays, presos, clases populares – de los que ha surgido la cumbia villera-, y del análisis de las letras de la cumbia villera, creemos aportar evidencia no solo a favor de la idea de que los individuos en una sociedad se mueven en redes sociales con experiencias compartidas y buscando identidades nuevas, sino también de la idea de cultura como diálogo intercultural (Geertz, 1987). El análisis de este fenómeno tan reciente asimismo demuestra cómo el discurso dominante logra convertir en mercancía una manifestación sociocultural masiva y así hacerle perder su valor simbólico (trabajo realizado por la ideología dominante).

Este trabajo intenta, pues, a partir de ciertos recorridos teóricos que iremos planteando, del análisis de los datos y del hecho de haber participado del proceso como investigadores y como argentinos, dar respuesta a lo planteado anteriormente y, asimismo, entender la función simbólica de la lengua para un grupo social y la imagen que del otro tiene ese grupo social. Puesto que es en el espacio intercultural en donde se construyen los nuevos significados y prácticas, debemos desfetichizar la ilusión democrática, como diría Baudrillard (1990).

Por otro lado, el monográfico en general intentará contestar aquellos interrogantes que se plantea Pratt (1987) en cuanto a la función del discurso en

la sociedad, cuál es su valor simbólico para un determinado grupo social o dentro de la misma red, cuáles son los modos y zonas de contacto lingüístico, cómo se constituye un grupo frente al otro, qué ve el otro en mí, qué quiere de mí, qué soy yo para el otro, cómo se manifiestan las diferencias en la lengua.

Este artículo está organizado de la siguiente manera: en primer lugar se parte de la postura de Raiter (1999) para explicar la concepción de discurso dominante y de la teoría marxista de la ideología. Luego, se analiza la “cultura” desde la reconceptualización semiótica de Geertz (1987). Partiendo de la idea de la cultura como diálogo intercultural reelaboramos los términos de comunidad y minoría. Proponemos considerar a los miembros de grupos discriminados como partícipes de distintas redes sociales tomando la idea de Milroy (1978) y Milroy & Margrain (1978). Finalmente, analizamos las fuerzas y actitudes que conforman las comunidades poniendo énfasis en la lengua como fuerza cohesiva ejemplificando a través de letras de cumbia villera.

### *El poder del discurso dominante*

Partiremos en esta exposición del interesante trabajo de Raiter (1999) que nos ha permitido reflexionar acerca de los procesos socio-políticos y lingüísticos de distintos grupos sociales (Massone & Simón, 2000, 2006; Massone, Romé & Buscaglia, 2004). El discurso dominante -D.D. en adelante-, es aquel concepto que nos permite conocer mejor la sociedad, porque a partir de su reconocimiento y determinación podremos realizar un abordaje científico del concepto de ideología dominante, al obtener una herramienta científica de análisis de una parte de la realidad. De aquí que resulta útil en los análisis de la circulación social de los signos, en la constitución de los imaginarios sociales, el establecimiento de sistemas de valores, etc.

D.D. es un sistema social de referencias semióticas, todo lo producido en una sociedad, su cultura, adquiere una significación particular en función de esas referencias establecidas. Es decir, los hechos y los dichos que se producen dentro de una comunidad no significan por sí sino en función de ese sistema. El D.D. forma parte del sistema de creencias de todos los miembros de una comunidad. Está compuesto por signos ideológicos con un determinado valor, en torno de los cuales giran todas las demás significaciones sociales potencialmente válidas. Toda propuesta nueva o diferente será juzgada o pensada desde los valores preexistentes. El valor de un signo ideológico consiste en los atributos que tiene, lo que invoca, lo dicho y lo sobreentendido, necesarios para su comprensión, por lo tanto, es importante el contexto en el que aparece, y no solo su valor dentro del hecho de habla. El D.D. impone nuevos signos ideológicos y les otorga un valor determinado, todo otro signo se verá extraño o ajeno, será considerado falso o no será creíble. El D.D. supone una iniciativa discursiva en el nivel social, podrán aparecer otros discursos pero

serán comprendidos desde el D.D. y además todo otro nuevo discurso en tanto no cuestione la legitimidad de los valores de los signos impuestos pasará a engrosar al D.D. Será un discurso opositor, solo verosímil como tal en la referencialidad impuesta por el D.D. y, por lo tanto, también parte del D.D. (Raiter, 1999).

Según Althusser (1970/1988), el Estado se realiza en sus instituciones a través de la ideología. Esta constituye el mecanismo según el cual los individuos son interpelados como sujetos. «El hombre es por naturaleza un animal ideológico» (Althusser, 1970/1988:52), el mecanismo más capilar de esa constitución es la adquisición de la lengua. El hombre se vuelve «sujeto» en el lenguaje, reproduce las relaciones de poder en el plano social, pero también en el subjetivo; en los modos de pensar el mundo y de pensarse a sí mismo. La ideología, como representación de la relación del hombre con sus condiciones de existencia, encuentra en el lenguaje el espacio más relevante para su realización en cualquiera de los aparatos ideológicos e instaura así el discurso dominante. Entendido de este modo, siguiendo la propuesta de Althusser mencionada, resultan más complejas las posibilidades de desarrollo de las lenguas o variedades disidentes - no oficiales- en cuanto ponen en peligro la estructura más básica de reproducción de las relaciones de poder del Estado, se encuentran en pugna por apropiarse de una parte del capital simbólico. Y al ser la lengua el lugar de reproducción en las relaciones de poder simbólicas, el Estado, como lugar de apropiación del capital simbólico, resiste aquellas fuerzas que atentan contra la integridad de su realización – ver trabajo de Cecilia Serpa en este monográfico. Una regla que plantea otras posibilidades de significación desarticula la del Estado, por lo tanto, éste legitima en su discurso ciertos significados y desestima otros.

No hay signos neutrales ideológicamente, sino que funcionan para persuadir al mismo tiempo que para referir. Las fuerzas ideológicas tienden a naturalizar los signos, hacer que los valores culturales e históricos dominantes, las actitudes y creencias parezcan naturales, evidentes y de sentido común. La ideología parece hacer transparentes las prácticas significantes. El efecto de sentido «ideológico» es la anulación de toda posibilidad de desdoblamiento, de polisemia. Bajo este efecto el discurso aparece como teniendo una relación directa, simple y lineal con la realidad; aparece como siendo el único discurso posible sobre su objeto, como si fuese absoluto. Los signos naturalizados se vuelven así hiperreales, la realidad se hace demasiado visible, y se pierde toda ilusión. Y si lo interpretamos desde el psicoanálisis podemos decir que sólo pertenece al registro de lo imaginario y que jamás puede ser símbolo. La creencia de que los usuarios de la cumbia villera son peligrosos, delincuentes y drogadictos es un ejemplo de este efecto de sentido ideológico.

La capacidad de engaño se denomina «fetichismo» (Marx, 1975) e implica la pérdida cualitativa, la conversión en mercancía, en cuantitativo; el cono-

cimiento se opaca, enmascara, empobrece, desvanece, aleja, simplifica, presenta ambigüedades. Se transforma, como diría Goffman (1975), el estigma en emblema. No existe, pues, indecibilidad del sentido – como ha propuesto la Semiótica Social- ya que ello implicaría interpelar a la ideología, sino univocidad, es decir, un solo valor del signo. El signo se convierte en un imaginario. El haber encontrado un fetiche, el haber mitificado a la cumbia villera, como diría Barthes (1980), le sirve, le es socialmente funcional a la ideología. Es el señuelo con el cual persuade de que acepta la diversidad. La ideología al fetichizar, al simplificar lo complejo introduce una serie de falsas analogías. Elimina la riqueza que tiene el mundo y produce estereotipos. Se ejerce así, como dice Bourdieu (1999), la práctica de la violencia simbólica, que consiste en imponer significaciones engañosas para no cambiar los *habitus* de un campo, ya que la cumbia villera era para el sistema un verdadero obstáculo epistemológico.

El D.D. se está defendiendo de la revolución ya que hacerla implicaría destruir todo el juego de su poder de dominación, por eso no acepta la cumbia villera y debe mercantizarla –convertirla en fetiche -, es decir, opacarla, reducirla, ya que era para éste un obstáculo epistemológico. No puede cambiar su *habitus* – no puede aceptar obviamente lo que margina al 50 % de la población mundial (Pardo, 2003) y entre ellos a los usuarios de la cumbia villera. Es decir, defienden la ortodoxia, el monopolio de las estrategias de conservación, no puede usar estrategias de subversión ya que ello implicaría ser herejes a su ser íntimo y a su accionar, es decir, aceptar el universo de referencias planteado por dicho discurso - que deriva de personas de clase popular y no de una elite- y aceptarlo como emergente: “Qué me estás dicien-do?/me estás ofendiendo/ no me digas negro/ soy igual que tú/ soy negro de abajo/ con el alma blanca/ yo soy de la cumbia” (“Alma blanca”, Metaguacha).

### *Cultura, red social, comunidad*

Una de las características manifiestas de los grupos o comunidades diversos es que siempre se dijo que poseen una cultura diferente. Es por ello que primero debemos aclarar qué se entiende hoy día por cultura a fin de acabar de comprender la idea de redes sociales y comunidad.

En general, se concebía a la cultura en términos de la teoría durkheimiana y parsoniana, es decir, como un sistema relativamente coherente de valores, conocimientos y significados reproducidos mediante la socialización primaria (Durkheim, 1976; Parsons, 1973). La cultura, según Kluckhohn (1962) filtra percepciones y genera prácticas. Si bien algunos teóricos advertían que las prácticas cotidianas dentro de un grupo pueden ser bastante divergentes, la tendencia en los estudios antropológicos sobre socialización era describir

orientaciones básicas homogéneas que distinguían una cultura de otra. Es así que aparecen listas taxonómicas de aquello que una cultura posee o desposee.

Posteriormente, y a partir del trabajo medular de Clifford Geertz (1987), empieza a desdibujarse la noción de cultura como un sistema simbólico con coherencia interna, incompatible con otros sistemas culturales. Se piensa en la cultura en términos de un diálogo, en el cual la comunicación intercultural constituye el espacio de construcción de nuevos significados y prácticas. La noción de unidad cultural como criterio de identificación de grupo social ha dejado de tener validez aún para el caso de los grupos étnicos. En efecto, existen formaciones culturales particulares que están determinadas por algunas constantes de larga duración pero que incluyen elaboraciones múltiples, producto de distintos encuentros. Podríamos explicarlo con las metáforas de Geertz (1987), la idea de la vieja ciudad de barrios disímiles y la Torre de Babel, es decir, la interpretación y el uso recíproco entre culturas es la condición normal de la humanidad. No hay una simple pluralidad de culturas, sino más bien múltiples circuitos culturales, articulados desde el ordenamiento social.

La cultura no se puede describir sólo a partir de una lista de comportamientos, sino que significa una actitud, una experiencia de vida diferente que los lleva a estructurar y simbolizar todo su mundo de modo distinto. Explicar la diferencia entre grupos sólo a partir de una lista taxonómica de aquello que hacen o dejan de hacer es un modo de reducir, al decir de Geertz (1987), de oscurecer la idea compleja de cultura. Continuando con la propuesta que hace Geertz diremos que el análisis de la cultura ha de ser, por tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones.

Partiendo de esta idea de cultura como diálogo intercultural es que vemos la concepción de comunidad lingüística propuesta por Labov (1972) y Gumperz (1962, 1968) como entidad homogénea, ya que hablar de comunidad como estructura borra el conflicto, la contradicción, la coexistencia de distintos modelos. De hecho, nunca la gramática de la comunidad es isomórfica con la del individuo, sino que hay coexistencia de gramáticas dentro de la misma comunidad lingüística o de habla (Hymes, 1962). No partimos de una distinción tajante entre comunidad lingüística y comunidad de habla, ya que en ambos casos se hace hincapié o bien en lo lingüístico o bien en lo social, respectivamente, y puesto que consideramos que de una o de otra manera no hay isomorfismo. De hecho, Hobsbawn (1994) consideró que no es lo habitual encontrar comunidades en la vida real. Es decir, que tanto desde una consideración sociológica como lingüística existen áreas de superposición y áreas de exclusividad.

Es por ello que nos adherimos a la idea de Milroy (1978) y Milroy & Margrain (1978) de redes sociales, un individuo puede pertenecer a distintas

redes sociales, o como diría Geertz, circuitos culturales. Como dice Luckman (1970:317),

...en lugar de ser miembro de tiempo completo de una total y única sociedad, el hombre moderno es un ciudadano de tiempo parcial en una variedad de sociedades de tiempo parcial. En lugar de vivir en un sistema mundial significativo al cual él o ella deben completa lealtad, él o ella ahora viven en muchos mundos estructurados de modo diverso a los que deben solo lealtad parcial. La mayoría de los mundos existenciales del hombre moderno son comunidades de propósitos únicos.”<sup>3</sup>

Los grupos humanos entran en interacción lingüística y comunicativa en forma dinámica y cambiante, concepción que coincide con la idea de cultura como diálogo intercultural propuesta por Geertz (1987). Existen pues múltiples circuitos culturales – o redes sociales- más que pluralidad de culturas, y con la idea de Lacan (1975) de que somos todos sujetos hendidos. No hay límites, no hay soberanía como pensaban Gumperz (1962, 1968) y Labov (1972) al definir la comunidad lingüística. El grupo dominado, por otra parte, a la vez se identifica y se disocia del grupo dominante, su discurso difiere, pero a la vez está permeado por él. Por lo tanto, existen normas distintas de habla y de prestigio vinculados a distintos individuos y grupos que coexisten en una misma comunidad.

Ningún grupo social, ninguna red social puede ser vista como una única y cerrada sociedad con un único propósito – una única cultura - sino como un encuentro diverso de individuos que se han reunido por múltiples propósitos y que finalmente comparten experiencias, compromisos, comunicación y que, eventualmente, pueden participar de otras redes o grupos, con áreas de superposición y áreas de exclusividad (ver trabajo de María Laura Pardo en este monográfico). De hecho, la misma persona puede salir de trabajar de un negocio, ir a un concierto de rock, haber estado preso, bailar cumbia los sábados o los viernes y hablar lunfardo en alguno de estos instantes. O aún más tajante, un intelectual puede ir a bailar cumbia los viernes con alguno de sus grupos de amigos y ser profesor de la Universidad. Insistimos, somos todos miembros *part-time* de distintas redes sociales, formamos parte de distintos circuitos culturales según dónde y con quiénes estemos, pero, a la vez, integramos una comunidad lingüística que nos engloba.

Tradicionalmente, los grupos sociales como los sordos, los afro-americanos, los aborígenes, los gays y las lesbianas, las clases populares, etc., han sido considerados minorías y definidos como aquellos grupos que debido a la transgresión de reglas sociales o por su incapacidad de seguirlas son objeto de guardia o de marginación. Su definición fue propuesta en términos socioculturales, y las minorías eran consideradas como grupos de experiencia. Por lo tanto, las ciencias sociales los definen en términos cualitativos, como grupos con sus propias creencias, valores y actitudes. Desde el punto de vista de la

sociedad en general la representación social se conformó además en términos cuantitativos.

Un análisis de estos grupos en el mundo contemporáneo nos lleva a pensar que hoy en día la dicotomía minoría/mayoría ha cambiado de foco. Desde la postmodernidad, las minorías se definen en términos económicos ya que la economía y el mercado transnacional necesita como su contraparte consumidores segmentados. El fenómeno de la globalización trae consigo un contrafenómeno, una redefinición de aquello que no es homogéneo, es decir, específicas identidades (Pardo, 2004). Por lo tanto, no es extraño que grupos tradicionalmente considerados como minorías que están localizados en diferentes lugares sean hoy hechos visibles. La elite capitalista es hoy la minoría tanto desde el punto de vista cualitativo como cuantitativo, su concentrada economía, sus poderes políticos y culturales sitúa a dicha elite en una posición hegemónica. Es así que, siguiendo nuestro propio camino de reflexión, todos aquellos grupos desfavorecidos están luchando para encontrar nuevas identidades en un mundo que pretende homogeneizarlos, a fin de poder no sólo encontrarse en casa en este mundo sino también mostrar que hay otras formas de vida, algunas de las cuales necesitan de los otros –los otros que no quieren estar ahí para ayudar: “adonde están los fumancheros/ levanten las manos el que no es un cheto<sup>4</sup>/ esta noche hay que festejar/ a los chetos vamos a matar/ la locura es un placer que el loco conoce/ eso un cheto lo desconoce” (“El vago fumanchú”, Damas Gratis).

De hecho, Jameson & Miyoshi (1998: xii) afirmaron:

...la globalización es una totalidad inanalizable que intensifica las relaciones binarias entre sus partes – la mayoría naciones, pero también regiones y grupos – los que, sin embargo, continúan articulándose en base al modelo de las “identidades nacionales”, aquellas relaciones son pues de tensión y antagonismo. La predicción marxista acerca de la masificación de las clases bajas en una democracia capitalista como una suerte de fuerza histórica hacia el comunismo se transforma en la segregación de pequeños grupos sin espíritu global liberador.<sup>5</sup>

A medida que las identidades nacionales comienzan a desvanecerse los miembros de aquellas pequeñas comunidades luchan por encontrar nuevas identidades, por reivindicar la diversidad y la especificidad. En este proceso, aparecen fenómenos como literatura bizarra, emergen instituciones sordas, movimientos políticos que se denominan a sí mismos desocupados o personas sin techo entran en la escena pública, y aún manifestaciones musicales claman por su reconocimiento como la así llamada cumbia villera en nuestro país:

Aunque no nos quieran somos delincuentes/ vamos de caño con antecedentes/  
robamos blindados, locutorios y mercados/ no nos cabe una, estamos rejugados/  
vendemos sustancia y autos nos choreamos/ hacemos de primera salideras en los

bancos/ somos estafadores piratas del asfalto/ todos nos conocen como los reyes del afano... (“Llegamo’ los Pibes Chorros”, Pibes Chorros).

Como aseverara Sklair (1998: 291) “...a pesar de que el capitalismo está increíblemente organizado sobre una base global, la oposición efectiva a sus prácticas se hace manifiesta localmente”<sup>6</sup>.

Siguiendo la línea de razonamiento de Hardt & Negri (2002) y de Virno (2003) en el campo sociológico, y los principios de la sociolingüística, consideramos a los presos, sordos, aborígenes, afro-americanos, gays y lesbianas, clases populares, y personas sin techo como grupos que forman parte de diferentes redes sociales – o circuitos culturales- las que, a su vez, están insertas en comunidades lingüísticas, dejando de lado la idea de minoría debido a las connotaciones antes explicadas del término y partiendo de la idea de que son la multitud. Esa multitud que, al decir de Virno (2003: 23) citando a Heidegger (1993), “no se siente en su propia casa” en este mundo, y esta situación es estable e irreversible ya que deben enfrentar un mundo en permanente cambio en el cual los objetos, el dinero, el amor, el trabajo, etc., es evanescente y en el cual no solo, como diría Lacan, el sujeto está escindido sino que también nunca logra un cierre. Esta angustia permanente es el gatillo que los lleva a buscar nuevas identidades en el afán de fragmentar la unidad del grupo dominante, la minoría capitalista/ del discurso dominante, la ideología (ver trabajo de Pardo en este volumen). En esta búsqueda, los excluidos obviamente resisten el discurso dominante a través de prácticas lingüísticas y manifestaciones socioculturales (ver trabajo de Massone & de Filippis en este volumen), tal es el caso que nos ocupa: la cumbia villera.

### *Fuerzas y actitudes que conforman al grupo*

Los miembros de la clase popular: los habitantes de las villas miseria, los usuarios de la cumbia villera, al igual que miembros de otras comunidades lingüísticas –como, por ejemplo, sordos, afro-Americanos, aborígenes, etc. conforman una comunidad minorizada por fuerzas externas ejercidas por la sociedad en general que obliga al grupo a interactuar según códigos y reglas creados por el grupo mismo a fin de no solo dar lugar a una identidad diversa de aquella que está ejerciendo la violencia o la presión social, sino también a una común y propia subjetividad (Massone & Simón, 2000). No solo el compartir características comunes – falta de trabajo, de servicios de salud y hasta de hogar en el caso del grupo que nos compete, sordera en el caso de los sordos, estar en la cárcel en el caso de los presos, etc.- sino también participación dentro del grupo y un común compromiso constituyen las fuerzas cohesivas que dan lugar al grupo o comunidad:

nos quieren correr, nos quieren correr/ nos tiran el rancho y el tuyo también /  
Dicen que mi barrio está lleno de hampones/ que solo es un fuerte de drogas y  
ladrones/ en solo una hora se llenó de botones/ para titarlo abajo y levantar man-  
siones/ y ahora tirado estoy debajo de un puente/ porque somos marginados y en  
pelotas nos dejaron. (“El pibito ladrón”, Yerba Brava)

En este proceso, una práctica lingüística alternativa es el instrumento que ayuda a construir una nueva identidad, así como la búsqueda y la lucha por el reconocimiento, y que refuerza los lazos de supervivencia. Benveniste (1966) propone la idea sobre la conformación de la subjetividad en el lenguaje, por lo tanto, el discurso provee las fuentes gramaticales para que *ego* se represente a sí mismo. En este proceso *ego* emerge y se da a sí mismo una forma. Además, una práctica lingüística es la única vía para dar lugar a la propia existencia.

Por qué los creadores de la cumbia villera conforman una comunidad a través de la participación resulta fácil de explicar y de comprender. Ellos comparten el mismo contexto geográfico, estos límites comunes refuerzan y dan lugar a una homogeneidad cultural y a una solidaridad social. Sin embargo, Fishman (1968), señala que esta identidad de grupo es impensable sin una lengua particular que es elegida colectivamente. Los interrogantes lingüísticos son inicialmente interrogantes acerca de la autenticidad o de la identidad –integración sociocultural– y de la eficiencia – integración política– (Fishman, 1968). A pesar de que las comunidades varían en cuanto a la posesión total o parcial de dicha unidad, en el caso de los usuarios de la cumbia villera esa unidad es inequívoca, inclusive así no impidió que la cumbia villera tuviera difusión horizontal. Ellos aún conforman redes sociales con los presos – ya que la cárcel es un horizonte de posibilidad biográfica hasta frecuente, es parte de su universo simbólico, de hecho así se expresa en letras de cumbia villera: “Ahora nosotros tomamos el control/somos los dueños del pabellón/ estamos cansados de tanta represión/ y vamos a tomar esta prisión” (“Los dueños del pabellón”, Damas Gratis)-, con los rockeros que pueden o no pertenecer al área geográfica, con los fanáticos del fútbol:

...se acerca el fin de semana/ todos a la cancha vamos a ir/ ya está todo prepara-  
do/ el bombo y el trapo para salir/ dejamos el alma en el tablón/ borracho yo voy  
cantando/ con mis amigos voy festejando un triunfo más” (“La cumbia de los  
trapos”, Yerba Brava).

“Largá esa bandera/ porque los pibes tenemos aguante/ y si vamos a los  
guantes/ seguro cobrás” (“El pibe moco”, Pibes Chorros) - las barras bravas  
algunas hasta viven en las villas - y hasta con grupos de clase media. Confor-  
man una suerte de *background* social con otros grupos marginados, en esta  
arena viven inmersos hablando un dialecto propio.

Paradójicamente, mientras la sociedad argentina no pudo y no puede concebir la situación total e intenta olvidar la existencia de estos grupos aislándolos cada vez más de los beneficios ciudadanos o encerrándolos en instituciones de control, los miembros de este grupo – como los de todo otro grupo diverso ( Massone & Machado, 1994; Ullúa, Puccio Calvo & Massone, 1996)- elaboraron un sistema para significar y en este proceso de producir una lengua que llegue al objetivo, el sujeto emergió como sujeto de ese sistema simbólico. Como la sociedad se olvidó del enorme poder de la dimensión social su dialecto se expandió en el español, y así les otorgó la herramienta que posee el más increíble poder semiótico- rebelión en contra del poder y a favor de la libertad<sup>7</sup>. Por eso la cumbia villera es un canto de protesta de un grupo que pugna por su identidad y por un lugar social –“Somos cinco amigos/ chorros de profesión/ no robamos a los pobres porque no somos ratones...” (“Cinco amigos”, Pibes Chorros.) Asimismo, como la sociedad necesita – para su propia función y orden- olvidarse de estos efectos – al menos al inicio -, los usuarios de la cumbia villera pudieron hacer uso de esta distracción para conformarse aún más como grupo. Unidad geográfica, homogeneidad cultural y lingüística, solidaridad social, identidad propia, desigualdad social, limitada participación en la vida social y un compromiso común – su lucha contra el discurso dominante, es decir, en contra de la ideología imperante- son las características que los conforman como grupo -, junto con las actitudes negativas que la sociedad muestra hacia ellos – peligrosos, enfermos, drogadictos - “Fumando y tomando vino/ intenta darse valor/ para ganarse unos mango<sup>8</sup> con su cartel de botón” (“El pibito ladrón”, Pibes Chorros).

Aquello, pues, que conforma un grupo son las características mencionadas, siendo la lengua el producto distintivo dentro del grupo así como la fuerza cohesiva, además del instrumento para construir la propia identidad y el reconocimiento social. No sólo las fuerzas internas positivas sino también y más especialmente las fuerzas y actitudes externas negativas dan lugar al grupo. Asimismo, ya que la interacción social no puede concebirse como un hecho puramente externo a la lengua, es precisamente a través de la interacción lingüística que los individuos construyen su mundo como objeto, a ellos mismos como sujetos y esta produce un mutuo reconocimiento que da lugar a los grupos diversos.

### *Conclusiones*

El recorrido que hemos propuesto en este trabajo intenta mostrar que tanto la cumbia villera como otras manifestaciones por las que transitan los grupos sociales -tango, rock, cantos de la cancha, creencias religiosas<sup>9</sup>, lunfardo tumbero (el lunfardo hablado en la tumba: cárcel)- nos aporta evidencia

para sostener la noción de cultura de Geertz (1987) y la noción de redes sociales de Milroy & Margrain (1978).

Históricamente, entonces en nuestro país los grupos desfavorecidos han podido crear en momentos de grandes crisis sociales manifestaciones socio-culturales que en muchos casos se extendieron por el mundo. Y todo este proceso va de la mano con creaciones lingüísticas. Las letras de los tangos (ver trabajo de Mariana C. Marchese en este monográfico) difundieron el lunfardo llevándolo de las zonas marginadas al habla popular de clases medias; por su parte, la cumbia villera difundió las innovaciones de un grupo social determinado al resto de las clases sociales, particularmente al habla de los jóvenes.

Siempre que hay crisis económicas severas en una sociedad, una nueva fragmentación dialectal puede tener lugar. La lengua se convierte para estos grupos desfavorecidos, y ajenos a la noción de bienestar y de ciudadano de pleno derecho, en el símbolo más relevante que implica comunión y rebelión, así como un vehículo para reafirmar su identidad, y por extensión, sus valores. Los trabajos de este monográfico intentan demostrar hasta qué punto es la lengua el instrumento más importante para imponer el valor de los signos y también el lugar del gozo, del deleite, del deseo, del juego simbólico.

Para concluir, reparafraseando a Zizek (2003), diremos que la ideología es increíblemente perversa, parece hacer transparente ciertas prácticas significantes pero de hecho anula toda posibilidad de desdoblamiento. La cumbia villera fue el canto de protesta de la villa miseria y hoy es un baile más en cualquier discoteca de clase media y/o baile de clase alta. El discurso dominante logró fagocitar un signo que le era contestatario ya que cuestionaba sus valores.

## NOTAS

- 1 En el lunfardo la palabra “chorro” significa ladrón y el verbo “chorear” significa robar.
- 2 Recordemos, por ejemplo, que la película “El Oso” viajó por el mundo y su música es cumbia villera y su temática es parte de la problemática cotidiana de la villa.
- 3 “Instead of being a full-time member of one ‘total and whole’ society, modern man is a part-time citizen in a variety of part-time societies. Instead of living within one meaningful world system to which he/she owes complete loyalty he/she now lives in many differently structured ‘worlds’ to each of which he/she owes only partial allegiance. Most of modern man’s existential universes are single-purpose communities». (Luckman, 1970: 317).
- 4 La palabra “cheto” es el apócope de “concheto” y refiere a aquellas personas de clase media o clase alta que tienen dinero – y les gusta aparentar que lo tienen, por ello visten y consumen la moda-, que viven en barrios acomodados, que no participan de otras redes sociales más que con sus iguales, y que, en muchas ocasiones

- o en la mayoría, no solo no son muy cultos y son racistas; en la mayoría de los casos tampoco son intelectuales. Podríamos decir que es un individuo similar al esnob. En España se le dice “pijo”, en México “fresa”, en Chile “pije”.
- 5 “...globalization is an untotalizable totality which intensifies binary relations between its parts- mostly nations, but also regions and groups, which, however, continue to articulate themselves on the model of “national identities”, those relations being of tension and antagonism. Marxist prediction about the massification of lower classes in capitalist democracy as a sort of historical force into communism fades in the segregation of little groups with no global liberation spirit”. (Jameson & Miyoshi, 1998: xii).
  - 6 “... although capitalism is increasingly organized on a global basis, effective opposition to capitalist practices tend to be manifest locally”. (Sklair, 1998: 291).
  - 7 El adjetivo *alta* es usado desde la cumbia villera anteponiéndolo al sustantivo, cambiando así su uso frecuente en el español estándar, y hoy día es muy utilizado por los jóvenes de cualquier clase social y aún es visto como nombre en negocios “Alta Peluquería” situada por la calle Rivadavia en pleno centro de la ciudad de Buenos Aires.
  - 8 “Mango” en el lunfardo significa dinero.
  - 9 Resulta interesante mencionar que las clases populares en la Argentina poseen sus propios santos a los que construyen altares por las rutas, en los campos, y hasta inclusive por las veredas de Buenos Aires. Algunos de ellos son personas que han sido asesinadas jóvenes y que han ayudado mucho en las villas a sus pares, otros como San La Muerte son compartidos por otras culturas, y otros como San Maradona son personalidades que nacieron en las villas y que por distintas razones han sido reconocidos.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALTHUSSER, L. (1970/1988) *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- BARTHES, R. (1980) *Mitologías*. Méjico: Siglo XXI.
- BAUDRILLARD, J. (1990) *Revenge of the Cristal*. London, Concord, Mass: Pluto Press.
- BEHARES, L. E., MASSONE, M. I. & CURIEL, M. (1990) ‘El discurso pedagógico de la educación del sordo. Construcciones de saber y relaciones de poder’, en *Cuadernos de Investigación del Instituto de Ciencias de la Educación, Universidad de Buenos Aires* 6: 41-68.
- BENVENISTE, E. (1966) *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Éditions Gallimard.
- BOURDIEU, P. (1999) *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba.
- DURKHEIM, E. (1976) *Educación como socialización*. Salamanca: Sígueme.
- FISHMAN, J. (1968) ‘Nationality-Nationalism and Nation-Nationism’, en J. Fishman, Ch. Ferguson y J. Das Gupta (eds.) *Language problems in developing Nations*. New York: John Wiley and Sons Inc.
- GEERTZ, C. (1987) *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.

- GOFFMAN, E. (1975) *Stigmaté*. Paris: Éditions de Minuit.
- GUMPERZ, J. (1968) 'The speech community', en *International Encyclopedia of the Social Sciences*, pp 381-386. London: Macmillan.
- GUMPERZ, J. (1962) 'Types of linguistic communities', en *Anthropological Linguistics* 4 (1): 28-40.
- HARDT, M. & NEGRI, A. (2002) *Imperio*. Buenos Aires: Paidós.
- HEIDEGGER, M. (1993) *El ser y el tiempo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- HOBBSAWN, E.J. (1994) *La edad de los extremos*. Barcelona: Crítica.
- HYMES, D. (1962) 'The ethnography of speaking', en T. Gladwin y W. C. Sturtevant (eds.) *Anthropology and Human Behavior*. Washington, DC, Anthropological Society of Washington.
- JAMESON, F. & MIYOSHI, M. (eds). (1998) *The cultures of globalization*. Durham and London: Duke University Press.
- KLUCKHOHN, C. (1962) *Culture and behavior*. New York: The Free Press.
- LABOV, W. (1972) *Language in the inner city: Studies in the Black English Vernacular*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- LACAN, J. (1975) *Intervención sobre la transferencia*. México: Siglo XXI.
- LUCKMAN, T. (1970) 'On the boundaries of social world', en M. Natanson (ed.) *Phenomenology and social reality*. The Hague: Martinus Nijhoff.
- MARX, K. (1975) *El Capital*. Tomo I. vol. I. México: Siglo XXI.
- MASSONE, M. I. (2006) 'Ideologic sign in deaf educational discourse', en C. Plaza Pust y E. Morales López (eds.) *Sign languages in contact*. Amsterdam: John Benjamins (en prensa).
- MASSONE, M. I., ROMÉ, N. & BUSCAGLIA, V. (2004) 'Prisoners minorized by force and communion'. manuscrito
- MASSONE, M. I., CURIEL, M., BUSCAGLIA, V., FAMULARO, R., SIMÓN, M. & CARBONI, I (2000) *La Conversación en la Lengua de Señas Argentina*. Buenos Aires: www.librosenred.com.
- MASSONE, M. I. & SIMÓN, M. (2000) 'Los efectos significantes tr- en la educación de sordos', en *Jornada de Capacitación y Formación, Comunidad, Tucumán*.
- MASSONE, M. I. & MACHADO, E. M. (1994) *Lengua de Señas Argentina. Análisis y vocabulario bilingüe*. Buenos Aires: Edicial.
- MILROY, J. (1978) 'Lexical alternation and diffusion in vernacular speech' en *Belfast Working Papers in Language and Linguistics* 3: 101-114.
- MILROY, J. & MARGRAIN, S. (1978) 'Vernacular language loyalty and social network', en *Belfast Working Papers in Language and Linguistics*, 3: 101-114.
- PARDO, M. L. (2004) 'Introducción al concepto de globalización desde Latino América', en L. Sklair *Una sociología de los sistemas globales*. Buenos Aires: Gedisa.
- PARDO, M. L. (2003) 'La identidad personal y social de los indigentes en su discurso. Un Análisis Crítico del Discurso neoliberal en la Argentina y sus

- consecuencias', en L. Berardi, *Análisis Crítico del Discurso. Perspectivas latinoamericanas*. Santiago de Chile: Frasis Editores.
- PARSONS, T. (1973) 'Culture and social system revisited', en L. Schneider. & C. Bonjean (comp.) *The idea of culture in the social sciences*. New York: Cambridge University Press.
- PRATT, M.L. (1987) 'Linguistic utopias', en N. Fabb & A. Duranti (eds.) *Linguistics of Writing*, pp 48-66. Manchester: Manchester University Press.
- RAITER, A. (1999) *Lingüística y política*. Buenos Aires: Biblos.
- SKLAIR, L. (1998) 'Social movements and global capitalism', en F. Jameson & M. Miyoshi (eds) *The cultures of globalization*, pp. 291-311. Durham and London: Duke University Press,
- ULLÚA, E., PUCCIO CALVO, A.R. & MASSONE, M.I. (1996) 'Prisoners as a minority minorized by force and communion', en *Proceedings SALSA IV, Symposium about Language and Society-Austin*, pp. 95- 115.
- VIRNO, P. (2003) *Gramática de la multitud*. Buenos Aires: Colihue.
- ZIZEK, S. (2003) 'El espectro de la ideología', en S. Zizek (comp.) *Ideología. Un mapa de la cuestión*. México: Fondo de Cultura Económica.

MARÍA IGNACIA MASSONE es Profesora en Letras de la Universidad Católica Argentina y Dra. de la Universidad de Buenos Aires en el área de Lingüística. Realizó su especialización en Lingüística de la Lengua de Señas con el Dr. Robert Johnson de la Universidad Gallaudet, Washington. Desempeña sus tareas como Investigadora del CONICET en el CIAFIC. Es autora, entre un centenar de publicaciones, de dos obras de importancia para la comunidad sorda argentina: el primer Diccionario de Lengua de Señas Argentina/Español/Inglés y la primera gramática, obras declaradas de interés nacional. Trabaja también en el análisis crítico del discurso de la comunidad sorda.

Correo electrónico: mariamassone@hotmail.com

VIRGINIA LUISA BUSCAGLIA es médica, egresada de la Universidad de Buenos Aires y Especialista en Psiquiatría de la misma Universidad. Como miembro del CONICET desempeña sus tareas en el CIAFIC-Centro de Investigación en Antropología Filosófica y Cultural. Ha dirigido un equipo de salud mental y sordera para la comunidad sorda en el Hospital Álvarez de la ciudad de Buenos Aires. Trabaja actualmente en este tema y en el análisis crítico del discurso y psiquiatría.

Correo electrónico: vbuscaglia02@yahoo.com.ar



“Las palmas de todos los negros arriba...”<sup>1</sup>  
*Origen, influencias y análisis musical  
de la cumbia villera*

MANUEL MASSONE

MARIANO DE FILIPPIS

Instituto Universitario Nacional del Arte

RESUMEN. En este trabajo se analiza el subgénero cumbia villera como estilo musical cuyo rasgo principal es su notable simplicidad. Esta característica nos llevó a pensar que la trascendencia que este fenómeno alcanzó en la Argentina a fines del Siglo XX dependía de factores extra-musicales, siendo la música su poderoso vehículo de transmisión. Por ello es que analizamos los orígenes de la cumbia, sus evoluciones y los acontecimientos sociales que contribuyeron a la construcción de la cumbia villera como movimiento cultural de masas. A través de entrevistas estructuradas, encuentros y participaciones en grabaciones y programas de televisión fuimos diseñando nuestra investigación centrada en la producción musical de los dos conjuntos más importantes: Damas Gratis y Pibes Chorros. En el plano teórico, siguiendo el marco de las teorías del folklore de Augusto Raúl Cortazar (1959, 1975) se estableció que en este fenómeno se había operado un proceso de arraigo transcultural.

PALABRAS CLAVES: *Folk, base, subgénero, acordes, mercado, estilo.*

ABSTRACT. The aim of this work is to analyze the musical style called “*cumbia villera*” whose principal musical aspect is its outstanding simplicity. This characteristic lead us to think that the transcendency that this phenomenon had in Argentina at the end of the XX century depended on extramusical factors, the music being its powerful vehicle of transmission. Therefore, we analyze the origins of the *cumbia villera*, its evolution and the social aspects which contributed to the construction of this style as a cultural movement of masses. Through structured interviews, meetings and participation in recording sessions and television programs we designed our research centered in the musical aspects of two of the most important cumbia bands: Damas Gratis y Pibes Chorros. Following the folklore theories of Augusto Raúl Cortazar (1959, 1975) we considered that this phenomenon suffered a process of transcultural root.

KEY WORDS: *Folk, base, subgenre, chords, trade market, style*

RESUMO. Em este trabalho analisa-se o subgênero cumbia villera como estilo musical cujo aspecto principal é sua notável simplicidade. Esta característica levou-nos a pensar que a importância que este fenômeno teve na Argentina nos finais do Século XX dependia de fatores extra-musicais, sendo a música o seu poderoso veículo de transmissão. É por isso que nós analisamos as origens da cumbia, a sua evolução e os acontecimentos sociais que contribuíram à construção da cumbia villera como movi-

Recibido: 18 de marzo de 2006 • Aceptado: 16 de agosto de 2006.

mento cultural de massas. Por meio de entrevistas estruturadas, encontros e participações em gravações e programas de televisão, fomos desenhando nossa investigação, focalizada na produção musical dos dois conjuntos mais importantes: Damas Gratis e Pibes Chorros. No plano teórico, seguindo o marco das teorias do folklóre de Augusto Raúl Cortazar (1959, 1975) estabeleceu-se que em este fenômeno tinha acontecido um processo de fixação transcultural.

PALAVRAS CHAVE: *Folk, base, subgênero, acordes, mercado, estilo.*

### *Introducción*

La intención de este trabajo fue, en un primer momento, abordar la investigación de la cumbia villera como estilo musical. Sin embargo, el análisis musical propiamente dicho no explica por sí solo la trascendencia que tuvo la cumbia villera como fenómeno cultural desde los últimos años del Siglo XX en la Argentina. Es por esto que, mediante un proceso etnográfico, ahondaremos en la historia de la cumbia como género musical, vinculado desde sus orígenes a los momentos de exclusiva diversión de los más desposeídos. A partir de allí trazaremos el camino que llevó a este género popular latinoamericano a esparcirse por todo el continente de habla hispana haciendo especial hincapié en los subgéneros que más marcaron e influenciaron a la cumbia villera.

Dado que se trata de una investigación exploratoria que realizamos como musicólogos, pero desde una perspectiva sociológica, discursiva y antropológica, pedimos asesoramiento a las Doctoras Pardo y Massone, y al antropólogo Jorge Micelli (cuyas tesis de magíster y doctoral son sobre cumbia villera). A fin de concretar este trabajo diseñamos un cuestionario que apuntaba a dar una idea general de los temas. Luego, realizamos seis entrevistas estructuradas a productores, líderes y músicos de conjuntos de cumbia y de cumbia villera, docentes de villas miserias y estudiantes e investigadores. Entrevistamos a Leonardo Castillo de Rey Producciones, a Miguel Escalante, al conjunto Yerba Brava, a Gonzalo Ferrer<sup>2</sup>, a Gabriel Adamo (profesor de Lenguaje Musical en la villa 31 de Retiro) y una entrevista telefónica a Aníbal Kohan (líder del disuelto conjunto Santa Revuelta)<sup>3</sup>.

También realizamos una serie de reuniones con los siguientes músicos e investigadores: Luis Cardini, los músicos del conjunto Cinco Corazones, los músicos de Elisa, Fideo de Supermerk2, El Polaco y sus músicos, y el antropólogo Jorge Micelli.

Consideramos también pertinente participar de distintas grabaciones y programas de televisión. Estuvimos presentes en la grabación de un disco del conjunto Cinco Corazones, la grabación de un disco de El Polaco, la grabación de un demo de Luis Cardini, la grabación de un disco de La Estirpe Norteña y en el “backstage” del programa de televisión Pasión Tropical. Algunas fuentes serán resguardadas en este trabajo por pedido expreso de los entrevistados.

Las conclusiones son prioritariamente del campo musical aunque las hemos correlacionado con factores sociales, discursivos y antropológicos como mencionamos anteriormente. Estos últimos constituyen un primer acercamiento multidisciplinar y, por lo tanto, deben ser tomados como un incipiente estudio del tema.

En el análisis musical las palabras técnicas en cursiva están explicadas en el glosario al final del trabajo. En el mismo se encontrará además un párrafo dedicado a la armonía en el cual se explican algunos términos y funciones.

### *Origen y evolución de la cumbia*

La cumbia nace como género musical hacia el Siglo XVII en la costa atlántica colombiana y se constituye así en una de las más importantes manifestaciones auténticamente folklóricas de Colombia. Desde el Siglo XVI en la zona costera del Atlántico y las llanuras ribereñas de los ríos Magdalena, Sinú y César convivieron los asentamientos de los esclavos negros traídos del África con las tribus indígenas del lugar y con los conquistadores españoles. Sobre este triple sustrato se produjeron diversos y complejos fenómenos culturales de fusión. El aporte de cada una de estas culturas que dan origen a la cumbia no está claramente delimitado. Sin embargo, se puede inferir que la cultura negra africana aportó el complejo ritmo de la percusión, la europea la vestimenta y el baile por parejas, más frecuente en las tradiciones del viejo continente, y la influencia indígena se encuentra especialmente en la utilización de un instrumento melódico de viento, pudiendo ser éste una flauta de millo o pito, descrita por List como un clarinete traverso (List, 1994), o una gaita hembra que era una flauta vertical de tubo. Además del aerófono, completan el conjunto de cumbia, el tambor mayor, el bombo, el llamador (tambor pequeño) y los guachos, que eran dos sonajeros tubulares llenos de semillas. El llamador y los guachos formaban la base rítmica que será expuesta más adelante y que constituye la esencia ineludible de la cumbia, ya presente en sus orígenes. El llamador sigue un pulso regular a contratiempo mientras los guachos son sacudidos, uno en cada mano, hacia la altura del pecho en los tiempos débiles y hacia abajo en los fuertes, acentuando el contratiempo. La flauta de millo y los guachos aparecen reemplazados en otras regiones por la gaita hembra y las maracas, respectivamente. Antiguamente y durante mucho tiempo la cumbia fue exclusivamente instrumental y tenía como finalidad el acompañamiento de la danza del mismo nombre.

El origen del vocablo cumbia es controvertido. Por un lado tiene tres acepciones, ya que:

Se refiere al conjunto que toca para el baile, al ritmo de la música que se ejecuta y a la danza misma. Una gran cumbia o una cumbia completa se refiere a una festividad en que se toca mucha música, hay mucho baile y participa en ella toda la comunidad” (List, 1994: 133).

En algunas regiones el conjunto de cumbia se denomina *cumbiamba*, aunque la bailarina, coreógrafa e investigadora colombiana Delia Zapata Olivella (1962) escribe en su artículo de la *Revista Colombiana de Folclor* que *cumbiamba* es el lugar donde se baila cumbia.

Por otro lado, acerca de la etimología del vocablo *cumbia*, la mayoría de los investigadores coincide en que deriva de “cumbé” una danza de Guinea Ecuatorial. Otros la remiten a la raíz “Kumb” que en África occidental quiere decir “ruido”, pero relacionado, en este caso, con un entorno festivo.

En el Siglo XX y en especial en las décadas del 40 y del 50, la cumbia étnica costeña sufre una transformación provocada por la difusión que se hace de esta danza en los medios masivos de comunicación y por efectos de las primeras empresas discográficas colombianas. Nace, entonces, una cumbia orquestada donde se reemplazan los aerófonos originales por clarinetes y los tambores por congas, timbaletas y bongó. Asimismo, se va diluyendo toda complejidad rítmica heredada, como vimos, de la tradición africana. El resultado es una cumbia colombiana de fuerte sesgo comercial hecha para el consumo masivo y la exportación. La antropóloga Deborah Pacini Hernández (1992) refiere en su artículo aparecido en la revista *Ethnomusicology* que estas cumbias eran categóricamente rechazadas por los costeños, quienes las definían despectivamente como “cumbias gallegas”.

### *La cumbia en la Argentina*

Como consecuencia de este movimiento de transformación de la cumbia étnica a la cumbia comercial y su exportación hacia otros países de Latinoamérica la cumbia llega a la Argentina hacia mediados de la década del 50. Los primeros conjuntos que la difunden en nuestro país son el “Cuarteto Imperial”, integrado exclusivamente por colombianos y “Los Wawanco”, quienes acaban de cumplir 50 años de actividad, integrado por 6 inmigrantes de países latinoamericanos que venían a estudiar en las universidades de nuestro país (3 colombianos, 1 peruano, 1 chileno y 1 costarricense). Más tarde se incorpora el pianista y compositor platense Miguel Loubet siendo el primer integrante argentino.

La cumbia llegó a la Argentina para quedarse. En Santa Fe evolucionó hacia un estilo propio y existe hoy una tradición de más de tres décadas de la llamada cumbia santafesina. Su característica principal es el uso del acordeón como instrumento melódico. Recientemente la Legislatura de la ciudad de Santa Fe ha instaurado el 5 de noviembre como el día de la cumbia santafesina. Conjuntos como “Los Palmeras” llevan 34 años de actividad. Entrevistamos a algunos estudiantes santafesinos y entrerrianos de la ciudad de Paraná quienes se encuentran recibiendo una formación musical académica en Buenos Aires en el Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA) quienes

manifestaron que escuchan cumbia santafesina y la respetan, sentimiento que no comparten en Santa Fe hacia la cumbia villera.

En Buenos Aires, hacia fines de los 70, aparecen las primeras bailantas que compiten con las peñas adonde se cultiva música de proyección folklórica. La cumbia junto al cuarteto cordobés domina el espacio sonoro de dichas bailantas conformando aquello que años después se conocería como la “movida tropical”. En la década del 80 y nuevamente por influencia de los medios de comunicación se va gestando la explosión de la música tropical y de sus centros de difusión. Se inauguran bailantas en la zona norte del conurbano bonaerense, la primera fue Tropitango en 1981, en General Pacheco. En 1987 en el barrio de Once abre sus puertas Fantástico Bailable, el primer local de música tropical en Capital Federal, más tarde aparecerá Metrópolis en la zona de Plaza Italia y Killer en Quilmes (conurbano sur). En el año 1998 las bailantas de Capital y gran Buenos Aires llegaban a ser cerca de 300, por donde circulaban alrededor de medio millón de personas por fin de semana. Al mismo tiempo y ya promediando la década del 80 comienza la cumbia a tener programas de radio propios y una gran difusión en los medios de comunicación.

Siguiendo las teorías del folklore que formuló Augusto Cortazar (1975) se podría decir que se va estableciendo un fenómeno de transculturación. Para este autor se deben cumplir diversas condiciones a fin de que un fenómeno cultural sea considerado propio de la cultura folk de una región. Debe ser oral, anónimo, funcional a la comunidad, colectivo, socializado, empírico, espontáneo y regional. Por lo expuesto al principio de este trabajo la cumbia étnica de la costa atlántica colombiana sería entonces un fenómeno claro de cultura folk. Pueden suceder diversos comportamientos ulteriores con materiales genuinamente folclóricos: proyección, transplante o transculturación. Expresiones de proyección folclórica serían aquellas creaciones artísticas basadas en manifestaciones de la cultura folk no producidas espontáneamente en una región por el folk sino por artistas determinados. Son proyecciones de los fenómenos folk creados en el ámbito de las ciudades y destinados a un público perteneciente a refinadas “elites”. El transplante se da cuando un grupo humano emigra llevando sus tradiciones y las conserva y cultiva en una nueva región. Cortazar los compara a gajos que se cultivan en una maceta. La irrupción de la cumbia en la Argentina puede considerarse un fenómeno folclórico transculturado tal como lo describe Cortazar:

Aquellos elementos presumiblemente provenientes de cultura “Folk” que se desarraigan de su ambiente geográfico y humano para incorporarse, aislada y esporádicamente, a otro nivel de cultura, de tipo urbano, por lo cual dichos elementos modifican lo que fue su función y su matiz regional, sin llegar a imprimir carácter o fisonomía distintivos a la cultura que los absorbe”. (Cortazar, 1975: 83)

No debemos negar los procesos de simplificación del género, que se dieron dentro y fuera de Colombia, y que hicieron evolucionar a la cumbia de un contexto folk en su origen a un producto cultural de masas en Argentina y muchos otros países latinoamericanos.

### *La cumbia peruana y su influencia en la Argentina*

La gran explosión de la cumbia en la Argentina se opera en la década del 90 y coincide con el pico máximo de desarrollo e implementación de las teorías neo-liberales en el país y sus consecuencias directas en el campo económico y social. Hacia principios de los 90 entra en la Argentina la cumbia peruana, conocida en su país como la “chicha”. En Perú se había dado un proceso semejante al de nuestro país, la cumbia había llegado desde Colombia y se había desarrollado con algunos rasgos que le eran propios. El más importante para considerar aquí es el reemplazo del acordeón por guitarras eléctricas, instrumentación presente en la cumbia villera, y cuyo origen no proviene de incorporar elementos del rock, como opinan algunos investigadores, sino que es un aporte de la cumbia peruana que ejercerá, como veremos, una influencia importante en el estilo de la cumbia villera.

Uno de los primeros grupos peruanos que llega a nuestro país en 1991 es el grupo “Karicias”, que existía desde 1984. Desempeñó un papel importante en la difusión de la cumbia peruana en nuestro país el productor José Carlos “cholo” Olaya. Otros grupos peruanos que llegaron a la Argentina en los primeros años de la década del 90 fueron: “Ciclón”, “Néctar”, “Maravilla del Perú”, “Cuarteto Universal” y “Los Mirlos”. Estilísticamente el conjunto “Los Mirlos”, que viene por primera vez en 1993, puede señalarse como un antecedente claro de la cumbia villera. El propio Pablo Lescano<sup>4</sup>, ya con “Damas Gratis”, realiza una versión de la cumbia instrumental “La danza de los Mirlos”, una de las más famosas y difundidas del grupo peruano, y en la arenga previa la presenta textualmente como: “y ahora... el himno nacional de la cumbia”. Esto demuestra hasta qué punto la cumbia villera es, conciente o inconscientemente, tributaria estilística de la cumbia peruana. Nosotros encontramos al grupo “Los Mirlos” y al acordeonista del vallenato colombiano Andrés Landero (1931-2000) como los antecedentes musicales que más han influido en la construcción del estilo de la cumbia villera. No reconocemos parentesco estilístico entre Aniceto Molina y el estilo villero, pero sí, como dijimos, es notable la influencia de Landero.

La cumbia peruana sufre un tremendo golpe en la Argentina con el asesinato del ex cantante del grupo Karicias, Carlos Chavez Navarrete, ocurrido en agosto de 1997. En abril de 1996 ya habían intentado asesinarlo de 9 balazos, pero gracias a cuatro operaciones logró sobrevivir. Dejó el grupo Karicias y fundó el grupo Karakol, pero la noche del 12 al 13 de agosto de 1997 fue asesinado de 11 balazos. El “cholo” Olaya fue señalado como el

autor intelectual y su chofer Jorge “tortuga” Pavón como el autor material. Olaya se fugó a Chile y hoy se encuentra prófugo de la justicia argentina. Algunos entrevistados sostuvieron que desde Chile sigue teniendo influencia en el mercado tropical de la Argentina. Aparentemente Olaya había inscrito como propias canciones que serían de la autoría de Carlos Chavez Navarrete, quien a su vez se presume mantenía una relación sentimental con la esposa de Olaya. Este golpe desprestigió tremendamente a los grupos peruanos quienes, a su vez, se quedaron sin su representante (Olaya). La cumbia peruana había ya empezado a decaer por la competencia de figuras argentinas de la cumbia como Pocho “la pantera”, Gladys “la bomba tucumana”, Gilda, Ricky maravilla, los grupos “Green”, “Red”, “Sombras”, “La Nueva Luna”, “Los Charros”, “Commanche”, etc. En la evolución del estilo que conduce a la cumbia villera, ésta se encuentra mucho más emparentada con la cumbia peruana que con los grupos de cumbia romántica argentina anterior a ella. La gran excepción a esto es el grupo “Amar Azul”, grupo clave para entender el surgimiento del estilo villero.

### *“Amar Azul”: Gonzalo Ferrer y Pablo Lescano*

“Amar Azul” comienza su actividad en el año 1991 en la zona norte del gran Buenos Aires, pero luego de un fracaso discográfico con su segundo álbum “Con Amor” la banda se separa. Reorganizada en el año 1995 incorpora a Gonzalo Ferrer como primer tecladista y arreglador del grupo hasta la actualidad. En 1996 era conocido solamente en la zona norte del conurbano pero pronto se transforma en uno de los grupos más importantes de la movida tropical gracias al sello personal que le imprime Gonzalo Ferrer.

Gonzalo Ferrer era un joven de clase media del norte del conurbano bonaerense, proveniente de una familia muy católica. Había, él mismo, misionado desde pequeño en villas y cárceles, acompañando a su madre. Poseía una formación musical importante ya que había estudiado el piano durante siete años y tocaba el órgano en la parroquia de su zona. Según el mismo nos refirió ingresó al mundo de la música tropical en su afán de darle un horizonte o una esperanza a sectores marginados donde antes misionaba. Juzgó, a nuestro juicio erróneamente que haciendo la música que los sectores postergados escuchaban su mensaje iba a ser más efectivo. Creemos equivocada esta apreciación ya que si la intención es mejorar la vida de cierto sector se le deben dar alternativas culturales o educativas y no lo mismo que ya consumen o quieren consumir. Sin pretender que el ejemplo sea literal, a un niño no se lo alimenta con lo que él quiere comer porque, si así fuera, almorzaría y cenaría golosinas.

Contra ponemos a esta posición el programa de las orquestas infantiles en sectores carenciados que desde hace unos años lleva adelante la Secretaría de Educación del gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, donde se les da a

niños de villas y sectores humildes una educación musical que en poco tiempo los lleva a tocar (aunque precariamente al principio) en orquestas infantiles y juveniles. Este programa tiene un efecto importante en esos sectores dado que es fácil inferir que darle un violín a un niño, enseñarle a tocarlo e ir llevándolo hacia un régimen de clases y ensayos no es otra cosa que sacarlo de la calle. En muchos casos estos mismos niños mejoran su rendimiento escolar y tienen contacto con otras manifestaciones culturales. Incluso, en los últimos años, muchos de ellos se acercaron a los conservatorios oficiales de música para seguir adelante con sus estudios musicales. Este programa ha alcanzado un desarrollo impresionante en Venezuela donde en los años 90 fue creado el Sistema de Orquestas Juveniles de Venezuela por José Antonio Abreu. En Paraguay existe un programa similar con el nombre de “Los Sonidos de la Tierra”.

Gabriel Adamo, profesor de Lenguaje Musical de la villa 31 de Retiro (Ciudad de Buenos Aires) nos relató que en las primeras clases no lograba que los niños cantaran, hasta que transcribió algunas cumbias. De esta manera, la cumbia fue utilizada como una herramienta para lograr un avance en un proceso de enseñanza-aprendizaje.

En defensa de Gonzalo Ferrer es pertinente señalar que no se le debe exigir a ninguna persona individual que reemplace el papel ineludible del Estado, el cual es de proveer medios y herramientas para mejorar las condiciones materiales y culturales de los distintos miembros de la sociedad. Lo que hizo el Estado con la cumbia villera fue prácticamente prohibirla a través de las pautas de evaluación del COMFER- ver trabajo de Cecilia Serpa en este volumen-, cuando en realidad, este subgénero surge como consecuencia de la marginalidad que el propio Estado generó. Pablo Lescano es un “hombre-músico” que nació y se crió en un ámbito determinado y se formó musicalmente en y para ese ámbito.

Gonzalo Ferrer se transformó, como vimos, en el líder de “Amar Azul” y escribió varias cumbias testimoniales donde, por ejemplo, un condenado por robo regresa luego de cumplir su sentencia y se muestra arrepentido y promete no volver a equivocarse. Esta temática va incluyéndose paulatinamente en la cumbia romántica, especialmente en “Amar Azul”, al mismo tiempo que vastos sectores de la población son expulsados de los medios de producción por efecto de la aplicación del modelo neo-liberal mientras que el desempleo, la pobreza y la indigencia crecen a valores inéditos en la historia Argentina. En 1997 ó 1998 (Ferrer mismo menciona los dos años en diferentes momentos de la entrevista) Gonzalo Ferrer integra varios jóvenes con habilidades musicales de la villa La Cava de San Isidro (norte del gran Buenos Aires) y funda, como productor y compositor, el grupo Guachin. La Argentina se hallaba, por entonces, en los albores de la más profunda crisis económica de su historia contemporánea. Ferrer canaliza en Guachin su necesidad de transmitir un mensaje testimonial describiendo una parte de la realidad social que

otros sectores querían esconder o, como dijera el antropólogo Jorge Micelli “invisibilizar” (comunicación personal).

En ese momento el segundo tecladista de “Amar Azul” era, como músico contratado, Pablo Lescano, habitante del barrio La Esperanza de San Fernando, el cual se encuentra contiguo a la villa La Esperanza. Lescano deja “Amar Azul” y funda “Flor de Piedra” que con su cumbia “Sos botón” logra tal éxito que Leader Music pasa a producir el primer disco comercial del grupo. Leader Music es la discográfica que maneja el 40% del mercado tropical en la Argentina. Magenta maneja otro tanto o un poco más, de manera que juntas concentran entre el 80 y el 85% de dicho mercado. Pablo Lescano y Gonzalo Ferrer se disputan la paternidad de la cumbia villera, siendo difícil establecer quien hizo qué cosa antes que el otro. En realidad, pensamos que supieron leer la evolución de un género que inevitablemente y por razones socio-económicas se desarrollaría hacia el establecimiento de un nuevo subgénero: la cumbia villera.

A partir de ese momento la historia es conocida. La cumbia villera reemplaza a la cumbia romántica en la “movida tropical”, nacen decenas de conjuntos que cultivan el género al amparo de un mercado voraz, algunos duran poco tiempo, otros permanecen hasta hoy, como “los Pibes Chorros” de Berazategui, “Yerba Brava” y “Damas Gratis”, el conjunto que Lescano funda después de disolver “Flor de Piedra”. El productor Leonardo Castillo compara esta superpoblación de conjuntos de cumbia villera con la parábola de los malos pescadores, quienes al acercarse en gran número al lugar donde los que conocen el arte de pescar realizan su tarea, solo consiguen un éxito efímero y un inevitable desbande de peces. Uno de los integrantes de estos conjuntos cuyo nombre no podemos revelar sorprendido ante nuestras preguntas sólo nos contestó: “esto es chingui-chingui (sic, reprodujo la base rítmica) y re-do (los dos acordes más usados) lo demás es todo robo”. Explicaremos ambos conceptos en el análisis musical. La crudeza de la temática del género villero (drogas, robos, sexo, odio a la policía, descrédito de los “chetos”, rol ambiguo de la mujer), se corresponde con la crudeza primaria de su estilo musical que analizaremos seguidamente.

Para nosotros, la cumbia villera no nace, ni tampoco se crea, sino que es la evolución del género tropical que se da en un momento de extrema tensión social donde el sector que ya consumía cumbia, la transforma en una herramienta simbólica de denuncia, de reafirmación identitaria y de exclamación desesperada de atención, ante la pasmosa indiferencia cómplice del resto de la sociedad que solamente reaccionará cuando le sean lesionados sus intereses individuales de clase, en diciembre del año 2001, con el “corralito” y la caída de la convertibilidad. Dos personas supieron interpretar esa necesidad de grito de un sector postergado y expulsado, ambos integraban “Amar Azul”: Gonzalo Ferrer y Pablo Lescano, y el mercado reaccionó como siempre lo hace, de manera rápida y fulminante confundiendo la propia génesis del fenómeno, el

cual tuvo, en la enorme aceptación que logró, la legitimación incuestionable del subgénero como manifestación cultural de masas de un determinado sector social, en un determinado momento histórico.

### *Análisis musical*

Al abordar el estudio de las características musicales de la cumbia villera, nos encontramos con la necesidad de dar respuesta a un interrogante básico: ¿Qué es la cumbia villera? Si quisiéramos establecer las características de la cumbia como género musical, deberíamos trazar puntos comunes entre la gran variedad de subgéneros que la conforman: cumbia santafesina, colombiana, sonidera, peruana, nortea, romántica, melódica, clásica, internacional, ... Cumbia villera. Esta hipótesis, junto a la evolución anteriormente mencionada, nos permite arribar a la primera y más general de las respuestas: la cumbia villera es un subgénero de la cumbia. Hecha esta categorización, el interrogante básico se torna más específico. Las respuestas presentan, en esta instancia, diferentes grados de profundidad, íntimamente relacionados con el proceso de consolidación de la cumbia villera como estilo musical. La primera de las características esenciales del subgénero, es la temática que aborda en sus letras y el lenguaje con que esas ideas se expresan. La segunda, es que introdujo nuevas sonoridades. Este rasgo distintivo, quizás tomado de la cumbia sonidera (de México), surge de la exploración de las posibilidades que ofrecen los bancos de sonidos de los teclados electrónicos y de la utilización de sintetizadores (ver Instrumentación). Estas características se erigen como requerimientos indispensables del estilo villero y todos los conjuntos musicales que cultivan el subgénero los cumplen.

El surgimiento de un estilo musical es también el punto de fructificación de un proceso gradual de cambios: reconocemos antecedentes musicales e ideológicos en “Guachín”, sabemos que el hito fundacional del subgénero fue el primer disco de “Flor de Piedra”, pero consideramos que la cumbia villera se consolidó como estilo musical con la obra de dos conjuntos en particular: “Damas Gratis” y “Pibes Chorros”. Desde ellos analizaremos las principales características musicales.

### *Ritmo*

En este aspecto encontramos una característica esencialmente inalterable, que funciona como guía sobre la que se organiza la obra: la célula



*Ejemplo I:* célula (unidad constructiva mínima) rítmica característica.

Esta célula rítmica, que ya figuraba en las primeras cumbias étnicas colombianas, se repite durante toda la obra y puede aparecer variada, ocasionalmente con redobles, o en breves secciones:



*Ejemplo II:* variación de la célula rítmica característica.

Por ello es siempre binaria (organizada en dos tiempos) y en compás de 2/4. La tendencia es a los comienzos *anacrúsicos* o *acéfalos* y son constantes las *síncopas* en la línea melódica cantada.

El tempo (velocidad en que se desarrolla la obra) es "Andante" (*negra* = 83/84 M.M.), sin variaciones intencionales. No se utilizan los matices dinámicos (fuertes, suaves, etc.).

En "Propuestas para una Metodología de Análisis Rítmico", Francisco Kroepfl & María del Carmen Aguilar (1989), diferencian dos especies rítmicas: el ritmo uniforme y el ritmo no uniforme. El ritmo uniforme es el que mantiene constante el tiempo que separa los ataques de los sonidos, percibiéndose, entonces, una isocronía real. En el ritmo no uniforme, los sonidos no articulan manteniendo una constante temporal. Esta última especie contiene dos subespecies: el ritmo pulsado, que es aquel que permite establecer perceptivamente una pulsación virtual (imaginaria) de referencia; y el ritmo libre, que no permite a la percepción estructurarse alrededor de una pulsación. Ello se debe a que los ataques que separan los sonidos no guardan entre sí una relación proporcional. En el ritmo pulsado no existe la isocronía real: los sonidos se articulan respetando proporcionalidades. De acuerdo con esta propuesta, en la clasificación rítmica de este estilo encontramos que la línea melódica se desarrolla con ritmo no uniforme pulsado, mientras que el acompañamiento básico mantiene ritmo uniforme. Ocasionalmente, en alguna introducción instrumental, es posible encontrar ritmo no uniforme libre.

## Armonía

Se trabaja generalmente sobre el modo menor, y es re menor la tonalidad preferida. El tratamiento que se da a este aspecto presenta dos tendencias. La primera: "Damas Gratis", utiliza generalmente dos acordes, re menor (I m) y Do Mayor (VII natural), y con menor frecuencia un tercero, sol menor (IV m). El VII natural (Do Mayor) cumple la función de dominante pero al estar ausente la sensible ascendente, no genera una necesidad de resolución inminente ni una sensación completa de movimiento. Esta característica, además, nos remite a la armonía modal.

*Ejemplo III:* “Quiero vitamina” (Damas Gratis). Esta obra está compuesta íntegramente con dos acordes.

*sol menor*                      *Fa Mayor*

Del baile vengo

*sol menor*

ay qué pedo tengo

No puedo caminar

de tanto jalar

Estoy re-cantina

no tengo vitamina

*sol menor*                      *Fa Mayor*

Yo quiero tomar

*sol menor*

vitamina

Yo quiero tomar

vitamina

*Fa Mayor*

Me tomo una bolsa

*sol menor*

y estoy pila, pila

Me tomo una bolsa

y estoy pila, pila.

*Ejemplo IV:* “Los dueños del pabellón” (Damas Gratis). Esta obra también está compuesta con dos acordes (re menor/ Do Mayor) pero incorpora, en la última frase, un tercero (sol menor).

*re menor*                      *sol menor*

... Señor carcelero

*re menor*

déjeme salir

Señor carcelero

déjeme salir.

La segunda tendencia, “Pibes Chorros”, emplea habitualmente tres acordes, re menor (I m), sol menor (IV m) y La Mayor (V M), y ocasionalmente, un cuarto, Do Mayor (VII natural).

Ejemplo V: "Mabel" (Pibes Chorros). En esta obra, los tres acordes habituales.

*mi menor*

Mabel

*la m. Si Mayor*

se te ve arruinada

será por el escabio

*mi menor*

por la yerba o por la pasta

Se te ve

con grandes ojeras

te levantás tomando vino

y te acostás fumando yerba

*mi menor*

Mabel

*la m. Si Mayor*

pará de tomar

*mi menor*

el alcohol te está matando

y te vas pa' delante

*Si Mayor*

te vas para atrás, Mabel

*mi menor*

qué mal te está pegando.

Mabel

pará de fumar

la yerba te está matando

y te vas pa' delante

te vas para atrás, Mabel

que mal te está pegando.

Ejemplo VI: "Llegamos los pibes chorros" (Pibes Chorros). Utilización del VII natural (Do Mayor).

*re menor*

Llegamos los pibes chorros

*re m. Do M. re menor*

queremos las manos de todos arriba

*re menor sol menor La Mayor*

porque al primero que se haga el ortiva

*re menor*

por pancho y careta le vamos a dar...

Todos los enlaces se hacen en forma directa y todos los acordes aparecen como tríadas, exceptuando al V y al VII que pueden aparecer, indistintamente, como tríadas o como cuatríadas (con 7ma. menor).

No hay dominantes secundarias ni modulaciones. Excepcionalmente puede aparecer un rasgo característico de nuestro folklore, definido por Isabel Aretz (1999), como “bitonalidad o intercambio modal”: la menor / Sol Mayor / Do Mayor / Mi Mayor. Es para destacar el dato de que Ariel Salinas, cantante de “Pibes Chorros”, antes de dedicarse a la cumbia villera, se dedicaba al folklore.

*Ejemplo VII*: “El pibito ladrón” (Pibes Chorros). En esta obra se produce un intercambio modal entre *la menor* y *Do Mayor* (con sus dominantes: *Mi Mayor* y *Sol Mayor*, respectivamente).

*Sol Mayor*            *Do Mayor*  
 ... Pero una noche muy fría  
*Sol Mayor*            *Do Mayor*  
 él tuvo un triste final  
*Mi Mayor*            *la menor*  
 porque acabó con su vida  
*Mi Mayor*            *la menor*  
 una bala policial.

Y hoy en aquella esquina  
 donde el pibito cayó  
 hay una cruz de madera  
 que recuerda al pibito ladrón.

### *Melodía*

Tanto las melodías instrumentales como las vocales, están notablemente construidas sobre las notas de los acordes que las armonizan. Se pueden encontrar frases enteras compuestas sólo con notas reales (cada una de las tres notas que forma el acorde). Los adornos que las enriquecen son las notas de paso necesarias, algunas apoyaturas superiores e inferiores, algunos trinos instrumentales, los mordentes superiores e inferiores. Las bordaduras ascendentes, descendentes, y sucesivas son los adornos que se utilizan con mayor frecuencia.

Otro recurso melódico posible, el cromatismo puede aparecer excepcionalmente y siempre como nota de paso hacia los cierres de frases y soldaduras instrumentales (denominamos así al motivo rítmico-melódico que se intercala entre dos líneas vocales).

No es muy frecuente, pero es posible encontrar *melodías pentafónicas*.

*Ejemplo VIII*: "Se te ve la tanga", introducción instrumental (Damas Gratis). Todas las notas de esta frase, salvo el adorno marcado (apoyatura, Ap.), son notas reales.



*Ejemplo IX*: "El guacho cicatriz" (Pibes Chorros). En este ejemplo aparecen dos adornos, la nota de paso (N. De P.) y la apoyatura (Ap.), el resto son notas reales.

## Morfología

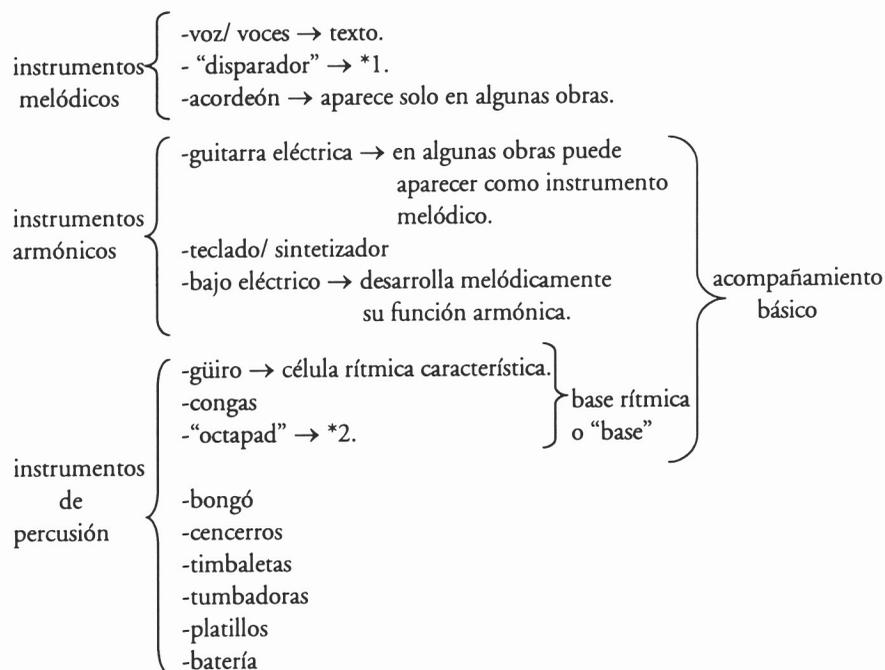
Siendo la morfología el estudio de la organización de las frases y secciones que integran una composición musical señalaremos que lo más sobresaliente en este aspecto es que la estructura resultante de la exposición de las ideas que hacen a la obra se reexponen íntegramente (misma música, mismo texto). Esta reexposición puede ser idéntica o variada. Habitualmente es idéntica, si es variada, dicha variación se logra mediante el reordenamiento de aquellas ideas. La forma es, entonces, binaria del tipo A-A' ó A-A'.

Dentro de la sección expositiva no es posible establecer patrones formales generales.

Debido a esta característica formal, es común que para el registro fonográfico, se ejecute la parte instrumental de la sección expositiva (A); la repetición (A ó A') se logra mediante procedimientos mecánicos.

## Instrumentación

A continuación detallamos en el cuadro los instrumentos que se utilizan en este subgénero.



\*1 “disparador”: controlador de teclado midi (Roland AX-7). Teclado portátil que controla un grupo de sintetizadores. Es el instrumento principal: se lo utiliza para desarrollar (casi) todas las líneas melódicas instrumentales, y sus ejecutantes son las figuras más representativas de este estilo, Pablo Lescano y Ariel Salinas.

\*2 “octapad”: pad de percusión (ocho pads en una sola unidad, Roland SPD-20) con 700 sonidos de batería y percusión, y efectos de sonido. Incluye sonidos de batería acústica y de batería electrónica; sonidos de instrumentos afinados y de música world y étnica (percusión de India, Grecia, Sudamérica, Africa, Australia y oriente medio).

Se lo puede utilizar, también, para reemplazar a cualquiera de los otros instrumentos de percusión, incluyendo al güiro y a las congas.

Como mencionáramos anteriormente la cumbia villera explora y explota las posibilidades de distintos sonidos que ofrecen teclados y sintetizadores, a fin de lograr así su sonoridad característica y distintiva.

### *Orquestación (Acompañamiento)*

El acompañamiento de las líneas melódicas (vocal e instrumental) es, en esencia, invariable. Se utilizan algunos recursos para darle variedad y fuerza: los apoyos, el corte y el agregado. Los apoyos son la ejecución plaqué y suelta (simultánea y corta respectivamente) de los acordes sobre dos o tres pulsos. El

corte consiste en uno o dos apoyos sobre el primer tiempo de un compás. Su duración (prolongación del sonido o silencio) puede completar el compás o extenderse algunos compases más, y el retorno puede ser *tético* o *anacrúsico*. El agregado reside en la adición de uno o más instrumentos de percusión al acompañamiento básico. El corte y los apoyos pueden ser ejecutados por todos o por algunos instrumentos, de modo que no siempre implican la suspensión momentánea del acompañamiento básico y cabe la posibilidad de que estén combinados. El agregado, puede aparecer en una sección completa o en parte de ella, y generalmente participa de los cortes y los apoyos. Es habitual que durante el transcurso de la obra los instrumentos de percusión que no participan en la base fija, la enriquezcan ejecutando células rítmicas independientes. Algunas secciones cantadas pueden estar reforzadas con una segunda voz.

El acompañamiento básico está organizado por la base rítmica que resulta de las ejecuciones de la célula rítmica característica (güiro) y de su *contratiempo* (congas):

The image shows a musical score for two percussion instruments: Guiro and Congas. Both parts are in 2/4 time. The Guiro part consists of a series of eighth notes, while the Congas part consists of a series of quarter notes. The notation is presented in a system with two staves. A small box with the word "etc." is located above the Guiro staff.

*Ejemplo X:* base rítmica o “base”.

En el track N. 9 del disco “En vivo- Hasta las manos” (de Damas Gratis), Pablo Lescano pide: “Base, Carlín, base”, y aquello que se escucha es la “base” recientemente descrita, con el agregado del “bombo- disco”.

Sobre esta base rítmica el bajo eléctrico repite un diseño rítmico-melódico que tiende a enfatizar los acentos, y la guitarra eléctrica y el teclado/sintetizador marcan, con acordes en ritmo uniforme, el contratiempo de cada pulso. La línea del bajo se ejecuta legato (ligado, sucesión de sonidos sin cortes entre sí) y puede estar ornamentada. La línea armónica se ejecuta plaqué (todos los sonidos en forma simultánea) y suelta, y puede aparecer, rítmicamente, de dos maneras:

*Ejemplo XI:*

The image shows two musical staves, labeled A) and B), representing different rhythmic patterns. Both are in 2/4 time. Staff A) shows a sequence of quarter notes. Staff B) shows a sequence of eighth notes. Each staff has a small box with the word "etc." above it.

*Ejemplo XII:* acompañamiento básico.

*Reflexiones*

La resultante auditiva concreta es de una simplicidad notable.

Es importante destacar que la cumbia villera, al igual que la mayoría de la música popular, no está concebida desde la escritura, y que sus ejecutantes son músicos intuitivos, “de oído”. También es interesante el dato de que en la cumbia, como género musical de nuestra “movida tropical”, no se desarrolla la composición de obras puramente instrumentales. (Hay algunas excepciones, como “La Danza de Los Mirlos”, anteriormente mencionada, que no contradicen esta afirmación).

Al preguntarnos el por qué de la sencillez del estilo, nos estamos preguntando, también, en qué reside la sencillez de algo. Cada ámbito estético se expresa a su manera, en su tiempo y espacio. A la cumbia villera, como estilo musical, no le interesa la ornamentación. Desde su simplicidad es genuina y coherente y nos obliga a oír más allá de su forma concreta de expresión.

*Conclusiones*

La crisis económica sin precedentes que se vivió en la Argentina en los últimos años del Siglo XX puede rastrearse hasta mediados de la década del 70, donde comenzó a implementarse un modelo neo-liberal que se profundi-

zó en toda la región luego del Consenso de Washington (1990). Las consecuencias económicas, sociales y culturales fueron tremendas e inéditas en nuestro país y exceden el marco de este trabajo:

La crisis del año 2001 en términos macroeconómicos, culmina con una brutal devaluación y transferencia de recursos hacia los grupos económicos concentrados. Ella devela la devastación social provocada por el proyecto económico neoliberal. La pulverización del empleo, las desgracias sociales y subjetivas, así como la pérdida de derechos sociales que empujan a los sectores populares a nuevas propuestas de supervivencia y a profundizar nuevas formas de lucha (cartoneo, piqueterismo, etc)” (De Gori, 2005: 364)

La casi legendaria idiosincrasia pro-europea de la amplia clase media argentina fue herida mortalmente por esta crisis. El movimiento piquetero, los cartoneros y la cumbia villera invadieron y molestaron a una parte de la sociedad, que se esforzaba por conservar aquellos valores que la identificaban con entramados sociales diferentes a los de los demás países latinoamericanos. Dicho esfuerzo se manifestó en un rechazo hacia los comportamientos de aquellos grupos marginados del modelo. Los piqueteros cortaban rutas o puentes porque no tenían otra opción, no podían hacer huelga porque, sencillamente, lo que estaban pidiendo era trabajo. Cada corte era vivido por el resto de la sociedad como una complicación para que ellos siguieran realizando sus actividades dentro del modelo. Con esa misma visión se recibió a los cartoneros, quienes “ensuciaban” las ciudades. No hay manifestación de la condición humana más penosamente cruel que la de horrorizarse o indignarse frente a la propia basura desparramada por otro ser humano, que busca algo que lo ayude a sobrevivir.

La cumbia villera no estuvo ajena a este rechazo original. Sin embargo, y por obra y gracia del mercado discográfico y de los medios masivos de comunicación, fue entrando en otros sectores sociales hasta transformarse en una manifestación irreverente y casi simpática de un sector antes ignorado deliberadamente. Tal vez la molestia que causaba era de otra índole, no era práctica, tangible ni olorosa. Era una molestia que se podía calmar hasta con una sonrisa. Esa sonrisa escondía todos los valores perdidos de aquella idiosincrasia típicamente argentina: la conciencia de ser diferente, el racismo, el desprecio hacia quienes habían quedado en una situación marginal (como si hubieran tenido otra opción) y una superioridad falsamente europeizada. Por lo tanto, de aquel rechazo original, se pasó a la aceptación del subgénero por parte del resto de la sociedad, el cual terminó consumiéndolo engrosando las ganancias del mercado. Son dos caras de la misma moneda, dos reacciones iguales frente al grito de un sector social, al cual se quería barrer debajo de la alfombra.

El mercado fue quién operó esa transformación: la cumbia villera, haya sido rechazada o aceptada, en ambos casos fue desactivada como expresión imperfecta e inorgánica de protesta social. Decimos inorgánica porque no

hay detrás de ella un aparato político o social que busque un cambio del sistema. La idea de imperfección requiere un párrafo aparte. Desde muchos sectores de la izquierda se criticó a la cumbia villera por no poseer un mensaje revolucionario o de cambio social. Esto es totalmente cierto, en ella no hay mención a la fábrica, al sindicato o a las huelgas. Aníbal Kohan, quien fuera líder del conjunto de cumbia piquetera “Santa Revuelta”, criticó legítimamente a la cumbia villera por poseer un mensaje inconducente desde una óptica revolucionaria. No ocurrió lo mismo en Chile donde, en los últimos años, se está desarrollando un hip hop que intenta crear acción y trabajo comunitario en poblaciones (villas, en Chile) de Santiago como La Legua o José María Caro. Hacia el año 2001 surge la organización Hiphoplogía cuyo lema fue “Del Mensaje a la Acción”. En ella confluyen grupos como “Legua York”, “Guerrillerookulto” y “M-16” con un discurso revolucionario y una propuesta de lucha y de organización que va más allá de la mera denuncia, igual que la más reciente “Red de HipHop Activista”. “Sus líricas políticas buscan igualmente diferenciarse, por oposición, del hip hop de base “gansta”, del reggeatón y de la cumbia villera... por no tener propuestas de reflexión y cambio social” (Peñaloza Castillo, 2006).

Una vez más consideramos que la cumbia villera, a pesar de su imperfección en el mensaje y de no haber evolucionado hacia circunstancias como las descritas en Chile, cumplió la función de hacer evidente y llevar a la superficie condiciones de vida y situaciones subjetivas y sociales que la sociedad quería esconder. Además, la gran repercusión del género musical hizo imposible que la intención de invisibilizar a todo un sector social fuera consumada en silencio. La ausencia de una temática combativa es probable que la vuelva estéril pero, por otro lado, no la deslegitima como manifestación cultural de un sector social. Esta legitimación está dada por la construcción de una identidad que contrasta deliberadamente con la del modelo que operó la expulsión. Cuando Pablo Lescano arenga: “las palmas de todos los negros arriba...” no hace otra cosa que aceptar la adjetivación con la cual, velada y peyorativamente, la sociedad los designaba y reformularla con orgullo identitario.

Hoy en día las condiciones socio-económicas de la Argentina han comenzado a cambiar y la cumbia villera dejó su lugar a otras evoluciones del género como la cumbia base que retoma la temática romántica. Sin embargo, después de la cumbia villera nada puede volver a ser como era antes de ella. Este estilo, en su génesis, corrió el velo de fantasía que cubría a la cumbia tradicional, les habló a sus oyentes tal como ellos hablaban y les cantó sus vivencias cotidianas. Así se operó la renovación del género en sus temáticas y en su forma exterior de expresión. Gran parte del léxico introducido por el estilo villero ha quedado en la nueva cumbia y la gran simplificación que se operó en lo musical influye a los nuevos estilos. Hablando en términos estrictamente musicales la cumbia villera no se edificó sobre el desarrollo de un

género sino sobre la simplificación más radical posible de los elementos constitutivos del mismo: ritmo, armonía y melodía. Es este el rasgo primordial que le da al subgénero esa característica descarnada en su estilo musical que se corresponde, como ya mencionáramos, con la crudeza de sus letras.

La gran difusión y aceptación del estilo villero, su reafirmación identitaria y sus influencias sobre los estilos ulteriores podrían llevarnos a pensar, yendo más allá de Cortazar, que se ha dado en la Argentina un fenómeno de arraigo transcultural. La cumbia étnica colombiana fue transformándose, como ya vimos al principio de este trabajo, hasta ingresar en nuestro país donde por causas socio-económicas da origen a un estilo urbano que se arraiga tan profundamente para llegar a imprimir un carácter distintivo a la cultura en la que se desarrolla. Nunca debemos perder de vista el papel y la influencia que tuvo el mercado en este proceso, es decir, los medios masivos de comunicación y las empresas discográficas, pero el mercado existe para hacer negocios, lo que no puede hacer es milagros. Puede crear de la nada un producto pasajero y redituable pero no una manifestación cultural de la magnitud de la cumbia villera que no fue, como ya vimos, un producto del mercado y tuvo, a pesar de su extrema simplicidad estilística (o quizás a raíz de ella) una trascendencia y una fuerza testimonial y comunicacional que pocos fenómenos culturales alcanzaron en tan poco tiempo.

#### NOTAS

- 1 Arenga de Pablo Lescano en los recitales en vivo.
- 2 Los autores agradecen especialmente a Miguel Escalante y Gonzalo Ferrer por su excelente predisposición y a Mario Celentano por su desinteresada y valiosa colaboración.
- 3 Todos los entrevistados dieron su conformidad para que sus nombres fueran publicados en este artículo.
- 4 Daniel Riera, quien le hiciera una entrevista a Pablo Lescano en julio de 2001 publicada en la revista Rolling Stones señala: "Pablo conoce vida y obra de artistas como Andrés Landero y Aniceto Molina, que para él son infinitamente más importantes que John Lennon o Keith Richards".

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARETZ, I. (1999) *El folklore musical argentino*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- CORTAZAR, A. R. (1975) 'Los fenómenos folklóricos y su contexto humano y cultural', en *Teorías del folklore en América Latina*. Caracas: INIDEF.
- CORTAZAR, A. R. (1959) *Esquema del folklore. Conceptos y métodos*. Buenos Aires: Editorial Columba.

- DE GORI, E. (2005) 'Notas sociológicas sobre la cumbia villera. Lectura del drama social urbano', *Convergencia, Revista de Ciencias Sociales*, 38: 353-372.
- KROEPFL, F. & AGUILAR M. del C. (1989) *Propuesta para una metodología de análisis rítmico*. Buenos Aires: Edición del CCCBA.
- LIST, G. (1994) *Música y poesía en un pueblo colombiano. Una herencia tri-cultural*. Bogotá: Colegio Máximo de las Academias Colombianas, Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, Junta Nacional de Folclor.
- PACINI HERNÁNDEZ, D. (1992) 'Review Untitled', en *Ethnomusicology*, 36(2): 288-296.
- PEÑALOZA CASTILLO, CH. (2006) 'Músicas en los barrios marginados de Santiago de Chile: de villeras, hip hop y flaites', *Primer Coloquio Internacional de la Red Latinoamericana de Estudios del Discurso*, Centro de Investigaciones en Antropología Filosófica y Cultural, Buenos Aires.
- ZAPATA OLIVELLA, D. (1962) 'La cumbia: síntesis musical de la Nación colombiana, reseña histórica y coreográfica', *Revista Colombiana de Folclor* 3(7): 189-204.

MANUEL MASSONE es Pianista argentino de importante trayectoria como intérprete y docente terciario y universitario. Ha actuado en Uruguay, Paraguay, Estados Unidos, España y en las más importantes salas de la Argentina. Se encuentra actualmente grabando su 5º disco. Egresado del Conservatorio Nacional de Música "Carlos Lopez Buchardo" como Profesor Superior de Música, del Instituto Universitario Nacional del Arte como Licenciado en Artes Musicales y Magíster en Artes de la New York University. Ha dictado seminarios y master clases en las Universidades Nacionales de San Juan, Cuyo y Rosario. Actualmente es miembro del Instituto de Investigación "Carmen García Muñoz" del IUNA.

Correo electrónico: [manuelmassone@hotmail.com.ar](mailto:manuelmassone@hotmail.com.ar)

MARIANO DE FILIPPIS es estudiante de música. Actualmente cursa el tercer año de la Licenciatura en Artes Musicales con orientación en instrumento (piano) en el Instituto Universitario Nacional del Arte- IUNA. Fue pianista y arreglador del trío "Terceto Menor". Ha compuesto e interpretado la música original para la obra de teatro "El Aumento de Sueldo" de G. Perec, y para la obra experimental "Nothing to say", sobre una idea de Carlos Mathus, ambas obras representadas bajo la dirección de este último.

Correo electrónico: [mapadefi@hotmail.com](mailto:mapadefi@hotmail.com)

GLOSARIO DE TÉRMINOS MUSICALES

Acéfalo: que comienza inmediatamente después de su primer acento, que está ausente.

Anacrúsico: que comienza con elementos débiles anteriores al primer acento.

Andante: movimiento lento, de velocidad moderada. El término hace referencia a un caminar cómodo.

Armonía: La tonalidad puede definirse como una familia de sonidos emparentados por relaciones de tensión y reposo. Tiene 7 grados del 1º al 7º, cada uno corresponde a cada nota que la integra. Así, por ejemplo, en Do Mayor la nota do es el primer grado, re el segundo, mi el tercero, etc., hasta llegar a si que es el 7º. Así nos encontramos con la escala de Do Mayor desde el do hasta el si. Sobre cada nota (grado) se forma un acorde de tres notas (tríada). Los acordes se forman en intervalos de terceras, es decir, saltando siempre una nota entre ellas. Por ejemplo: sobre la nota do se forma el acorde de do integrado por las notas do, mi y sol, habiéndose saltado el re y el fa. Utilizamos números romanos para los grados. El I grado es la tónica, el reposo por excelencia de cada tonalidad y el V y el VII integran la armonía de dominante, siendo estos grados los generadores de las máximas tensiones. Ambos tienen en sus acordes la nota correspondiente al VII grado que es la sensible ascendente: nota individual que genera la mayor tensión y debe resolver en la tónica que es la nota inmediata superior. Si se le agrega una nota más al acorde tenemos una cuatríada o un acorde de o con séptima. Por ejemplo, el V grado de Do sería el acorde integrado por las notas sol, si y re (tríada), si le agregamos la séptima queda sol, si, re y fa (cuatríada o acorde de séptima). Cuando la nota que corresponde al VII grado aparece descendida (es decir un semitono más grave) pierde parte de su tensión y se la llama VII natural. Do Mayor tiene las siete notas no alteradas, es decir las siete teclas blancas de un teclado desde el do hasta el si. Las teclas negras son algunas de esas notas ascendidas o descendidas convertidas en bemoles o sostenidos (alteradas). Así si el mi (III grado) es bemol, es decir descendido a su tecla negra inferior, ya no estamos en Do mayor sino en do menor. Los modos son diferentes organizaciones internas de esas sucesiones de sonidos. Si el modo menor además tiene el VII grado descendido, es decir sin sensible ascendente, estamos frente al modo menor natural. El hecho de que sea re menor la tonalidad preferida en la cumbia tiene una simple explicación dado que al combinar la tónica de re menor (el acorde integrado por las notas re, fa y la), con su VII natural (do, mi y sol) se están manejando dos acordes muy simples con tres teclas blancas cada uno y ubicados uno al lado del otro en el teclado. Es difícil imaginar en un teclado una combinación de dos acordes instrumentalmente más simple que esta.

Contratiempo: sonido que se articula en la parte débil de un compás o de un tiempo, sin prolongarse sobre la parte fuerte.

Melodía pentafónica: melodía construida sobre cinco sonidos. La música popular trabaja habitualmente con dos escalas pentafónicas: la pentafónica Mayor (do- re- mi- sol- la), y la pentafónica menor (la- do- re- mi- sol).

M.M.: Metrónomo Maelzel. Aparato mecánico desarrollado por J. N. Maelzel (patentado en 1816) a partir de la invención de D. N. Winkel. Marca, por minuto, una cantidad constante de pulsos.

Negra = 83/84: 83/84 pulsos de negra por minuto (aproximadamente tres golpes de pulso cada dos segundos).

Síncopa: sonido que se articula en la parte débil y se prolonga sobre la parte fuerte de un compás o de un tiempo.

Tético: que comienza sobre el primer acento.



*Tango: el lenguaje quebrado del desarraigo*

MARIANA CAROLINA MARCHESE

Universidad de Buenos Aires.

**RESUMEN.** En este trabajo, desde el marco teórico del Análisis Crítico del Discurso y mediante una metodología cualitativa (Fairclough y Wodak, 1997), analizo lingüísticamente el período de surgimiento y madurez del tango. Se profundizan las operaciones de asignación de sentido relacionadas con la temática amorosa y con el sesgo sentimental, elementos sustanciales de la identidad del género. El objetivo es observar cómo lo textual revela aspectos del sistema de creencias de los sujetos y de las prácticas sociales de Argentina durante el último período del siglo XIX y la primera década del XX. El análisis lingüístico manifestó que el sesgo sentimental se construye sobre la base de la representación dicotómica del signo *mujer* en relación con una estructura temporal triádica. Finalmente, se vincula este análisis con la situación histórico-social de la época, puesto que el hermetismo de dicha situación generó la necesidad de canalizar y representar esa incompreensión en símbolos.

**PALABRAS CLAVE:** *tango, análisis crítico del discurso, sistema de creencias, situación histórico-social.*

**ABSTRACT.** In this paper, from the theoretical framework of Critical Discourse Analysis and through a qualitative methodology (Fairclough and Wodak, 1997), I examine linguistically the period of emergence and maturity of tango. The operations of allocation of meaning related to the love theme and sentimental bias are explored as substantial elements of the tango genre. The aim is to see how these elements reveal aspects of the belief systems of the subjects and the social practices during the last period of the nineteenth century and the first decade of the twentieth. The linguistic analysis shows that the sentimental bias is built on the basis of the dichotomous representation of the sign *woman* in connection with a temporary triadic structure. Finally, the analysis focuses on the historical and social situation of the time because it was this situation that generated the need to channel and represent this hermetism in terms of symbols.

**KEY WORDS:** *Tango, critical discourse analysis, belief system, socio-historic situation*

**RESUMO.** Em este trabalho, partindo do marco teórico da Análise Crítica do Discurso e por meio de uma metodologia qualitativa (Fairclough e Wodak, 1997), analizo lingüísticamente o período de surgimento e maturidade do tango. Aprofundam-se as operações de asignação de sentido relacionadas com a temática amorosa e com o rumo sentimental, elementos substanciais da identidade do gênero. O objetivo é observar cómo o textual revela aspectos do sistema de crenças dos sujeitos e das práticas sociais da Argentina durante o último período do século XIX e a primeira década do XX. A análise lingüística manifestou que o rumo sentimental é construído sobre a

Recibido: 6 de enero de 2006 • Aceptado: 5 de mayo de 2006.

base da representação dicotômica do signo *mulher* com relação a uma estrutura temporal triádica. Finalmente, esta análise vincula-se com a situação histórico-social da época, devido a que o hermetismo de essa situação gerou a necessidade de canalizar e representar essa incompreensão em símbolos.

PALAVRAS CHAVE: *tango, análise crítica do discurso, sistema de crenças, situação histórico-social.*

*...el tango es un pensamiento triste que se baila.*

Enrique Santos Discépolo

### *Introducción*

En la historia de la humanidad, el arte ha sido un modo de canalizar el sentir de los hombres. Cada período histórico ha generado sus propias manifestaciones culturales y a través de sus huellas es posible reconstruir el universo social de significaciones de una época. En este trabajo, mediante el análisis lingüístico de un corpus de letras de tango, veremos cómo lo textual puede iluminar aspectos de las prácticas sociales en las que surgió este género como manifestación artística y cultural. Siguiendo a Bajtín (1979), entendemos el concepto de *géneros discursivos* como tipos temáticos, composicionales y estilísticos de enunciados determinados y relativamente estables. Veremos, en primer lugar, cuáles son las características que definen al tango como tal. Luego, a partir del análisis lingüístico, profundizaremos la temática amorosa y la tipología de la mujer en relación con el sesgo sentimental sobre el que hablan varios autores y el que se transformó, por alguna razón, en un elemento sustancial para definir el género. Finalmente, expondremos algunas ideas que vinculan las características del tango con las prácticas sociales dentro de las cuales se gestó y alcanzó su madurez.

### *Características del tango como género*

La bibliografía sobre el difuso origen del género es amplia y las ideas al respecto no son unívocas. Si bien se ha intentado reconstruir su historia, resulta difícil determinar una fecha de nacimiento, como también ubicar sus primeras letras debido a su naturaleza semioral y a que no hay información escrita sobre el período de su surgimiento. Sin embargo, diversos textos mencionan que para comprender su gestación melódica se debe tener en cuenta la relación que existe en Latinoamérica entre expresión musical y clases sociales, y, a partir de esto, considerar cuál es la base musical que le dio origen. Esta base está constituida por las siguientes capas: un primer elemento indígena, sobre el que se implanta el aporte de los conquistadores y colonizadores hispánicos, un segundo elemento africano que fue llegando durante la colonia, y, finalmente, un elemento europeo que se agrega cuando las nuevas naciones abrieron las puertas a la inmigración. Cada una de estas capas corresponde a

una etapa histórica diferente y estos cuatro aportes sucesivos conceden a la música latinoamericana una riqueza singular. En varios estudios sobre el tema se indica que tanto su música como su baile tienen influencias indirectas del candombe africano, de la habanera cubana, del tango andaluz, del chotis y del cuplé, a los que se agregan las payadas puebleras y las milongas criollas. Este crisol musical parece reflejar el famoso “crisol de razas” con el que se ha caracterizado en reiteradas ocasiones a la sociedad argentina. Ahora bien, nos interesa destacar que varios autores que se han dedicado a estudiar el género, como Himschoot (2000), Lerner (2001), Penas (1998) y Ulla (1967) coinciden en que Buenos Aires en la década de 1880 fue el punto de partida de la música y el baile de aquello que luego derivó en el tango-canción cuyo origen se fecha en 1917 con *Mi noche triste* de Pascual Contursi.

Durante el último período del siglo XIX y la primera década del XX, se multiplicaron los burdeles, mayormente sustentados con mujeres inmigrantes de España, Francia, Italia, Alemania y Polonia. Los clientes de estos burdeles eran también inmigrantes que habían abandonado a sus familias y esposas en busca de nuevas oportunidades. Entendemos, así, que el tango como tal nació en Buenos Aires, en la ribera del riachuelo, en los boliches y en los conventillos de los barrios del sur. La clase social en la que se desarrolla este género es la criolla-inmigratoria compuesta por marineros, artesanos, cuarteadores, peones y otros trabajadores de este estilo. Hombres que estaban solos o que dejaron a sus familias en su país natal y que frecuentaban los boliches o casas de baile para entretenerse. De allí surgieron los guapos, los malevos y los compadritos. Este sector de la sociedad se sentía muy identificado con las letras de tango, ya que ellas se basaban en la “mala vida”. Romano (1995) señala que en esta etapa se sientan las bases de aquello que luego fue el universo de la poética literaria tanguera. Es decir, en este período aparecen los formantes originarios de la fórmula literaria del tango-canción. Ellos son: la gauchesca, los payadores suburbanos, las letras y letrillas cantadas en las zarzuelas hispánicas primero y en el género chico criollo después, el repertorio de las cupleteras, los poemas lunfardescos, los estribillos procaces y, por último, el decisivo descubrimiento poético del suburbio. En una línea similar, Russo & Marpegán explican:

...a la primitiva letrilla cupletera, la pícara, jocos y mal intencionada letra surgida del burdel, mayormente transmitida en forma oral, van sumándose frases surgidas del lenguaje del campo, basadas en hechos cotidianos de la vida rural. Es en este contexto el universo en el que la letrística tanguera va configurándose de la mano de la inmigración europea que arriba a las playas del Río de la Plata a principios del siglo que ya se va. (Russo & Marpegán, 1999: 7).

Si bien Russo & Marpegán (1999) indican que el género fue hiperrealista, universal en sus temáticas y que transita el amplio espectro de las pasiones

humanas, podemos resumir sus personajes y temas principales del siguiente modo:

- *El tema obsceno*: los primeros tangos carecían de letra e incluso, en algunos casos, eran improvisadas en el momento. En un principio, las letras eran obscenas y describían el ambiente de los burdeles. Los títulos no dejan lugar a dudas: *Dos sin sacarla*, *Qué polvo con tanto viento*, *Con qué tropiezo que no dentro*, *Siete pulgadas*. Incluso, *El Choclo* que aunque literalmente significa mazorca de maíz, en sentido figurado y vulgar equivale a «chocho» o «coño». Cabe mencionar que resulta sumamente complicado ubicar estas letras, ya que no fueron incluidas en las diversas recopilaciones que circulan en la actualidad.

- *El quilombo y sus personajes*: el rufián, las taqueras (que «taconeaban» la calle) y el compadre, guardaespaldas de los rufianes y caudillos políticos, que tenía una aceitada relación con la policía.

- *El tema campesino*: paisajes y personajes de la vida rural, y el duelo criollo.

- *La realidad sociodemográfica y la protesta social*: el arrabal, los suburbios y las orillas; y sus personajes identificados como el «lumpen» por las capas que detentaban el poder. La escena política no dejó de ser retratada en las letras. La clase obrera en formación y sus asociaciones comenzaban a ser un riesgo para el poder dominante de la oligarquía. La ley 4144 del 22 de noviembre de 1902 es un ejemplo de este temor. Llamada la Ley de la Residencia descubre una imagen diferente del inmigrante: el sospechoso, el peligroso, el indeseable. Esta norma permite expulsar del país a cualquier extranjero que comprometiera la seguridad nacional o perturbara el orden público.

- *El tema urbano*: calles, sucesos y arquetipos humanos de la ciudad; el puerto y su mundo; el barrio y su evocación (con la transformación de la Ciudad de Buenos Aires surgen poetas populares que reviven sus barrios ahora urbanizados).

- *El tema satírico*: crítica de costumbres, crítica de personas y caricaturas de caracteres: el burrero, el quinielero, etc.; la timba: naipes, carreras, quiniegas, ruleta; los deportes: el fútbol, el boxeo, etc.

- *El tema filosófico*: filosofía general de la vida que incluye temas como: amargura, tristeza, dolor, cinismo, agresividad, despecho, desengaño, indiferencia, olvido y soledad. Actitudes ante la muerte. Valorización del presente: el *carpe diem* y la axiología cotidiana. Evocación del dorado ayer: nostalgia, recreación, retorno. Presencia y ausencia de Dios.

- *Tipología masculina*: el bailarín compadrito, el muchacho rana, el mujeriego, el bacán, el otario, el caralisa, la vejez del «calavera», el traicionado, el guapo venido a menos: el guapo encarna el coraje y de ahí su prestigio, que mantiene por su destreza en la pelea y la sumisión de la mujer que le pertenece como objeto y quien, muy a menudo, es motivo de duelos. Este personaje

va perdiendo sus características originales en tanto empieza a frecuentar el cabaret y la ciudad va desplazando al suburbio.

- *El tema amoroso:*

- el amor fiel: la madre, la novia, el «dulce hogar», los hijos, la pena de amor;
- la traición de amor: traición y venganza, traición y perdón, traición y nostalgia, traición y regocijo, traición y alcoholismo. Se trata, en general, de mujeres que abandonan al hombre, a menudo pobre, por otro hombre de clase alta;
- la seducción;
- el amor y la amistad.

- *Tipología femenina:*

- La milonguera: mujer del suburbio que abandonó el barrio natal encandilada por “las luces del centro” y que ahora, por su trabajo en el cabaret, ha adoptado un estilo de vida abacanado<sup>1</sup>. En las letras, se suele criticar su desubicación social y se le asigna un futuro nefasto.
- La madre: representante de valores morales positivos. La adhesión a la madre implica la adhesión a un pasado donde ella representaba la estabilidad y la protección. La idealización de la madre se da, en especial, cuando el hombre o la mujer han desandado el camino que aquella le había trazado. Cabe mencionar la ausencia de la figura paterna como tema del género.

Todos estos temas forman parte del patrimonio cultural y de la identidad de los argentinos. Como decía Jorge Luis Borges, con las letras de tango se podría crear otra comedia humana, al estilo de Honoré de Balzac.

Ahora bien, este discurso se caracteriza por un alto grado de concentración dramática y un sesgo sentimental. Casi todas las letras tienen una entonación apelativa, que da realce a ese carácter dramático. Es común que en un tango se hable para confesar, amonestar, ordenar o rogar. Lo cual implica que asumen la palabra los propios protagonistas en monólogos o diálogos de perfil narrativo y este perfil narrativo contribuye a dibujar su multiplicidad épico-literaria-dramática ligada a la tristeza del porteño. Según Romano (1995), esta concentración dramática le otorgó al género su personalidad definitiva. Asimismo, menciona que existió una vertiente satírica-humorística: *... al revisar el corpus tanguero se descubre aquella vena juguetona de los primeros tangos, pese a Borges, para quien el sentimiento inmigratorio habría borrado ese matiz de socarronería criolla.* (Romano, 1995: 10)

En relación con esto, Russo y Marpegán (1999) explican que los detractores de las letras de tango llamaron a nuestra música la proclamadora del lamento del engañado. El tono romántico-sentimental se asocia tanto a la temática del amor en sí como a las situaciones vividas por el sector popular, su desesperanza y las consecuencias de las penurias económicas y la explota-

ción. Según Penas, *las letras de tango han servido de punto de partida para un estudio sociológico de nuestra ciudad e incluso de la realidad socioeconómica del país* (Penas, 1998: 187). Dentro de este universo nos interesa profundizar lingüísticamente en la temática amorosa y en la tipología de la mujer en relación con ese sesgo sentimental del que hablan los autores y que se transformó, por alguna razón, en un elemento sustancial del género. Como menciona Himschoot, entre otros autores que exponen ideas similares:

Lo cierto es que el tango nace aparentemente en la mitad del siglo pasado... hace sus pininos a fines de siglo con... “Dame la lata”... y tantos otros que se han perdido en el olvido.

Luego, poco a poco se va afianzando con “Don Juan”, “El porteño”, “El cholo”... hasta llegar el año 1917... en el que Contursi... inicia una temática que se afianzaría en el tango, la de la mujer que abandona al hombre. (Himschoot, 2000: 8)

### *Corpus*

Seguimos los siguientes criterios para circunscribir el corpus. En primer lugar, como mencionan Russo & Marpegan (1999) en el prólogo de su antología, estamos frente a un género que ya pasó las treinta mil obras registradas y sigue dando frutos en el presente, razones que hacen que sea imposible realizar una selección desapasionada, objetiva y total. Por esto, trabajamos con tres antologías: *Las letras del tango* de Eduardo Romano publicada en 1995 por la editorial Fundación Ross, *Letras de tango* de Juan Ángel Russo y Santiago D. Marpegán publicada en 1999 por la editorial Basilico y *Antología de tangos lunfardos* de Marcelo Oliveri publicada en 2006 por Ediciones del Libertador. También, se realizó una búsqueda en internet a partir de los criterios de búsqueda descritos abajo.

Del material mencionado se seleccionaron tangos en los que aparecen vinculados la traición de la mujer y el tema amoroso como temas centrales, y en los que el sujeto que enuncia corresponde al género masculino. Estos tangos nos permiten analizar cómo se construye el significado de los signos *mujer* y *traición*, y a su vez observar cómo se vinculan estos signos con otros, dado que los signos entran en micro-universos de relaciones a partir de las cuales se constituyen como tales.

Se incluyeron también letras en las que la temática de la traición de la mujer no aparece en forma central en la superficie textual, sino como tema secundario. La inclusión de estos tangos nos permite analizar la aparición de la mujer y de la traición en relación con otros temas.

La fecha límite para la inclusión de tangos en el corpus es 1950. Incluyendo así, respecto de los temas mencionados, el análisis comparativo del período de surgimiento del tango y su madurez como género. No se incluyen en el corpus letras posteriores ya que, según Romano, el año 1950 representa

el momento cúlspide de la popularidad del género. Desde ese momento en adelante, los hechos históricos relacionados a la industria cultural harían necesario otro tipo de estudio para su interpretación. En palabras de Romano:

Del 50 para acá: ¿crisis o agonía?. La de 1955 es una fecha clave para el destino nacional. No sólo por la interrupción del sistema constitucional, que desemboca en un gobierno de facto, sino por sus principales decisiones económicas, como el ingreso del Fondo Monetario Internacional y, con ello, la subordinación del país al liderazgo norteamericano en el nuevo orden internacional de posguerra. La usura de los ávidos banqueros irá devorando... todas las formas de solidaridad comunitaria. Para esto último contó con un aparato comunicacional bien armado... con un medio, la televisión, capaz de modificar hábitos de consumo en poco tiempo y abastecido con programas que difunden a diario la ideología de la metrópoli y los valores necesarios para sentar sus ambiciosos planes de dominio. En el plano de la canción popular, el tristemente célebre Club del Clan cumple una función devastadora. Su versión edulcorante del rock-and-roll norteamericano, que en el país del norte era parte de un movimiento contestatario, se integra en un complejo de renovación comercial orientado por la tecnología y los intereses foráneos... Consecuentemente, las orquestas típicas nativas comienzan a disgregarse, las grabadoras se niegan a reimprimir los éxitos de ayer e incluso rompen las matrices de los intérpretes preferidos por el gran público, y no solo de quienes cantaban tangos [...] En este contexto, el tango sufre un fuerte repliegue... (Romano, 1995: 16,17)

Si bien dentro del período que abarca el corpus varios autores incluirían subperíodos, con Juan José Saer entendemos que:

... el valor poético de las letras... es independiente de la retórica que emplean, ya sea criollista, lunfardo o cultista. Esto significa que sus logros poéticos no se obtienen por medios diferentes a los de cualquier clase de poesía. Lo que es poético en las letras de tango lo es según las reglas generales del lenguaje poético, de modo que los cambios de retórica, del criollismo al lunfardo y del lunfardo al cultismo, no reducen ni agregan posibilidades en cuanto a su eficacia poética. ... es de hacer notar que una importante mayoría de las letras de tango, sea cual fuere su retórica, tiene una estructura esencialmente narrativa... que, sobre el fondo mítico de un lugar, Buenos Aires, y de una época, la primera mitad del siglo XX... cristaliza en un sistema de representación imaginario y autónomo. El tango tiene más de ciclo o de saga que de cancionero. Este innegable carácter narrativo, que a mi juicio no ha sido todavía bien estudiado, impone ciertas reglas al elemento poético del tango (Saer, 2001).

### *Metodología*

La metodología aplicada es eminentemente cualitativa y sigue los lineamientos propuestos por Fairclough y Wodak (1997) para el Análisis Crítico del Discurso. Por lo tanto, se adhiere a la idea de que toda instancia

comunicativa conforma una práctica textual (aquí se aplica el Análisis del Discurso como método), una instancia de práctica discursiva (para cuyo estudio se realiza una profunda etnografía) y, por último, una instancia de práctica social.

Con el fin de observar cuáles son las operaciones de asignación de sentido en el corpus, el análisis de la dimensión textual se realizó mediante:

- el reconocimiento de campos semánticos y relaciones léxicas.
- los conceptos de causante (sujeto de la acción verbal) y afectado (objeto de la acción verbal).
- el sistema de modalidad verbal como modo de expresión de la posición del sujeto de la enunciación frente a lo enunciado. Es decir, entendemos que el significado más importante de una cláusula está presente con frecuencia en la operación modal, más que en el contenido explícito. Como menciona Adelstein:

...la lengua pone a disposición del hablante un repertorio de formas... mediante las cuales un sujeto adopta una actitud respecto de lo que enuncia... En el caso de la modalidad, las marcas pueden ser morfológicas (modos y/o tiempos del verbo), léxicas (adverbios, verbos)... (Adelstein, 1996:40)

- En relación con el punto recién mencionado, también nos apoyaremos en los siguientes recursos expuestos por Beatriz Lavandera (1985): el uso de los modos verbales subjuntivo y condicional frente al indicativo y el uso de los pronombres.

Estos lineamientos son herramientas para rastrear las huellas que nos permiten ver cuáles son las operaciones de asignación de sentido que predominan en el corpus en tanto presentación sistemáticamente organizada de una visión de la realidad.

#### LA FIGURA DE LA MUJER EN EL TANGO

El análisis del corpus evidenció tres actores que aparecen en forma recurrente: *la mujer-traición*, *la mujer-madre* y *el sujeto que enuncia*<sup>2</sup>. Los términos *mujer-traición* y *mujer-madre* son abstracciones para denominar dos tipos de representaciones de la tipología femenina. A continuación veremos las características de cada uno de ellos:

*Mujer-traición: un amor que lo engañó; esos otros ojos, los perversos, los que hundieron mi vivir (Uno, 1943); Percanta que me amuraste, dejándome el alma herida (Mi noche triste, 1917); vos me has hecho, La carta de despedida que me dejaste; amurarme por otro más bacán, cómo has podido agrupirme así (De vuelta al bulín, 1917); la china lo dejó (Ivette, 1918); tus labios me han engañado (Melenita de oro, 1922); buscando por el arrabal la*

*ingrata muchacha al compás de aquel tango fatal (Organito de la tarde, 1923); Por tu amor, mi fe desorientada se hundió destrozando mi corazón (Canción desesperada, 1945); sos la eterna mascarita que gozás con engañar (Siempre es carnaval, 1937)*

La *mujer-traición* se encuentra asociada a la segunda y a la tercera persona gramatical, por ejemplo: *vos me has hecho* (segunda persona) y *la ingrata* (tercera persona). La construcción de este actor también aparece asociada a la metonimia: *esos otros ojos, los perversos, los que hundieron mi vivir (Uno); tus labios me han engañado (Melenita de oro).*

*Mujer-madre: ojos que me gritan tu cariño, Pura como sos habrías salvado (Uno); aquella fiel mujer que me quiso de verdad y yo ingrato abandoné (Patotero sentimental, 1922); Aunque mamá, pobre mamá (Hacelo por la vieja, 1924); Acordate que tu vieja acariciaba con sus manos pequeñitas de mujer (Milonguera, 1925); Si tu vieja, la finada, levantara la cabeza desde el fondo del cajón y te viera en esa mano, tan audaz y descocada, se moriría nuevamente de dolor e indignación (Audacia, 1925); Yo he conocido caricias de madre... (Puente Alsina, 1926).*

En el corpus, la *mujer-madre* se asocia predominantemente a la tercera persona: *aquella fiel mujer.*

*Sujeto que enuncia: Si yo tuviera, Si yo pudiera, me abrazaría (Uno); Para mí ya no hay consuelo, Ya no hay en el bulín (Mi noche triste); ya no te veo, ya no apoliyo (Ivette); ya no sos mi Margarita, ahora te llaman Margot (Margot, 1919); los amigos ya no vienen, ya ni el sol de la mañana asoma por la ventana (La comparsita, 1924); ¿Dónde está mi barrio, mi cuna querida?, ¿dónde está la guarida refugio de ayer?, sos la marca que, en la frente, el progreso ha dejado al suburbio revelado que a su paso sucumbió, por qué me lo llevan, mi barrio mi todo, Mi barrio es mi madre que ya no responde (Puente Alsina, 1926); me he perdido (Canción desesperada); vuelve a ser niño el corazón. Para el desfile del pasado... y en la nostalgia del presente empieza el toque de oración (Toque de oración, 1931).*

Las historias en los tangos son narradas en primera persona gramatical (yo). Desde un enfoque literario éste sería un narrador de tipo protagonista. Si bien ésta es la generalidad, encontramos también algunos tangos en los que la narración de la historia comienza en tercera persona. Haciendo nuevamente una analogía con la literatura, hablaríamos de un narrador de tipo omnisciente. Sin embargo, este narrador en el transcurrir de la canción se vuelca a la primera persona. Este movimiento puede observarse, por ejemplo, en *Ivette: retornan a su memoria esas páginas de historia que su corazón grabó* hacia *¿No te acordás que he robado...?.* Y algo similar sucede en *Uno*

en el que se opera un movimiento que va desde la indeterminación de *uno*, en los primeros versos, hacia la particularización del *yo* en los versos centrales: *Uno busca lleno de esperanzas hacia Si yo tuviera el corazón*.

El actor *mujer-traición* es causante de la acción: el amor que engaña, la percanta que amura y deja el alma herida. Mientras que el sujeto que narra o sobre el que se narra es el objeto afectado negativamente por esas acciones: representado por los pronombres en caso acusativo *me* y *lo*. Con la *mujer-madre* sucede que el que narra es afectado y causante de la acción. En este último caso, la tendencia es que, como en el ejemplo: *y yo ingrato abandoné*, las acciones a las que aparece asociado están relacionadas con el abandono y el sujeto que abandona es calificado negativamente. A diferencia de la *mujer-traición*, la *mujer-madre* se asocia a acciones positivas. Tanto una como la otra surgen en la superficie textual relacionadas al tiempo pretérito. En el caso de la *mujer-madre* ese pasado es anhelado, mientras que en el caso de la *mujer-traición* es lo que marca la decadencia del sujeto en el presente. Ambas representan una ausencia, un espacio vacío. Pero a pesar de que en muchos tangos se ruega el regreso de la *mujer-traición* que será perdonada, la que se anhela es la *mujer-madre*. Ella es la gran ausente en el presente del sujeto que enuncia.

Esta construcción dicotómica del signo *mujer* (traición y madre) se comprende si nos remitimos a las siguientes palabras de Octavio Paz, quien abordó la figura de la mujer relacionada con otras temáticas: *la mujer... es una figura enigmática. Mejor dicho, es el Enigma... incita y repele. Es la imagen de la fecundidad, pero asimismo de la muerte. En casi todas las culturas las diosas de la creación son también deidades de destrucción*. (Paz, 1959: 60)

Por último, el *sujeto que enuncia* se asocia al modo subjuntivo y a estructuras condicionales (*Si yo tuviera... me abrazaría*). Estas construcciones sintácticas marcan un anhelo, un deseo, que no se puede alcanzar. Otra característica discursiva que construye al sujeto es el uso recurrente de *ya no* más verbos en presente del indicativo (*ya no hay, ya no te veo, ya no apoliyo, ya no sos, ya no vienen, ya ni*). Estos elementos cancelan el presente como un “punto muerto” y dan paso a una pregunta por el pasado perdido (*¿Dónde está...?*). Finalmente, la figura discursiva del *sujeto que enuncia* es la de un objeto afectado por la acción de otro e incluso por su propia acción: *me he perdido* (a mí mismo). El campo semántico asociado al tiempo presente, al hoy, refuerza esta idea: *Cuando voy a mi cotorro y lo veo desarreglado, todo triste, abandonado (Mi noche triste); triste son de esa canción sigue el organito lerdo (Organito de la tarde); uno va arrastrándose entre espinas, uno está tan ciego, uno está tan solo (Uno); ¡Soy una canción desesperada!; ¡Soy una pregunta empecinada que grita tu dolor y tu traición! (Canción desesperada)*. En los últimos ejemplos, el sujeto se asimila al grito y al dolor. En conclusión, el presente del *yo* está construido por un campo semántico que da

cuenta de una situación de dolor producto de un “sueño” que no pudo ser alcanzado.

El campo semántico del ayer se compone de dos momentos: un pasado idealizado y un pasado posterior a ese tiempo relacionado a la traición. Como ejemplos del primero podemos citar: *caricias de madre, los muchachos, los amigos, el barrio, el pago, el arrabal, la casita de los viejos, las costumbres perdidas, el guapo*, etc.; como ejemplos del segundo: *engañó, me robó toda ilusión, traición, dolor, desesperación, pena, vencido, ausencia, vacío*, etc.

Del corpus surge, entonces, una estructura temporal triádica: 1) verbos en pretérito del modo indicativo relacionados a un tiempo primigenio que se añora, 2) verbos en pretérito del modo indicativo relacionados al tiempo de la traición y 3) verbos en presente del indicativo y verbos conjugados en los modos condicional y subjuntivo, relacionados al hoy del sujeto que canta.

No hay futuro. El sujeto que enuncia está anclado en una situación pasada de desilusión. Ese pasado vuelve sobre el presente una y otra vez, lo que resulta en la negación de un cambio posible en el futuro. El *yo* está anclado en la añoranza: condicional y subjuntivo. Lingüísticamente, el sujeto sólo expresa un deseo, mientras que la posibilidad de acción hacia el futuro se encuentra cancelada.

Mediante el recurso de la personificación también los objetos se cargan de esa atmósfera: *¡Y si vieras la catrera cómo se pone Cabrera cuando no nos ve a los dos!; el espejo está empañado, si parece que ha llorado por la ausencia de tu amor; ¡Y la lámpara del cuarto también tu ausencia ha sentido, porque su luz no ha querido mi noche triste alumbrar! (Mi noche triste); el bulín rechiflado parece llorar (El bulín de la calle Ayacucho, 1925); lagrimeó mi corazón (De vuelta al bulín).*

Luego de este análisis sobre cómo se construye la temática amorosa y la tipología de la mujer en relación con el sesgo sentimental, nos preguntamos por qué esta vertiente fue la que, como menciona Romano (1995), le ha dado al género su personalidad definitiva. El análisis del corpus demuestra que existe una diferencia entre los primeros tangos y aquellos en los que aparece el predominio del tema de la traición de la mujer y el sesgo sentimental. De los primeros tangos de los que hay registro escrito citamos los siguientes fragmentos a modo de ejemplos:

*El negro Schicoba  
(¿1865-1867?)  
Yo soy un negrito, niñas,  
que pasa siempre po' acá;  
vendo plumelos, schicobas,  
y nadie quiere complá.  
Cum tango, talango y tango  
cum, tango, talangoté*

*No me mires con la de la olla  
(1892-1893)  
No me mires con la tapa de la olla  
porque se abolla,  
porque se abolla,  
No me mires con la tapa 'e la tinaja  
porque se raja,  
se va a rajár...*

*dame un besito, molena,  
aquí que naide nos ve.*

**Tango de la casera  
(1880)**

- Señora casera,  
¿qué es lo que s'alquila?  
- Sala y antesala  
comedó y cocina.

**Pejerrey con papas  
(1886)**

*Pejerrey con papas,  
butifarra frita  
la mina que tengo  
nadie me la quita*

**El porteñito  
(1903)**

*Soy hijo de Buenos Aires  
por apodo "El porteñito",  
el criollo más compradito,  
que en esta tierra nació...*

**El Taita  
(1907)**

*Soy el taita de Barracas,  
de aceitada melenita  
y francesa planchadita  
cuando me quiero lucir.  
Si me topan me defiendo  
con mi larga fariñera  
y me lo dejo al pamela  
como carne de embutir.*

Entre el origen del género y su madurez, algo parece haber marcado un cambio de rumbo. Hasta que en 1917 se instaura aquello que se denominó el sesgo sentimental. La bibliografía da cuenta de que en esa época convivían vertientes diferentes, pero como ya hemos expuesto, la vertiente que con el transcurrir del tiempo se convierte en un elemento sustancial para definir el género, es la sentimental.

Como manifiesta el análisis, ese sesgo sentimental está estrechamente relacionado con la *mujer-traición* y con la *mujer-madre*. El sujeto que canta fue objeto de una traición que repercute en el presente textual: verbos en tiempo presente del indicativo, marcados por la negación. Hecho al que debemos sumar la aparición de los modos condicional y subjuntivo. Dichos elementos nos permiten concluir en que esa traición parece haber cancelado la posibilidad de aparición del tiempo futuro. Esta conclusión surge del análisis de aquellos tangos en los que la mujer y su traición son temas principales, por ejemplo: *Ivette*, *Uno*, *Mi noche triste* y *De vuelta al bulín*. Y, también, surge de aquellos en los cuales estos temas son elementos secundarios, por ejemplo: *Puente Alsina* y *Príncipe*, casos en los que el tono sentimental, como ya mencionamos, está ligado al barrio y a las costumbres perdidas.

Ahora bien, ¿qué nos dice este análisis respecto de la realidad social en la que el tango surgió y evolucionó hasta transformarse en un género?.

Según Romano (1995), para explicar el reemplazo del desplante provocador por el lamento sentimental hay que remitirse al desplazamiento que sufre el tango desde los prostíbulos hacia los patios del conventillo, trepando hasta las salas de clase media baja:

Tal "adecentamiento" lleva al tango canción a los oídos de un sector social en moderado ascenso y que necesita convencerse de que la capacidad sentimental es

un atributo más confiable que el nombre o los bienes heredados o acumulados. Para ellos un compadrito, aunque haya delinquido y explotado mujeres, se puede redimir si llora a causa de su amor. (Romano, 1995: 8)

Si bien consideramos que esta idea es válida, sostenemos que ese cambio se relaciona a razones más arraigadas en el imaginario de los sujetos sociales de la época y que la definición del género asociada al sesgo sentimental y al amor perdido no podría comprenderse sin tener en cuenta la realidad social del último período del siglo XIX y de la primera década del siglo XX. Es decir, la realidad de aquellos inmigrantes que habían abandonado a sus familias y esposas en busca de nuevas oportunidades y que es la clase social criolla-inmigratoria en la que se desarrolla este género. Partiendo de la base de que los sistemas de creencias de una sociedad se transcriben en los discursos que circulan en ella y siguiendo una línea analítica similar a la propuesta por Moffat (1984) en el capítulo *Cultura Criolla* del libro *Psicoterapia del oprimido*, entendemos que el tango se afianza como género en la “búsqueda” de manifestar una situación económico-social en un momento histórico. Así, el tango tematiza simbólicamente la realidad de la exclusión sufrida por la clase que surge como tal a partir de los procesos inmigratorios del período mencionado. La traición de la mujer (la *mujer-traición*) esconde otra traición que es netamente económico-social. La *mujer-traición* representa la realidad vivida por la clase inmigrante en Argentina, en donde el sueño de “hacer la América” se convirtió en una realidad de pobreza, hacinamiento, prostitución y delincuencia, productos de la explotación. No se debe dejar de lado el hecho de que, mayoritariamente, los inmigrantes fueron recibidos en esta nación con apertura y beneplácito (Pardo, 2003). Como indica Ditella (1988), entre 1880 y 1914 un gran porcentaje de la población de Argentina era inmigrante. Y debemos agregar que los inmigrantes que se asentaron en Buenos Aires pertenecían, en su mayoría, a la clase obrera. Desde 1880, la clase dirigente puso en marcha un proceso para homogeneizar a esa población, ejemplos de ese proceso son la famosa ley de educación 1420 sancionada en 1884 y el servicio militar obligatorio establecido a partir de 1901. Finalmente, siguiendo a Pardo (2003), podemos decir que la búsqueda de la identidad nacional, en la Argentina de ese período, fue un proceso de reconocimiento interno y de posicionamiento.

Ahora bien, por un lado, todo intento de homogenización provoca crisis identitarias y, como dijimos, el sueño de progreso se convirtió en realidad sólo para unos pocos. Esta traición se vivencia constantemente en el presente textual y genera, en ese presente, la añoranza de un tiempo “original” (anterior al engaño y a la traición) que estaría representado por la *mujer-madre*: la patria deseada como algo idealizado, como una regresión al período de dependencia y cuidado materno (“idealizado” porque podría decirse que la primera expulsión sufrida por el inmigrante es la de su propia patria). Este sería

el sufrimiento y la queja que “esconden” las letras y la música del tango. Esta queja se proyecta primero en el espacio, de la periferia al centro y, luego, en forma de eco en el tiempo permaneciendo aún en la actualidad. Es decir, la traición que se cuenta en el tango simboliza otra traición más oculta y latente: la traición social.

El hermetismo de la situación social, la pregunta sin respuesta asociada a la entonación apelativa, se simboliza a través del hermetismo de la mujer. Citando nuevamente a Octavio Paz: ... *el hermetismo femenino... tentativa desesperada para obtener una respuesta de un cuerpo que tenemos insensible. Porque, como dice, Luis Cernuda, “el deseo es una pregunta cuya respuesta no existe”* (Paz, 1959: 60)

Así, el tango funcionaría como una herramienta terapéutica que permite decir/narrar/cantar/contar/bailar la desilusión. Tal vez, intentado expulsar ese fantasma. Y, de este modo, como un elemento que actuó en la construcción de la identidad de esa clase, identidad marcada por la traición y el anhelo de aquello que se tuvo (así sea una ilusión) y se perdió.

El tango sale del cuerpo, va de los pies a los labios, en un movimiento de expulsión. Su aparición permitió simbolizar/vehiculizar/canalizar la angustia de la pérdida y de la traición. Porque cuando un sujeto “no puede decir”, dice de otra manera, dice con el cuerpo o con el arte. En vez de hablar la traición se la canta y se la baila. No olvidemos que la “quebrada”, figura de la danza en la que se quiebra el cuerpo, y que el lunfardo que quiebra las reglas del lenguaje y la materialidad del lenguaje mismo también son parte de esta composición semántica, melódica y rítmica producto de sujetos-sociales quebrados a los que, como dice un tango, se les robó toda ilusión.

### Conclusiones

El análisis lingüístico del corpus sobre los temas de la mujer, la traición y el sesgo sentimental demostró que:

- El signo *mujer* se construye a partir de la dicotomía: *mujer-traición* y *mujer madre*. La primera es sujeto de acciones verbales como *abandonar* y *traicionar* y aparece relacionada con las personas gramaticales tercera y segunda y a verbos en pretérito del modo indicativo: “la que traicionó”, “vos que me traicionaste”. La segunda se asocia a la tercera persona y también a verbos en pretérito: “la que abandoné”, en estos casos el que narra suele ser sujeto de la acción en relación con el abandono, el no escuchar los consejos, etc.
- En la construcción del *sujeto que enuncia* observamos que, a través de los pronombres personales en función de objeto (*me* y *lo*), se presenta, predominantemente, como afectado por la traición. Su figura se construye con verbos en presente del indicativo y verbos en los mo-

dos subjuntivo y condicional, más un campo semántico asociado al dolor. No aparecen en la superficie textual verbos en futuro.

Hemos relacionado esta situación textual con la realidad histórico-social de la época. En el sentido de que el hermetismo de la situación social vivida por los sujetos generó la necesidad de canalizar esa incompreensión en símbolos. Por esto, entendemos que el sesgo sentimental que define el género, vinculado a la *mujer-madre* y a la *mujer-traición*, está asociado con otra traición más profunda: la traición económico-social.

#### NOTAS

- 1 *abacanado* es un adjetivo proveniente del lunfardo que caracteriza a una persona que ha mejorado su fortuna aumentando sus bienes.
- 2 Para la ejemplificación, se seleccionaron aquellos versos o fragmentos de versos más representativos.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADELSTEIN, A. (1996) *Enunciación y crónica periodística*. Buenos Aires: Ars.
- BAJTÍN, M. (1979) *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- DI TELLA, T.S. (1988) *Sociología de los procesos políticos*. Buenos Aires: Eudeba.
- FAIRCLOUGH, N. & WODAK, R. (1997) 'Critical Discourse Analysis', en T.A. van Dijk (ed.), *Discourse as social interaction*, vol. 2, pp. 258-284. London: Sage.
- HIMSCHOOT, O. B. (2000) *El tango: la pasión del 2 x 4*. Buenos Aires: Editorial Policial.
- LAVANDERA, B. (1985) 'Decir y aludir: una propuesta metodológica', *Filología* 19 (2): 21-31.
- LERNER, I. (2001) *La clase es un tango*, Barcelona: Facultad de Filología.
- MOFFAT, A. (1984) *Psicoterapia del oprimido*. Buenos Aires: Alternativas.
- OLIVERI, M. (2006) *Antología de tangos lunfardos*. Buenos Aires: Ediciones Libertador.
- PARDO, M. L. (2003) La representación discursiva de la identidad nacional durante la década del 20: inmigración y nacionalismo en la Argentina'. En Ortiz, T. Pardo, M. L. y Noblia, V. (Coords) *Origen y transformación del Estado argentino en períodos de globalización*, (pp. 73-94). Buenos Aires: Biblos.
- PAZ, O. (1959) *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PENAS, A. (1998) *Recopilación para una sociología tanguera*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- ROMANO, E. (1995) *Las Letras del Tango. Antología Cronológica 1900-1980*. Rosario: Fundación Ross.

- RUSSO, J. A. & MARPEGÁN, S. D. (1999) *Letras de tango*. Buenos Aires: Basílico.
- SAER, J. J. (2001) Las letras de tango. *Revista Pugliese*. Versión digital: [http://www.tangodata.gov.ar/home\\_notas\\_y\\_entrevistas\\_detalle.php?id=16](http://www.tangodata.gov.ar/home_notas_y_entrevistas_detalle.php?id=16)
- ULLA, N. (1967) *Tango, rebelión y nostalgia*. Buenos Aires: C.E.A.L.

MARIANA CAROLINA MARCHESE es Licenciada y Profesora en Letras, egresada de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, donde se encuentra desarrollando su doctorado en Lingüística. Es docente de la materia *Análisis de los lenguajes de los medios masivos de comunicación* de la carrera de Letras e investigador en formación del proyecto *Pobreza e indigencia en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires*, bajo la dirección de la Dra. María Laura Pardo, Departamento de Lingüística del Centro de Investigaciones en Antropología Filosófica y Cultural perteneciente al CONICET. También participó en el proyecto de investigación UBACyT F172 (2004-2006).  
Correo electrónico: [marianacmarch@yahoo.es](mailto:marianacmarch@yahoo.es)



CECILIA SERPA

Universidad de Buenos Aires

RESUMEN. Este trabajo tiene como objetivo analizar las *Pautas de evaluación para los contenidos de la cumbia villera* (COMFER<sup>1</sup>, 2001) desde la perspectiva de la Sociología del Lenguaje (Calvet, 1997; Cooper, 1997) a fin de identificar la actitud (Baker, 1992) y las representaciones sociolingüísticas (Boyer, 1991) del Estado con respecto a este género musical. Partiendo de la afirmación de que el análisis de los instrumentos, que permiten la intervención de los estados en materia de política y planificación lingüística, pone en evidencia las relaciones de poder que se juegan en el seno de una sociedad particular en un momento dado (Calvet, 1997), se probará que las *Pautas* pretenden intervenir imperativamente sobre el lenguaje a fin de regular su forma y su uso y defender lo que reconoce como 'lengua legítima'.

PALABRAS CLAVE: *cumbia villera, sociología del lenguaje, representación, actitud, política lingüística, planificación lingüística.*

ABSTRACT. This study aims to analyze *Pautas de evaluación para los contenidos de la cumbia villera* (COMFER, 2001) from the perspective of the Sociology of Language (Calvet, 1997; Cooper, 1997) to identify the attitude (Baker, 1992) and the sociolinguistic representations (Boyer, 1991) of the state with respect to this genre. Based on the assumption that the tools of analysis, which allow the intervention of state policy and language planning reveal the power relationships that are played within a particular society at a given moment (Calvet, 1997), it will be shown that the *Pautas* are intended to intervene the language in order to regulate its use and its form and defend what they recognize as 'legitimate language'.

KEY WORDS: *cumbia villera, sociology of language, representation, attitude, linguistic policy, linguistic planning.*

RESUMO. Este trabalho tem como objetivo analisar as *Pautas de avaliação para os conteúdos da cumbia villera* (COMFER, 2001) desde a perspectiva da Sociologia da Linguagem (Calvet, 1997; Cooper, 1997) visando identificar a atitude (Baker, 1992) e as representações socio-lingüísticas (Boyer, 1991) do Estado no que diz respeito de este gênero musical. Partindo da afirmação de que a análise dos instrumentos, que permitem a intervenção dos estados no tocante à política e ao planejamento lingüístico, evidencia as relações de poder presentes no interior de uma sociedade particular em um momento determinado (Calvet, 1997), provar-se-á que as *Pautas* pretendem intervir imperativamente sobre a linguagem, com o propósito de regular sua forma e seu uso e defender o que reconhece como 'língua legítima'.

Recibido: 18 de marzo de 2006 • Aceptado: 16 de agosto de 2006.

PALAVRAS CHAVE: *cumbia villera*, *sociologia da linguagem*, *representação*, *atitude*, *política lingüística*, *planejamento lingüístico*.

*“Precisemos de antemano un punto importante: el Estado (y su existencia en su propio aparato) únicamente tiene sentido en función del poder de Estado. Toda la lucha de clases política gira en Torno del Estado. Entendámonos: en torno de la detentación, es decir, de la toma y el mantenimiento del poder de Estado por una clase determinada, o por una alianza de clases o de fracciones de clases”*

Althusser, L., *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*

### *Introducción*

Se ha señalado ya que la *cumbia villera* es simultáneamente un fenómeno artístico o cultural, social, comercial, mediático y lingüístico, entre otros aspectos, por lo que su estudio puede focalizarse en una o más de tales perspectivas. Podemos, por ejemplo, proponernos hacer un análisis del contexto social, político y económico que hizo posible su aparición; estudiar de qué modo los medios masivos incidieron en la producción, circulación y recepción de la *cumbia villera*; develar qué influencias musicales subyacen a este género; o igualmente encarar una investigación sobre el uso particular del lenguaje que se opera en las letras de sus canciones. Todas estas aproximaciones al fenómeno son igualmente legítimas en tanto se justifican desde el interior mismo de la disciplina que funciona como marco teórico para su abordaje. A su vez, cada área del conocimiento provee a los investigadores de distintos modos de aproximación al objeto, por lo que no podemos limitarnos a decir que un análisis es, por ejemplo, lingüístico, sino que debemos profundizar en esta cuestión y especificar desde qué perspectiva lingüística se produce un determinado estudio concreto.

En nuestro caso particular, el análisis que presentamos más abajo sigue los lineamientos de la Sociología del Lenguaje, un área de la lingüística que se ocupa del estudio del lenguaje en función de las relaciones de poder. Seguiremos, en este sentido, las propuestas de Calvet (1997) y Cooper (1997), quienes proponen el estudio de las políticas lingüísticas como un modo de acceder a las relaciones de fuerza entre los actores sociales que se juegan en torno a las lenguas. Es por eso que nos proponemos analizar de qué modo se posiciona el Estado argentino frente a la *cumbia villera*, cuál es su actitud ante este fenómeno y qué representaciones son las que subyacen a sus acciones. Para ello, tomaremos como objeto de nuestro trabajo un documento elaborado en julio de 2001 por el Grupo de Investigación en Sustancias Tóxicas –integrado por Andrea Wolf, Verónica Salerno y Paola Ramírez Barahona– del

COMFER, las *Pautas de evaluación para los contenidos de la cumbia villera*. Este documento –disponible en el *web site* oficial del organismo: <http://www.comfer.gov.ar/documentos/pdf/villera.pdf>– forma parte de un *corpus* más amplio cuyo rasgo común es referirse a los “Contenidos en los medios”, tal como se denomina la subsección dentro del área “Publicaciones” de la que forma parte. Cabe recordar que el COMFER es, tal como se autodefine, “un organismo autárquico del Estado Nacional responsable de regular, controlar y fiscalizar la instalación y funcionamiento de las emisoras de radio y televisión en todo el país” (COMFER, <http://www.comfer.gov.ar/index.php>).

### *Nuestro punto de partida*

Según Calvet (1997: 5), los conceptos de *política, lingüística y planificación lingüística* remiten, respectivamente, a la “determinación de las grandes opciones en materia de relaciones entre las lenguas y la sociedad” y “su puesta en práctica”. En este marco, los Estados cuentan con una serie de instrumentos de intervención jurídica sobre la(s) lengua(s) que varían en cuanto a su grado de incidencia y alcance: desde las *constituciones* hasta simples *recomendaciones*, pasando por toda la gama de documentos y disposiciones jurídicas, tales como *leyes, decretos, resoluciones*, etc. (1997: 47-49). La fuerza de la ley, por lo tanto, sirve al Estado para la gestión *in vitro* de ciertos procesos que no se dan *in vivo* o se dan de un modo que pretende reorientarse. El estudio de los instrumentos mencionados permite poner en evidencia las relaciones de poder que se juegan en el seno de una sociedad particular en un momento dado.

Además, Calvet establece una distinción entre los *modos de intervención* que un Estado –u organismo de Estado– puede llevar a la práctica: en efecto, se puede actuar:

1. de modo *incitativo* (promoviendo cierta actitud y/o conducta lingüística por una vía no-punitiva/coercitiva); o bien,
2. *imperativo* (en cuyo caso se prevé el cumplimiento obligatorio de cierta disposición bajo amenaza de sanción).

Por último, también señala que la intervención lingüística puede llevarse a cabo sobre:

1. la *forma* de la(s) lengua(s): fijando la grafía o interviniendo sobre el vocabulario a través de listas de palabras, por ejemplo;
2. su *uso*: indicando qué lenguas hay que usar en cada contexto; y/o,
3. su *defensa*: promoviendo su uso y/o preservación/protección.

Cooper (1997), por su parte, reduce a dos estos tres ámbitos de planificación: la *planificación funcional de la lengua* (que engloba los puntos 2 y 3 antes mencionados) y la *planificación formal de la lengua* (en relación con el punto 1

en la clasificación de Calvet). La primera incluye todas aquellas “actividades deliberadas encaminadas a influir en la distribución de funciones entre las lenguas de una actividad” (1997: 122), mientras que la segunda se efectiviza en la selección o el diseño de ciertas estructuras lingüísticas a partir de la hipótesis necesaria de que “una modificación o tratamiento formal puede beneficiar a una determinada función, ya sea manifiesta o encubierta” (1997: 149), por lo que Cooper encuentra detrás de cada intervención en/sobre la forma una intervención en el terreno del uso y el prestigio social de la misma. En cuanto a las funciones lingüísticas, el autor adopta la clasificación de Stewart (1968) e introduce en esta una serie de innovaciones. Siempre teniendo en cuenta que las distintas funciones del lenguaje pueden ser desempeñadas por una y solo una variante o un conjunto de ellas, la taxonomía final que construye Cooper a partir de los aportes de Stewart permite una clasificación de la(s) lengua(s) en relación con su función predominante. La distinción propuesta es la siguiente:

- 1) Oficial: el idioma que el gobierno ha designado jurídicamente como lengua del ámbito político —estatuido—, el idioma usado por el gobierno en las actividades oficiales —de trabajo— y el idioma que funciona como símbolo del estado —simbólico— son los tres tipos de lengua oficial, que generalmente coinciden en un idioma común, aunque no necesariamente es así.
- 2) Provincial: idioma equivalente al oficial pero restringido al marco provincial o regional, y no extensivo al territorio del estado.
- 3) Comunicación comunitaria o comunicación de masas: lengua que predomina en los medios de comunicación —dejamos de lado aquí la discusión de Cooper con Stewart respecto de si esta lengua coincide o no con la lengua oficial, aunque aclaramos que coincidimos con la propuesta del primero. Veremos luego que esta coincidencia aplica al menos a nuestro análisis.
- 4) Internacional: es el idioma que se utiliza en los asuntos internacionales, como las relaciones diplomáticas, el comercio exterior, el turismo, etc., y cuya determinación suele incidir en la elección del idioma extranjero que se enseñará en las escuelas.
- 5) Capital: se superpone con la oficial, aunque restringida al espacio físico de la capital de la nación.
- 6) Grupal: es el idioma que funciona como medio de comunicación entre los miembros de un grupo cultural o étnico, y que a menudo determina las barreras de pertenencia/exclusión de los sujetos.
- 7) Educacional: es la lengua que se usa en la escuela como medio para la educación oficial.

- 8) Como asignatura: es la lengua que se enseña en la escuela no como vehículo de la educación sino como asignatura curricular.
- 9) Literaria: es el uso de la lengua con fines literarios o académicos.
- 10) Religiosa: idioma relacionado con la liturgia y/o la difusión de una religión determinada.
- 11) Trabajo: uso de la lengua en los ámbitos laborales.

Por último, Cooper destaca que “las variantes habladas y escritas no se evalúan ni se distribuyen de forma equitativa (...) porque los miembros de la comunidad consideran que algunas de las variantes son ‘mejores’ o ‘más apropiadas’ que otras en determinados contextos o para determinados fines” y que las élites “influyen en la evaluación mediante la planificación funcional de la lengua y en la distribución mediante la planificación de la adquisición de esa lengua” (1997: 145). Esto es consecuencia de que la planificación funcional siempre responde a motivaciones ideológicas.

Con relación al concepto de *actitud*, otra de las áreas de interés de la sociología del lenguaje, coincidimos con Baker (1992: 10) en cuanto a que este “es un constructo hipotético empleado para explicar la dirección y persistencia de la conducta humana”, es decir, un concepto abstracto que permite seguir una tendencia frente a determinadas acciones. Pese a su naturaleza teórica, éste nos permite observar las palabras, los pensamientos y las acciones humanas para, a partir de allí, realizar ciertas predicciones. Por lo tanto, no podemos estudiar directamente las actitudes, pero podemos deducirlas a partir del uso que la gente hace del lenguaje, esto es, de lo que dice, y de sus conductas, lo que hace. Al hablar de “actitudes sociolingüísticas” nos estaremos refiriendo, en particular, a las actitudes de los sujetos frente a una determinada lengua y sus distintos usos. Así, podemos reconocer actitudes como la *lealtad lingüística* (Weinreich, 1973), el *autoodio* (Ninyoles, 1972) y el *purismo*, entre otras.

Finalmente, señalamos que la identificación de las *representaciones sociolingüísticas* servirá aquí como el instrumento central para lograr una delimitación clara de las actitudes sociolingüísticas que nos interesan. En este sentido, afirmamos que dicho concepto remite al hecho de que ciertas ideas funcionan como una pantalla ideológica interpuesta entre las prácticas lingüísticas reales y la conciencia social de esas prácticas (Boyer, 1991). Ello equivale a decir que la sociedad puede tener una conciencia distorsionada de su uso real del lenguaje e implica que las representaciones circulantes en una comunidad dada en un momento determinado no sean homogéneas, ya que existe una “lucha de representaciones” o representaciones hegemónicas y contrahegemónicas que se encuentran en pugna. Como todo constructo ideológico, además, las representaciones sociolingüísticas poseen materialidad discursiva –ya que, como señalamos, están formadas por discursos circulantes en la socie-

dad, con predominio de los discursos hegemónicos– y terminan por influir en las prácticas reales. De ahí su vinculación directa con las actitudes sociolingüísticas mencionadas más arriba.

En síntesis, a fin de contribuir al estudio de las políticas lingüísticas y su planificación, realizaremos en esta oportunidad una lectura de las *Pautas* desde la perspectiva de la Sociología del Lenguaje que tomará como eje central los conceptos expuestos. En este sentido, intentaremos identificar las representaciones y actitudes sociolingüísticas del Estado argentino en relación con el lenguaje de/usado por la cumbia villera.

### *Análisis*

#### UNA LECTURA POSIBLE

Como primera cuestión, debemos detenernos en el título del documento: *Pautas para la evaluación de los contenidos de la cumbia villera*. Este primer elemento paratextual (Alvarado, 1994) guía la interpretación del texto: suponemos que el mismo tendrá como fin el establecimiento de cierto patrón general para *evaluar, valorar, otorgar un valor* a un aspecto particular de la cumbia villera: el contenido. En este sentido, el informe toma como premisa la dicotomía forma/contenido del lenguaje y se distingue, simultáneamente, de algunos debates públicos, tales como el referido al estatuto musical de la cumbia villera, para centrarse en el contenido como un aspecto aislable, que puede juzgarse de un modo autónomo. Para ser más precisos, diremos que no se habla de “el contenido”, sino de “los contenidos”, en plural, por lo que no se trata solamente de un aspecto del lenguaje (el contenido vs. la forma) sino preferentemente de distintos elementos discretos aislables (un contenido + un contenido + un contenido, etc.) que se consideran relevantes, dignos de evaluación.

Pero, ¿cuál es el criterio según el cual ciertos “contenidos” de la cumbia villera son evaluados? Es decir, ¿cuáles “contenidos” son los que merecen la atención de los investigadores que elaboraron el documento del COMFER? Nuevamente es el paratexto el indicador de la línea que sigue el trabajo: las *Pautas* aparecen firmadas por tres investigadoras pertenecientes al “Grupo de Investigaciones: Sustancias Tóxicas”, lo cual define la representación de la cumbia villera de la que se parte al momento de su estudio. Evidentemente, el COMFER parte de un “pre-juicio” sobre este género musical, enunciable como: “la cumbia villera se relaciona de algún modo con el consumo/la apología del consumo/la comercialización de drogas”.

En efecto, el texto del documento explicita su criterio de clasificación de los contenidos de la cumbia villera, y entre estos, cuáles son los que merecen especial atención: todas aquellas letras que aludan a sustancias psicoactivas, su consumo y/o tráfico: “Particularmente nos centraremos en aquellos en los

cuales se incluyan contenidos asociados al consumo y/o tráfico de sustancias psicoactivas” (COMFER, 2001: 2). Sin embargo –tal como veremos más adelante–, esta “focalización” no se respeta a lo largo del informe, ya que no se limitará a los contenidos, sino que incluirá la forma lingüística: la estructura narrativa de las canciones y el léxico utilizado, entre otros aspectos. Intentaremos probar que, de una manera indirecta, detrás de la propuesta inicial de estudio del contenido de la cumbia villera se va a proponer una intervención tanto sobre el uso (formulable como: “estos contenidos no son dignos de formar partes de ciertos contextos de producción y/o circulación”) como sobre la forma (“el léxico opaco de esta jerga va contra lo estipulado por la RAE, contra la lengua legítima”).

Las causas que motivan la elaboración del documento del COMFER merecen también nuestra atención. Se aducen dos motivos principales: por un lado, la diversificación del público que sigue este género; y, por el otro, la fuerte convocatoria de estas bandas musicales, el aumento en el número de sus seguidores. De este modo, el discurso del COMFER vincula “los contenidos” censurables de la cumbia villera a las bandas que cultivan el género, por lo que se deposita en los artistas la responsabilidad por el contenido.

Los cambios que observa el COMFER en el público seguidor de este género se producen, desde su punto de vista, por la ampliación del rango etario de los consumidores y por la diversificación de los estratos sociales a los que estos pertenecen:

En la actualidad se ha observado un incremento, dentro de la programación radial y televisiva, de la presencia de grupos musicales pertenecientes a la corriente denominada cumbia villera.

A partir de su difusión y debido al poder de convocatoria que los diversos grupos han alcanzado, estimamos necesario analizar algunos aspectos vinculados con este fenómeno.

(...) resulta relevante considerar el protagonismo y trascendencia que estas agrupaciones han encontrado, principalmente, en programas de música tropical e informativos de espectáculos. Asimismo, tanto las referidas bandas musicales como las emisiones de las cuales participan, han captado el interés de un público conformado, progresivamente, por mayor diversidad de segmentos etarios. (COMFER, 2001: 2)

¿Cuál es la preocupación del COMFER en relación con la “mayor diversidad de segmentos etarios”? En particular, coloca a los “adolescentes y preadolescentes” como consumidores predilectos, desconociendo que la *cumbia villera* es uno más entre los subgéneros tropicales –es decir, todas aquellas variantes musicales relacionadas más o menos directamente con los ritmos tropicales– que participan de la industria cultural juvenil (en todas sus formas: boliches bailables, *merchandising*, discografía, recitales, etc.)<sup>2</sup>. Además, al hacerlo, recurre a una representación social de amplia difusión del adolescen-

te: se lo representa como un sujeto vulnerable al que hay que proteger de las malas influencias. En este caso, podríamos incluso afirmar que se trata de un estereotipo, si lo entendemos como “una creencia, una opinión, una representación relativa a un grupo y sus miembros” (Amossy & Herschberg Pierrot, 2001: 39), en tanto la cultura occidental contemporánea comparte simultáneamente dos imágenes estereotipadas contrapuestas de los adolescentes: por un lado, la idea de sujeto indefenso y vulnerable, que “adolece de”; y, por el otro, el adolescente aparece como una amenaza a partir de su carácter transgresor, irrespetuoso con respecto al mundo adulto. Siguiendo el texto de las *Pautas*, el COMFER evidencia aquí cierta actitud “maternal” para con el público joven, actitud que en última instancia no es más que un acto de censura justificado a partir de cierta preocupación por el bienestar de los jóvenes.

Transcribimos el fragmento textual donde se explicita lo dicho:

Con frecuencia se observa, en las transmisiones en vivo de programas de música tropical, la presencia de un importante número de preadolescentes y adolescentes, siendo estos segmentos considerados los de mayor riesgo y vulnerabilidad, frente a la temática en cuestión. (COMFER, 2001: 2)

La pertenencia socioeconómica de los miembros del público también sirve de sustento para la intervención. En este caso se habla incluso de “influencia”, presentando el vínculo letras de canciones/banda—público como una relación de incidencia directa, una relación de causa-efecto:

De igual manera, la influencia que dichos grupos han obtenido en términos de preferencias musicales, ha dejado de pertenecer exclusivamente a determinados grupos sociales, acaparando el interés del público perteneciente a diversos estratos socio-económicos. (COMFER, 2001: 2)

El desarrollo argumental del documento de Estado coloca a la cumbia villera (y particularmente a “sus contenidos”) como perteneciente a –y exclusiva de– las “clases marginales”, y su infiltración en otros sectores sociales aparece como un “peligro” ante el que es necesario actuar. En efecto, en la página 2 de las *Pautas* se afirma que el “epicentro de este nuevo fenómeno” se ubica en “las zonas marginales del Gran Buenos Aires, siendo muchos de sus intérpretes habitantes de los barrios de emergencia de las zonas de Tigre, San Fernando y Pacheco” y se destaca que las letras de “esta nueva corriente” suponen “una modalidad diferente de contar las historias”: se apoyan en hechos de la realidad contemporánea (“nueva forma de mirar y expresar la realidad [que] tiene como fuente de inspiración el contexto sociopolítico actual”) y utilizan un lenguaje que otorga una marca personal al relato.

Las letras de los temas musicales de la denominada cumbia villera hacen referencia, entre otras cuestiones, a la realidad social imperante en los barrios marginales –tal como la delincuencia, la persecución policial y la escasez de recursos–, al rol de la mujer y al consumo y tráfico de sustancias psicoactivas. (COMFER, 2001: 3)

Según el COMFER, “se propicia así el mantenimiento de un código, que crea lazos de hermandad y complicidad entre sus seguidores” y “de este modo se lograría una reafirmación de la propia identidad y de su condición social”. (COMFER, 2001: 2)

El problema parece ser, entonces, que otros sectores participen –en algunos casos sin siquiera buscarlo– de esa “mancomunidad identitaria”, argumento que justifica la censura sobre la base del reconocimiento de la función grupal de la lengua (2001: 2-3). En este sentido, el nuevo público aparece doblemente caracterizado: o bien como una especie de víctima inocente a la que hay que proteger ante el avance de la *cumbia villera* –es el caso de los adolescentes y su salud psicofísica en relación con el consumo de drogas que parecería fomentar esta música–, o bien como “especialista” –dada la popularización de la temática–, en cuyo caso se clausuraría un sentido unívoco en las letras. Lo que queda claro, de todos modos, es que el COMFER hace uso de una de sus potestades –proteger al público, en este caso, ante el peligro de las drogas– recurriendo a la prohibición de ciertos usos y formas del lenguaje a fin de controlar aquellas conductas sociales y/o individuales que considera nocivas.

El COMFER también intenta establecer mecanismos tendientes a la prevención del consumo de drogas y procura hacerlo a partir de una de las funciones que le competen. Es decir, como organismo de control de la programación audiovisual buscará PROTEGER la salud y formación de la audiencia en general y de los menores de edad en particular. Por ello decide no quedar al margen de una problemática tan actual y preocupante como lo es el uso, abuso y dependencia de sustancias psicoactivas. Tan actual que la misma es incorporada en los medios masivos de comunicación de distintos modos, siendo uno de ellos las composiciones de la denominada *cumbia villera*. (COMFER, 2001: 4)

En relación con este aspecto particular, señalamos por último que la cuestión merecería un debate respecto de si es esta la manera más adecuada de prevenir y “educar” a los ciudadanos en lo que respecta al “uso, abuso y dependencia de sustancias psicoactivas” y si las verdaderas raíces del problema se encuentran en la difusión de un género musical particular.

Las referencias al aspecto léxico –y la punición que implica su uso– se introducen a partir del contenido, entendido como el significado léxico, tomando como ejes principales para su evaluación su coincidencia/divergencia respecto de lo estipulado por la RAE y su utilización en espacios sociales restringidos/amplios.

Las líricas de las canciones de estos grupos constan de términos aceptados y reconocidos por la Real Academia Española y, también, cuentan con expresiones que, en primera instancia, constituyeron un código de uso exclusivo de determinados sectores. Sin embargo, el espacio de circulación de estas manifestaciones ha trascendido

dichos ámbitos a partir de la importante difusión de los mismos en programas de radiodifusión, letras musicales y otras producciones. (COMFER, 2001: 2-3)

Uno de los temas principales del análisis –tal como se anuncia en las primeras líneas del documento (COMFER, 2001: 3)– es el “empleo” y la “contextualización” (sin aclarar qué se entiende por “contextualización”) de “expresiones asociadas a la jerga de la droga”, siempre, como se dijo antes, focalizando en la preservación de los sectores sociales caracterizados como “ajenos”: se privilegia este aspecto del léxico porque “el conocimiento de dichas expresiones, en la actualidad, ha trascendido los sectores en los cuales estas se han generado para pasar a ser de dominio público” (COMFER, 2001: 3).

Para justificar la tesis sobre la que se apoyan las *Pautas*, la “popularización de la mencionada jerga”, es decir, el cambio diacrónico que ha experimentado la recepción del léxico asociado al ámbito de la droga, se contrastan dos momentos alejados entre sí por el paso de diez años: un estudio estadístico llevado a cabo entre 1985 y 1988 “acerca del lenguaje usado en los escenarios de la droga” en el que se demuestra que los adultos de los sectores económicos medios estarían más familiarizados con dicho lenguaje frente a sus pares pertenecientes a sectores económicos bajos, relación que se invierte entre los adolescentes (más familiarizados en los sectores bajos que en los medios); y una campaña publicitaria llevada a cabo en 1998 por el *Consejo Publicitario Argentino* en la cual se evidencia la popularización de los términos “línea” –en referencia al modo de distribuir la cocaína para su posterior inhalación– y “duro” –efecto de rigidez muscular que produce su consumo (COMFER, 2001: 3-4). Este dato sirve como argumento para concluir que “dichas expresiones, dentro de una trama discursiva, perderían su carácter polisémico y adquirirían un sentido unívoco, directo, sin mediaciones retóricas. En la cuestión que nos atañe, este será uno de los aspectos a tener en cuenta en el análisis de contenido de las composiciones de la cumbia villera” (2001: 4). La advertencia del COMFER está relacionada con el modo inequívoco en que son interpretados los términos relacionados con el consumo de psicofármacos. El eje del problema se desplaza entonces desde la posible apología del consumo de drogas que realizaría el género musical, hacia el hecho de que la misma sea efectiva y correctamente interpretada por quienes no son sus destinatarios originales. Dicho más claramente, la preocupación del COMFER no es tanto la incitación a conductas consideradas nocivas y moralmente condenables, sino más bien que dicha incitación resulte comprensible para los adolescentes de los sectores medios y altos, e incluso que éstos adopten tales conductas. Encontramos entonces que el COMFER adopta una actitud que, desde su propio punto de vista, tendería a la protección del público a partir del momento en que considera que cierto sector de la sociedad está en peligro, pero que se mantiene pasivo mientras el peligro se limite a los sectores que definió como marginales. Por lo tanto, el COMFER no actúa por el bien de todos, sino de algunos.

Agregamos que el estudio no se limita al léxico: “su análisis comprenderá la observación de los contenidos visuales y auditivos del material difundido, así como se contemplará en todos los casos el contexto de enunciación y circulación de los mismos” (2001: 4), lo que nos remite nuevamente a lo dicho más arriba. Por otra parte, deja un margen para el tratamiento aislado de casos particulares (“la determinación de la adecuación de los contenidos programáticos a la normativa vigente responderá siempre a un delicado balance entre múltiples factores, en el que no podrán dejar de considerarse los aspectos inherentes a cada caso particular” (2001: 4)), aunque deberá adecuarse siempre a “lo estipulado en la ‘Guía de Contenidos para la Televisión’ en lo que respecta a los contenidos asociados a la presentación de sustancias tóxicas en general, y contemplando particularmente la calificación del horario de emisión de los mismos” (2001: 4)<sup>3</sup>. En las *Pautas de evaluación para los contenidos de la cumbia villera* se concluye entonces que “los criterios de definición aquí expuestos deberán aplicarse de manera flexible, pues la utilidad de los mismos reside principalmente en su función orientadora” (COMFER, 2001: 4).

#### LO QUE SE PUEDE Y LO QUE NO SE PUEDE DECIR

A partir de estas aclaraciones, el documento estipula un listado de trece situaciones a considerar como “infracción” –según sus propios términos, en las páginas 4-5 del documento– y otro listado de cuatro posibilidades en las que la mención/alusión a la droga será considerada lícita (2001: 5-6). Es posible sintetizar ambos listados teniendo en cuenta los criterios expuestos hasta aquí:

1. **Se permite la mención de todo fenómeno relacionado con sustancias estimulantes siempre y cuando no sea de manera explícita y/o con un sentido unívoco** (se considerará infracción: “si las menciones de la temática resultasen de carácter explícito” y “el uso del lenguaje y de la jerga, cuando hubieran perdido su carácter polisémico”; pero se permitirán “las alusiones a la temática [cuando] poseyeran un carácter implícito”).
2. **Se prohíbe la caracterización positiva del consumo de drogas y sus efectos** (la “exaltación del consumo de sustancias tóxicas en sí mismo”; la “exaltación de los efectos del consumo de sustancias conocidos como positivos o placenteros”; si “el consumo de sustancias psicoactivas quedara ubicado como objeto de deseo” o si “se manifestase una asociación entre el consumo de sustancias tóxicas e ideas como la diversión, el bienestar, el placer, el incremento del rendimiento físico o el éxito social, económico y/o sexual, en cuanto ello no presentara una resolución dramática adecuada”) y **su vinculación con lo relativo**

a la violencia y el sexo (“si se presentara una asociación con contenidos de violencia y/o temáticas de índole sexual”).

3. En este sentido, se establece una distinción entre los distintos contextos de enunciación, discriminando a su vez entre las competencias en la recepción de los distintos destinatarios potenciales (se permite, por lo tanto, “la simple mención de algún tipo de sustancia psicoactiva o de su consumo, especialmente cuando la significación de esta mención resultara diluida en su contexto de enunciación y circulación”).
4. Se proponen la moral y los valores de los “agentes socializadores” como el eje en función del cual juzgar si el tratamiento de la temática se ubica o no dentro del campo del delito, la información, la prevención, la banalización, la apología, etc. (se considera infracción “si se realizara un relato detallado acerca de factores como la distribución de sustancias tóxicas, las vías de acceso a las mismas, o las modalidades de preparación y/o consumo, en cuanto esto excediese el ámbito preventivo, pedagógico o informativo”; “la presentación de menores de edad en actividades relacionadas al consumo y tráfico de sustancias tóxicas”; “si se manifestara una contraposición del mensaje vehiculizado por los contenidos, con el sistema de valores consensuado y/o transmitido por los agentes socializadores”; “si existiera una vinculación entre los contenidos e ideas como el delito y/o la trasgresión a la norma; y si se presentara una exaltación de esta circunstancia”; “si existiera un tratamiento sensacionalista de la temática, o si la misma se presentara como recurso de impacto” y “la banalización de la temática”. Por el contrario, será lícito “si el material de información pudiera presuponer el cumplimiento de una función pedagógica, preventiva o resultar de interés social, en cuanto presentara un tratamiento adecuado” o “si se reflejara el daño que el consumo y/o tráfico de sustancias ocasiona al individuo y a su entorno familiar y social”).

El documento se cierra con un glosario<sup>4</sup> (2001: 6) de treinta y cinco términos que formarían parte de lo que se ha definido como la “jerga” perteneciente a los sectores sociales marginales, jerga opaca para quienes sólo pueden “decodificar” la lengua estándar legítima, o quienes sólo poseen como conocimiento lingüístico una especie de “diccionario de la RAE internalizado”. Suponemos –dado que no se aclara– que tal glosario está destinado a la evaluación de los contenidos de la cumbia villera que proponen las *Pautas*, lo cual implica que –en el fondo– el problema se reduce al acto mismo de nombrar o no ciertos términos, una especie de nuevas “malas palabras” que no pueden mencionarse en ciertos contextos. Esto evidencia, además, una ima-

gen tal del lenguaje que el significado se define pura y exclusivamente como el contenido léxico de los términos.

### *Recapitulación*

Para concluir, nos limitaremos a ordenar la información que brinda el análisis de las *Pautas* en relación con los conceptos teóricos expuestos en la introducción de este trabajo.

En primer lugar, estamos en condiciones de afirmar que el COMFER como organismo gubernamental pretende incidir de modo imperativo (dado que establece los casos de infracción/no-infracción en cuanto a la difusión de la cumbia villera) (Calvet, 1997) mediante las *Pautas*, pero no establece de manera clara cuáles son las sanciones que acarrea la infracción. Además, es contradictorio en sí mismo dado que simultáneamente explicita que las *Pautas* tienen más bien una “función orientadora”.

En segundo lugar, las *Pautas* forman parte de la planificación lingüística llevada a cabo por el Estado argentino y actúan sobre las tres áreas potenciales que reconoce Calvet (1997): la forma de la lengua (en particular, el significado léxico de los términos), su uso (determinando los contextos de producción y circulación de cada discurso, y vedando el acceso de la cumbia villera a ciertos contextos particulares) y la defensa de lo que se considera como “lengua legítima”, en cuyo caso lo estipulado por la RAE funciona como parámetro. Observamos, por lo tanto, cierta actitud purista por parte del COMFER, junto con una postura reduccionista ante problemas sociales profundos como la drogodependencia y la marginación social.

Asimismo, en cuanto de la taxonomía de las funciones del lenguaje propuesta por Cooper (1997; con base en Stewart, 1968), encontramos que la actitud purista antes mencionada obedece a un intento por preservar lo que se considera lengua *oficial* —la variante culta del español rioplatense que se defiende es la misma que se usa en la redacción del informe—, función que aparece superpuesta con la de *comunicación comunitaria* —en tanto el ámbito de competencia del COMFER son los medios audiovisuales. Simultáneamente, las *Pautas* se apoyan en la función *grupal* del lenguaje como premisa necesaria para sostener que las letras de la *cumbia villera* se relacionan directamente con un grupo social particular, y que por lo tanto no debería formar parte de ni ser comprendida por otros sectores sociales (a riesgo de que estos últimos sean integrados). Este es tal vez el aspecto más objetable de las *Pautas*.

Señalamos, por otra parte, que para entender este documento resulta imprescindible incluirlo dentro de la serie que forma junto a las leyes, decretos y publicaciones en general del mismo organismo. En este sentido, los estudios realizados hasta el momento<sup>5</sup> muestran cierta inestabilidad en la actitud del Estado frente a la(s) lengua(s) en relación con los medios masivos de difusión, variación ligada a la ideología del gobierno que decide actuar —o

no–, a la situación social, económica y política particular que caracteriza cada período histórico determinado y al contexto político más amplio. Así, encontramos por ejemplo que el *Manual de Instrucciones para las Estaciones de Radiodifusión* (Decreto N° 13.474, sancionado por el Gral. Edelmiro Farrell el 14 de mayo de 1946 y publicado oficialmente el 28 de ese mismo mes; vigente hasta 1953) buscó la homogeneización lingüística ante la presencia de las masas migratorias internas y externas, dado que “se caracterizaba por una política fuertemente intervencionista respecto del uso de la lengua en la radiofonía: el cocoliche, el lunfardo, el rioplatense y el gauchesco son variedades estigmatizadas y prohibidas desde una postura implícitamente purista que solo reconoce como lengua legítima aquella que se adecua a la norma escolar” (Vázquez Villanueva & Vitale, 2000, 20), mientras que en otros períodos se opta por no regular ni la variedad lingüística ni los contenidos –tal como sucedió a partir de la década del 90’. Creemos entonces que las *Pautas* pueden ser entendidas en el marco del debate público que generó la masificación de la *cumbia villera* en el contexto de depresión económica y profundización de las desigualdades sociales, como una respuesta del Estado Nacional ante el conflicto. En este sentido, si bien el documento evidencia una clara actitud purista cuando relaciona la pureza lingüística a la pureza moral –en una actitud típica de los Estados Nación intervencionistas–, el contexto político más amplio –determinado por el neoliberalismo económico y la ideología posmoderna– no permite una intervención fuerte, por lo que resta cierto margen de ambigüedad en cuanto a la aplicación de sanciones o la determinación de la infracción, por ejemplo.

Para finalizar, afirmamos que el informe del COMFER –según se desprende de nuestro estudio– vehicula y construye y/o refuerza ciertas representaciones sociales y lingüísticas, tales como “una jerga es una desviación de la lengua”, “la lengua legítima responde al patrón estipulado por la RAE”, “el significado de la palabra es algo que hay que *decodificar*”, “los adolescentes son sujetos vulnerables a quienes hay que proteger de las malas influencias”, “la música puede ser una mala influencia para los jóvenes”, “la causa del consumo de drogas es producto de la mala influencia de ciertos sectores sociales”, “los pobres o marginales consumen drogas”. Parte de dichas representaciones se apoya en las asociaciones “lengua oficial estándar-lengua de la RAE” y “pureza en el lenguaje-pureza moral”, por un lado, y en la diferenciación social que viene a ahondar entre “sectores marginales contaminados-sectores medios puros (en peligro de contaminación)”, por el otro.

En relación con esto último, el discurso del COMFER evidencia cierta actitud discriminatoria por parte del Estado, dado que permite en “los barrios marginales” y entre sus habitantes lo que considera nocivo o perjudicial para quienes no habitan estas zonas; es decir que se impone como tarea el proteger a la sociedad, pero considerando como parte de esta a un sector restringido de los argentinos.

## NOTAS

- 1 Organismo del Estado argentino que se ocupa de supervisar los contenidos de los medios.
- 2 En relación con los jóvenes como sujetos de consumo y los modos en que éstos — en términos de la autora— han sido “visibilizados” a la largo del último siglo, recomendamos la consulta de Reguillo Cruz (2000), a quien seguimos en nuestra exposición.
- 3 A fin de acotar nuestro análisis, dejamos de lado el estudio de la normativa citada en el documento que nos compete.
- 4 Aclaremos que el COMFER toma como fuentes para la elaboración de dicho glosario algunas publicaciones periodísticas de circulación masiva (*Clarín*, domingo 1° de abril de 2001; *La Prensa*, 27 de junio de 2001) junto con los aportes de su propia investigación.
- 5 Podemos nombrar, por ejemplo: Arnoux, Vázquez Villanueva, Vitale (s/f): ‘Regulación del lenguaje y control de la moral y el civismo en la normativa estatal sobre la radiodifusión’; Vázquez Villanueva (2000): ‘La(s) lengua(s) en la legislación argentina sobre radiodifusión’, en [www.comfer.gov.ar](http://www.comfer.gov.ar); Vázquez Villanueva, Vitale (2000): ‘Las leyes argentinas de Radiodifusión: políticas culturales y homogeneización lingüística’, en [http://biblio.fc.edu.uner.edu.ar/v\\_jornadas/ponencias/Area02/Vazquez\\_Vitale.html](http://biblio.fc.edu.uner.edu.ar/v_jornadas/ponencias/Area02/Vazquez_Vitale.html), entre otros.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVARADO, M. (1994) *Paratexto*. Buenos Aires: Eudeba Colección Enciclopedia Semiológica.
- AMOSSY & HERSCHBERG PIERROT. (2001) *Estereotipos y clichés*. Buenos Aires: Eudeba.
- BAKER, C. (1992) *Attitudes and language*. Clevedon: Multilingual Matters.
- BOYER, H. (1991) *Langues en conflit*. Paris: L'Harmattan.
- CALVET, L. J. (1997) *Las políticas lingüísticas*. Buenos Aires: EDICIAL
- COOPER, R. L. (1997) *La planificación lingüística y el cambio social*. Madrid: Cambridge University Press.
- COMFER. (2001) *Pautas de evaluación para los contenidos de la cumbia villera*. Documento oficial del gobierno argentino disponible en: <http://www.comfer.gov.ar/documentos/pdf/villera.pdf>.
- NINYOLÉS, R. L. (1972) *Idioma y poder social*. Madrid: Tecnos.
- REGUILLO CRUZ, R. (2000) ‘Pensar los jóvenes. Un debate necesario’, en *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. Buenos Aires: Norma.
- STEWART, W. A. (1968) ‘A sociolinguistic typology for describing national multilingualism’, en J. Fishman (ed.) *Readings in the Sociology of Language*. Mouton: La Haya.

VÁZQUEZ VILLANUEVA, G. y VITALE, M. A. (2000) 'Las leyes argentinas sobre radiodifusión: políticas culturales y unificación lingüística', en [http://biblio.fc.edu.uner.edu.ar/v\\_jornadas/ponencias/Area02/Vazquez\\_Vitale.html](http://biblio.fc.edu.uner.edu.ar/v_jornadas/ponencias/Area02/Vazquez_Vitale.html)

WEINREICH, U. (1973) 'Unilinguisme et multilinguisme', en *Encyclopédie de la Pleiade*, Gallimard. S./d.

CECILIA SERPA es Licenciada y Profesora Superior en Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y actualmente se desempeña como docente e investigadora en formación en dicha institución. Durante el período 2004-2006 llevó a cabo una investigación sobre el papel de la cumbia villera en la constitución identitaria de los jóvenes del barrio carenciado Ejército de los Andes (llamado popularmente Fuerte Apache) en la Provincia de Buenos Aires desde la perspectiva de la Sociología del Lenguaje. Abordó también las letras de este subgénero musical desde la perspectiva norteamericana del Análisis Crítico del Discurso.  
Correo electrónico: correoparacecilia@gmail.com

Anexo



COMFER

Comité Federal de Radiodifusión

REPÚBLICA ARGENTINA

## *Pautas de evaluación para los contenidos de la Cumbia Villera*

### Consideraciones generales acerca de la temática

En la actualidad se ha observado un incremento, dentro de la programación radial y televisiva, de la presencia de grupos musicales pertenecientes a la corriente denominada *cumbia villera*.

A partir de su difusión y debido al poder de convocatoria que los diversos grupos han alcanzado, estimamos necesario analizar algunos aspectos vinculados con este fenómeno. Particularmente **nos centraremos en aquellos en los cuales se incluyan contenidos asociados al consumo y/o tráfico de sustancias psicoactivas.**

A este respecto resulta relevante considerar el protagonismo y trascendencia que estas agrupaciones han encontrado, principalmente, en programas de música tropical e informativos de espectáculos. Asimismo, tanto las referidas bandas musicales como las emisiones de las cuales participan, han captado el interés de un público conformado, progresivamente, por mayor diversidad de segmentos etarios. Con frecuencia se observa, en las transmisiones en vivo de programas de música tropical, la presencia de un importante número de preadolescentes y adolescentes, siendo éstos segmentos considerados los de mayor riesgo y vulnerabilidad, frente a la temática en cuestión.

De igual manera, la influencia que dichos grupos han obtenido en términos de preferencias musicales, ha dejado de pertenecer exclusivamente a determinados grupos sociales, acaparando el interés del público perteneciente a diversos estratos socio-económicos.

Cabe consignar que el epicentro de este nuevo fenómeno, dentro de la música tropical, encuentra su origen en las zonas marginales del Gran Buenos Aires, siendo muchos de sus intérpretes, habitantes de los barrios de emergencia de las zonas de Tigre, San Fernando y Pacheco.

Dentro de esta nueva corriente, las letras de la *cumbia villera* presentan la particularidad de resaltar una modalidad diferente de contar las historias; apoyándose en hechos de la realidad actual, se caracterizan por emplear un lenguaje que otorga una marca personal al relato. Se propicia así el mantenimiento de un código, que crea lazos de hermandad y complicidad entre sus seguidores.

Esta nueva forma de mirar y expresar la realidad tiene como fuente de inspiración el contexto sociopolítico actual, sumado a los escenarios de la música popular. De éste modo se lograría una reafirmación de la propia identidad y de su condición social.

Las líricas de las canciones de estos grupos constan de términos aceptados y reconocidos por la Real Academia Española y, también, cuentan con expresiones que, en primera instancia, constituyeron un código de uso exclusivo de determinados sectores. Sin embargo, el espacio de circulación de estas manifestaciones ha trascendido dichos ámbitos a partir de la importante difusión de los mismos en programas de radiodifusión, letras musicales y otras producciones.

Así “...enmarcado tras el lunfardo, el lenguaje de los argentinos se encuentra en perpetua mutación...nuevas palabras se suman al vocabulario nacional...el lenguaje es móvil, bebe e incorpora palabras del clima de la época...el lunfardo, entonces, resiste su olvido en pleno siglo XXI. Se renueva. Al lenguaje orillero de entresiglos se sumó el del fútbol, el de la política y el de la marginalidad del presente; a los tangos de principios de siglo XX, el rock y la cumbia villera del 2001...”<sup>1</sup>

Las letras de los temas musicales de la denominada cumbia villera hacen referencia, entre otras cuestiones, a la realidad social imperante en los barrios marginales - tal como la delincuencia, la persecución policial y la escasez de recursos-, al rol de la mujer y al consumo y tráfico de sustancias psicoactivas.

Un factor a tener en cuenta en el análisis de estas composiciones es el modo en que se emplean y se contextualizan expresiones asociadas a la jerga de la droga. Ello es así pues el conocimiento de dichas expresiones, en la actualidad, ha trascendido los sectores en los cuales éstas se han generado para pasar a ser de dominio público.

El recorrido de dichos términos en los últimos años puede ilustrarse a partir de las diferencias establecidas entre un estudio realizado entre, aproximadamente, 1985 y 1988 y una publicidad emitida en 1998.

En 1985, un equipo de profesionales liderado por Ana Lía Kornblit realizó un trabajo de investigación<sup>2</sup>- a partir de dos muestras de población, joven y adulta, de la ciudad de Buenos Aires y del Gran Buenos Aires- acerca de numerosas temáticas vinculadas a la drogadependencia en nuestro país. Uno de los aspectos estudiados se centró en el conocimiento que ambos grupos etarios tenían acerca del *lenguaje* usado en los escenarios de la droga. Los resultados revelaron que la población *adulta* de clase socioeconómica *media*

<sup>1</sup> Diario Clarín, domingo 1° de abril de 2001.

<sup>2</sup> El mismo se realizó a lo largo de tres años y se inscribe en el Convenio Marco suscripto entre el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), la Comisión Nacional para el Control del Narcotráfico y Abuso de Drogas (CONAD) y la Fundación CONVIVIR. El mismo fue publicado en el libro “Estudios sobre drogadicción en la Argentina: Investigación y prevención”, Ana Lía Kornblit y colaboradores. Editorial Nueva Visión, 1989.

poseía un manejo algo mayor de ciertos términos empleados que los de nivel socioeconómico *bajo*. Mientras que, como hecho inverso, los *adolescentes* del estrato socioeconómico *bajo* tenían un vocabulario mucho más amplio acerca de la droga que los de clase *media*.

La información brindada en torno a la problemática de las drogas por instituciones escolares, la familia y los medios masivos de comunicación, entre otros, produce que los códigos empleados por determinados grupos trasciendan al decir popular. Tal es así que en 1998, el Consejo Publicitario Argentino utilizó para la campaña “*hablá con tus hijos acerca de las drogas*” una pieza gráfica y dos spots televisivos que apelan al consumo de cocaína a través de una estatua que se va rompiendo entre tanto avanzan los mensajes “*una línea te divide*” y “*vos duro*”, “*¿qué pensás hacer?*”. Ello demuestra la popularización de la mencionada jerga pues el término “*línea*” hace referencia al modo de distribuir la sustancia para su posterior inhalación y el vocablo “*duro*” hace referencia al efecto de rigidez muscular que su consumo produce, a nivel corporal y postural (“*duro como una estatua*”).

A partir de ello se considera que dichas expresiones, dentro de una trama discursiva, perderían su carácter polisémico y adquirirían un sentido unívoco, directo, sin mediaciones retóricas. En la cuestión que nos atañe, éste será uno de los aspectos a tener en cuenta en el análisis de contenido de las composiciones de la *cumbia villera*.

El consumo de sustancias tóxicas ocasiona severos daños en la salud psíquica y física de quien las emplea como también en su entorno mediato e inmediato. Por esto, desde el ámbito jurídico y sanitario, entre otros, se busca establecer dispositivos que impidan y/o disminuyan el consumo de las mismas. Dichos dispositivos se generan a fin de implementar la prevención primaria, secundaria y terciaria en lo referente al uso, abuso y dependencia de sustancias psicoactivas.

El COMFER también intenta establecer mecanismos tendientes a la prevención del consumo de drogas y procura hacerlo a partir de una de las funciones que le competen. Es decir, como organismo de control de la programación audiovisual buscará PROTEGER la salud y formación de la audiencia en general y de los menores de edad en particular. Por ello decide no quedar al margen de una problemática tan actual y preocupante como lo es el uso, abuso y dependencia de sustancias psicoactivas. Tan actual que, la misma, es incorporada en los medios masivos de comunicación de distintos modos, siendo uno de ellos las composiciones de la denominada *cumbia villera*.

Antes de efectuar la enumeración de las pautas de evaluación, consideramos de fundamental relevancia reflexionar sobre algunas cuestiones acerca de este proceso y la consiguiente definición de conclusiones.

Atendiendo a la complejidad del tema en cuestión, al cual sabemos atravesado por numerosas dimensiones, corresponde destacar que su análisis comprenderá la observación de los contenidos visuales y auditivos del material

difundido, así como se contemplará en todos los casos el contexto de enunciación y circulación de los mismos. Por otra parte, la determinación de la adecuación de los contenidos programáticos a la normativa vigente, responderá siempre a un delicado balance entre múltiples factores, en el que no podrán dejar de considerarse los aspectos inherentes a cada caso particular.

**Asimismo, estas consideraciones deberán emplearse de manera complementaria con lo estipulado en la “Guía de Contenidos para la Televisión” en lo que respecta a los contenidos asociados a la presentación de sustancias tóxicas en general, y contemplando particularmente la calificación del horario de emisión de los mismos.**

Por todo ello, los criterios de definición aquí expuestos deberán aplicarse de manera flexible, pues la utilidad de los mismos reside principalmente en su función orientadora.

#### **Pautas a considerar en la determinación de la infracción:**

En las emisiones donde se expusieran contenidos asociados a las composiciones de la denominada *cumbia villera*, vinculados al consumo y tráfico de sustancias psicoactivas en general, se considerarán para el caso de infracción a la normativa vigente, las siguientes cuestiones:

1. Si se presentase una exaltación del consumo de sustancias tóxicas en sí mismo.
2. Si se presentase una exaltación de los efectos del consumo de sustancias conocidos como *positivos* o *placenteros*.
3. Si el consumo de sustancias psicoactivas quedara ubicado como *objeto de deseo*.
4. Si las menciones de la temática resultasen de carácter explícito.
5. Si se manifestase una asociación entre el consumo de sustancias tóxicas e ideas como la diversión, el bienestar, el placer, el incremento del rendimiento físico o el éxito social, económico y/o sexual, en cuanto ello no presentara una resolución dramática adecuada.
6. El uso del lenguaje y de la jerga, cuando hubieran perdido su carácter polisémico.
7. Si se realizara un relato detallado acerca de factores como la distribución de sustancias tóxicas, las vías de acceso a las mismas, o las modalidades de preparación y/o consumo, en cuanto esto excediese el ámbito preventivo, pedagógico o informativo.
8. Si se manifestara una contraposición del mensaje vehiculizado por los contenidos, con el sistema de valores consensuado y/o transmitido por los agentes socializadores.
9. Si existiera una vinculación entre los contenidos e ideas como el delito y/o la transgresión a la norma; y si se presentara una exaltación de esta circunstancia.

10. Si se presentara una asociación con contenidos de violencia y/o temáticas de índole sexual.
11. Si existiera un tratamiento sensacionalista de la temática, o si la misma se presentara como recurso de impacto.
12. La banalización de la temática.
13. La presentación de menores de edad en actividades relacionadas al consumo y tráfico de sustancias tóxicas.

#### **Pautas a considerar en la determinación de la no infracción:**

En las emisiones donde se expusieran contenidos asociados a las composiciones de la denominada *cumbia villera*, vinculados al consumo y tráfico de sustancias psicoactivas en general, se considerarán para el caso de adecuación a la normativa vigente, las siguientes cuestiones:

1. Si las alusiones a la temática poseyeran un carácter implícito.
2. Si se tratara de la simple mención de algún tipo de sustancia psicoactiva o de su consumo, especialmente cuando la significación de esta mención resultara diluida en su contexto de enunciación y circulación.
3. Si el material de información pudiera presuponer el cumplimiento de una función pedagógica, preventiva o resultar de interés social, en cuanto presentara un tratamiento adecuado.
4. Si se reflejara el daño que el consumo y/o tráfico de sustancias ocasiona al individuo y a su entorno familiar y social.

#### **Glosario**<sup>3</sup>

- **Bajar**: matar.
- **Bajón**: mal momento, síndrome de abstinencia.
- **Bicho**: pastilla de éxtasis.
- **Birra**: cerveza.
- **Cannabis**: marihuana, porro, yerba, caño, María, María Juana, Mary Jane, falopa, ama, Ramón, *boom*, *pot*.
- **Caño**: arma de fuego, cigarrillo de marihuana.
- **Careta**: el que se abstiene de consumir.
- **Cocaína**: merluza, merca, *lady*, dama, polvo blanco, piedra, Blanca Nieves.
- **Champú**: champán.
- **Descontrol**: sinónimo de un situación de diversión exacerbada por el consumo de alcohol o drogas que en algunos casos se presenta con fiesta de fondo.
- **Descartar**: deshacerse de un arma.
- **Duro**: calificativo que designa el efecto de rigidez muscular producido por el consumo de cocaína.

<sup>3</sup> Fuentes: Diario Clarín, domingo 1° de abril de 2001; Diario La Prensa, 27 de junio de 2001 e investigación propia.

- **Éxtasis:** bicho, pasta.
- **Faso/alto faso:** cigarrillo de marihuana.
- **Flashar/flashear:** efecto que produce la droga.
- **Fernando:** trago que surge de la mezcla de fernet y una gaseosa cola.
- **Fierro:** arma de fuego.
- **Fija:** situación “ideal” para cometer un delito.
- **Guardado:** preso.
- **Jalar:** aspirar.
- **Lancha:** patrullero.
- **La yuta:** la policía.
- **Limado/quemado/volado/fumado:** acepciones ligadas al empleo de estupefacientes.
- **Línea:** modalidad empleada para distribuir el polvo de cocaína para su posterior inhalación.
- **Merluza/merca:** cocaína.
- **Pasta:** hipnótico, barbitúrico, sedante, pastilla de éxtasis.
- **Pila/de la cabeza:** estar drogado.
- **Ran:** abreviatura de “Poxi-ran”, pegamento que se inhala y tiene un efecto alucinógeno.
- **Rati /Yuta:** policía.
- **Ratón:** injusto, egoísta.
- **Rescatar:** salir del síndrome de abstinencia.
- **Salir de caño:** portación de armas con fines delictivos.
- **Trapo:** bandera.
- **Tirar humo:** fumar un cigarrillo de marihuana.
- **Vitamina:** cocaína.

**Grupo de Investigación:** Sustancias Tóxicas

**Integrantes:** Lic. Andrea Wolff  
Lic. Verónica Salerno  
Paola Ramírez Barahona

COMFER – Evaluación de Emisiones – Julio de 2001.



*Cumbia villera en Argentina: un análisis crítico del discurso de la posmodernidad*

MARÍA LAURA PARDO

CIAFIC-CONICET y Universidad de Buenos Aires.

RESUMEN. El discurso de las personas sin techo nos abre las puertas a una realidad que cada día se espectaculariza más (Debord, 1990) de diferentes formas. Una de ellas es la de una supuesta manifestación cultural que reivindicaría un sistema de creencias propio de las personas que viven en esta situación: la cumbia villera. El objetivo general de este trabajo es ahondar en la relación que esta manifestación cultural tiene con el fenómeno de la posmodernidad, entendiendo esta como una corriente de pensamiento que privilegia el relato mínimo, la historia de vida, la espectacularización, un cambio en la idea de la heroicidad, la fragmentación y una suerte de estetización de la pobreza. El marco teórico es el del Análisis Crítico del Discurso (Fairclough, 2002) y mediante una metodología cualitativa (Wodak y Meyer, 2003), analizo los recursos y estrategias lingüísticas (cf. Pardo, 1996) en 105 letras de cumbia villera.

PALABRAS CLAVE: *Análisis crítico del discurso, cumbia villera, pobreza, posmodernismo, neoliberalismo, Argentina.*

ABSTRACT. The discourse of destitute people puts forward a reality that every day is spectacularized more and more in different forms (Debord, 1990). One of them is that of a supposed cultural manifestation that reinforces the system of beliefs of the people who live in this situation: the *cumbia villera*. The general aim of this research is to go deeply into the relation that this cultural manifestation has with the phenomenon of the postmodern era, understanding this as a current of thought that favours the minimal statement, the life stories, the spectacularization, a change in the idea of heroism, the fragmentation and the aesthetization of poverty. The theoretical frame is that of Critical Discourse Analysis (Fairclough, 2002). I analyze the resources and linguistic strategies (cf. Pardo, 1996) of the lyrics by means of a qualitative methodology (Wodak and Meyer, 2003).

KEY WORDS: *Critical discourse analysis, "cumbia villera", poverty, posmodernism, neoliberalism, Argentina.*

RESUMO. O discurso das pessoas sem tecto abre-nos as portas para uma realidade que cada dia é mais espetacularizada (Debord, 1990) de diferentes formas. Uma delas é a de uma suposta manifestação cultural que reivindicaria um sistema de crenças próprio das pessoas que vivem a situação da cumbia villera. O objetivo geral de esta investigação é aprofundar na relação que esta manifestação cultural tem com o fenómeno da pós-modernidade, percebendo-a como uma corrente de pensamento que privilegia o relato mínimo, a história de vida, a espetacularização, uma mudança na idéia da heroicidade, a fragmentação e uma espécie de estetização da pobreza. O

Recibido: 18 de marzo de 2006 • Aceptado: 16 de agosto de 2006.

marco teórico é o da Análise Crítica do Discurso (Fairclough, 2002), e por meio de uma metodologia qualitativa (Wodak y Meyer, 2003) analizo os recursos e estratégias lingüísticas (cf. Pardo, 1996) de 105 canções de cumbia villera.

PALAVRAS CHAVE: *Análise crítica do discurso, cumbia villera, pobreza, pós-modernismo, neo-liberalismo, Argentina.*

### *Introducción*

Un estudio de la pobreza o de su discurso no puede estar ajeno a manifestaciones que son consideradas por la sociedad como expresiones culturales de un grupo: “La cultura se comprende mejor como complejos esquemas concretos de conducta –costumbres, usanzas, tradiciones, conjuntos de hábitos- planes, recetas, fórmulas, reglas, instrucciones (lo que los ingenieros de computación llaman ‘programas’)- que gobiernan la conducta”, (Geertz, 1989).

En mi trabajo del 2007:117, sostenía que:

La cumbia villera es una manifestación cultural de sectores populares, marginales de la Provincia de Buenos Aires. Surge a fines de la década de los 90 y su comercialización provoca que este género musical sea escuchado por diferentes clases sociales y se extienda a otros países. Sus letras obscenas, su reivindicación de las drogas y el alcohol han hecho que se vea como un fenómeno peculiar. (Pardo, 2007: 117)

Si bien esta afirmación no deja de ser cierta, es importante señalar que la cumbia villera se origina en la zona norte de la Capital Federal y no precisamente desde la marginalidad. Tal como lo señalan Massone & de Filippis, en este mismo número:

El primer grupo de cumbia que fue Amar Azul “comienza su actividad en el año 1991 en la zona norte del gran Buenos Aires, pero luego de un fracaso discográfico con su segundo álbum “Con Amor” la banda se separa”. Esta banda se reorganiza en el año 1995 e incorpora a Gonzalo Ferrer “como primer tecladista y arreglador del grupo hasta la actualidad”. Por lo que en 1996 este grupo era conocido solamente en la zona norte del conurbano pero pronto se transforma en uno de los grupos más importantes de la movida tropical. Este éxito se debe a la presencia de Ferrer. (Massone & de Filippis, en este volumen).

A fin de entender el fenómeno de la cumbia villera es de fundamental importancia considerar que:

Gonzalo Ferrer era un joven de clase media del norte del conurbano bonaerense, proveniente de una familia muy católica. Había, él mismo, misionado desde pequeño en villas y cárceles, acompañando a su madre. Poseía una formación musical importante ya que había estudiado el piano durante siete años y tocaba el órgano en la parroquia de su zona. Según él mismo nos refirió ingresó al mundo

de la música tropical en su afán de darle un horizonte o una esperanza a sectores marginados donde antes misionaba.” (Massone & de Filippis en este volumen).

Sin duda, esto explicaría algo que se percibe claramente: no todas las personas que viven en la villa se sienten representadas por la cumbia villera aunque esta puede cruzar fácilmente las clases sociales y escucharse en todas ellas. Y es que su nacimiento es ya una muestra de una dicotomía tanto económica como cultural.

El objetivo de este trabajo es dar cuenta desde la lírica, del fenómeno de la relación entre esta manifestación cultural y ciertos rasgos de la posmodernidad (Glusberg, 1993; Forster, 2002), como: el relato mínimo, la historia de vida, la espectacularización, la ausencia de futuro, un cambio conceptual en la idea de la heroicidad, el uso discursivo y de imagen de la fragmentación y una suerte de estetización de la pobreza.

A fin de lograr este objetivo, desde el marco teórico del Análisis Crítico del Discurso (Fairclough, 2002) y mediante una metodología cualitativa (Wodak, 2000; Wodak & Meyer, 2003; Glaser & Strauss, 1967), analizo los recursos y estrategias lingüísticas (cf. Pardo, 1996) de las letras de diferentes grupos de cumbia villera. Para esto he conformado un corpus de 105 (ciento cinco) letras de canciones de cumbia villera argentinas.

### *Política cultural en la segunda globalización moderna*

Tal como sucede con cualquier fenómeno discursivo, para una cabal comprensión de la cumbia villera es necesario un trabajo etnográfico que dé cuenta de su contexto social, político y cultural. “Mucho más si de lo que se trata es de entender cómo el discurso (que también es una acción social) ayuda a la construcción de todo este proceso, pues el decir es parte indisoluble de aquello a lo que conforma y toma sus cualidades, tornándose, en consecuencia, él mismo en un objeto social, político, cultural, económico, etc.” (Pardo, 2007: 118).

La globalización moderna, un eufemismo del neocapitalismo (Graham, 2002) comienza en 1880 (Pardo & Noblía, 2000). Pueden distinguirse dos etapas (para otra tesis, confrontar Fink, 2000): la primera de 1880 hasta 1917, es decir hasta la Primera Guerra Mundial y la segunda va desde 1945 hasta ahora (cf. Ortiz, 2000). La posmodernidad se desarrolla en esta última etapa. Mientras la primera etapa es considerada desde el punto de vista político y económico como liberal, la segunda se constituye como neoliberal. El neoliberalismo es un sistema social, político, cultural y económico cuyo objetivo es minimizar el papel del Estado y fomentar la transnacionalización del poder y del capital (Sklair, 1995).

Entonces el Estado de bienestar o *welfare*, que caracterizara la primera etapa, cambia por el de *happiness* (Brittan 2001; Takashiro & Hideaki, 2000) en la segunda. El Estado protector deviene, en consecuencia, en un Estado

mínimo, en el que deben ser los ciudadanos los que se autogeneren su “felicidad” (de allí el término). Este hecho pone fin al pacto social que existía entre Estado y ciudadanía. Termina así el compromiso por parte del Estado de brindar igualdad de oportunidades para todos y socializar los servicios mínimos que requiere un ser humano: agua, luz, gas, jubilación, salud, educación, etc. (Figuroa Ibarra, 2002; Hobsbawm, 2000). Todos los beneficios alcanzados, después de años de lucha, fueron aniquilados en menos de 10 años, el tiempo que duró el gobierno de Menem, el cual privatizó la mayoría de estos servicios dejando así a una ciudadanía desprotegida.

Es durante esos años que cambia el ‘valor’ de persona: hoy el que tiene dinero es, existe, tiene la oportunidad. Esta *mercantilización del ser*, tal como la denominan Chiapello & Fairclough (2002) definirá a la cultura neoliberal. Esta va de la mano de la espectacularización (la necesidad de exponer a lo público (principalmente frente a los Medios de Comunicación Social (MCS)) –lo privado–) tal como lo advirtió Debord (1990). Pero a este modelo de gran riqueza y supuesto avance económico se le opone la realidad de que el neoliberalismo cuenta con el *record* histórico de pobres, con más del 54 por ciento de la población mundial bajo la línea de pobreza. A esto debemos sumarle la brecha más radical entre ricos y pobres, lo que ha llevado a la casi desaparición de la clase media.

La globalización, en cualquier época, implica un movimiento de homogeneización ideológica, cultural, económica, política y social. Esto genera, a su vez, y paradójicamente, que resurjan los regionalismos y los nacionalismos, así como todo proceso de defensa identitaria o de reafirmación cultural (Pardo, 2003; Pardo *et al* 2002; Noblía, 2003).

En cambio, la presencia de fenómenos como los de la cumbia villera encuentran un espacio ideal para crecer y consolidarse a fines de los años 90, en plena decadencia del gobierno menemista. Estos grupos marginales vieron la oportunidad de preservar su identidad mediante la música y su espectacularización. De esta forma, ponen en evidencia ante la sociedad un modo de vida opuesto al lujo y a la opulencia de toda esa década, dejando al descubierto la contrapartida de esa realidad: una vida en la miseria, el delito y la desesperación. Pero esta misma exposición pública es la que llevaría a la cumbia villera a su propia destrucción.

### *La posmodernidad y la cumbia villera*

Para comprender cualquier fenómeno es importante conocer la corriente de pensamiento en el que éste se inserta. Podemos, entonces, sostener que es la posmodernidad la que acompaña el florecimiento de la cumbia villera. Muchos autores coinciden en que es Friederich Nietzsche (1844-1900) su inspirador y quien influye en el pensamiento de personas como Heidegger, Jaspers, Marcel, Bergson y Sartre. Nietzsche tenía una visión muy crítica de la cultura

europea y de sus valores: el cristianismo, el socialismo y el igualitarismo democrático. Su bastión se alza en contra del esclavo, de la actitud de rebaño dócil, de la compasión, la piedad y la dulzura femenina. Este alzarse en contra de la modernidad implica también la destrucción de la filosofía y de la historia. La modernidad es la reducción del ser a lo nuevo, la posmodernidad es la reducción del ser a la mercancía (Vattimo, 1996).

La posmodernidad encuentra su origen en 1945, lo que coincide con la segunda globalización moderna, el neoliberalismo y la posmodernidad que encajan, así, de manera indisoluble. Heller (1987) distingue tres períodos dentro del posmodernismo (o tres olas): la generación existencialista (que recoge el mensaje de Sartre donde se politiza la libertad y se relativiza la cultura occidental y burguesa); la alienada que comienza en 1968, en la que se vive el *boom* económico de la posguerra y la ampliación de las oportunidades sociales y la posmoderna. Estos son movimientos culturales (Castoriadis, 1983) y su continuidad se funda en tanto se erigen en oposición al anterior.

El posmodernismo como teoría social nace con la ola alienada en 1968. Su mensaje es: todo sirve. El posmodernismo parece rebelde, pero no lo es, no hay un objetivo único colectivo e integrado detrás de esa rebeldía, sino muchas y variadas. Este pluralismo es el signo “por antonomasia del conservador” (Glusberg, 1993: 124). Esto va de la mano de un relativismo cultural. Las transformaciones culturales no son entre generaciones sino que nacen del cruce de clases y de generaciones. Las transformaciones culturales provienen de grupos o sectores que van en contra de la moral, que muestran que sus vidas están en constante peligro ya que estas son una constante lucha y esfuerzo. Creo que nada mejor que la cumbia villera para ser un ejemplo de estas características. La cumbia villera busca la supervivencia, trata de sobrellevar la impunidad de los ricos que con su cultura decadente los dejan marginados, inclinados hacia una vida en peligro donde la única defensa es la venganza a través de la violencia. Sin embargo, las letras de la cumbia recorren fiestas, cumpleaños, bailes, televisión, radio y no distinguen clases.

### *Rasgos posmodernos y heroicidad*

Las letras de la cumbia villera comparten recursos o estrategias lingüísticas con otros géneros musicales, hasta su coprolalia no es original ya que el tango, entre otros, se ha servido de palabras soeces para crearse una identidad, es la práctica social en las que aparecen, las que hacen a dichas palabras peculiares.

La cumbia villera llega, supuestamente, con una propuesta antisistema, en busca de una identidad, no solo cultural sino de apropiación de una imagen que reivindique a un sector de la sociedad siempre marginado.

La cumbia villera no plantea un proyecto colectivo revolucionario, no puede, la posmodernidad no da lugar a ese tipo de proyectos. Surge entonces reactivamente frente a una época económica deplorable, pero también como

un modo entre violento y pasivo de hacerse escuchar socialmente. ¿Cómo hacerse escuchar? Mostrando, describiendo una realidad que la sociedad ha empezado a ver con miedo: el aumento de la delincuencia, de la drogadicción, del alcoholismo, el sexo sin control, etc.

La cumbia villera asume estos rasgos y con total desparpajo los describe como propios, pero como buena hija de la posmodernidad y del sistema buscará la contrapartida: hablará de Dios, del amor, del sacrificio de las madres, de lo malo de la prostitución, la droga y el alcohol. Muere en su propia dicotomía. Es rebeldía y es sumisión. La música y el baile harán que sus valores identitarios, pero negativos socialmente, pasen más desapercibidos y que la fama y la espectacularización hagan de la cumbia villera un momento fugaz dentro de la historia musical.

Veamos ahora algunos ejemplos:

1. la droga y el alcohol:

Ejemplos:

- *vengo de ver al doctor!...dijo que pastillas no, vino y coca prohibió, ya no puedo tomar*, grupo cumbiero Los pibes chorros (No me quiero curar)
- *Yo tomo vino y tu cerveza ah ah Quiero bajar.../De esta locura de mi cabeza ah ah/ No puedo parar...*, grupo cumbiero Damas gratis (El fumanchero)

2. la prostitución

Ejemplos:

- *Esta es la historia de una madre insaciable que criando a su hijo cometía un error. No oyó consejos siguió sus sufrimientos y aunque vendió su cuerpo por su hijo luchó*, grupo cumbiero Aventura. (Amor de madre.)
- *Tú bailas de minifalda, que risa que me da porque se te ve la tanga y no puedes esperar que te lleven de la mano, que te inviten a un hotel no lo haces por dinero, solo lo haces por placer*, grupo cumbiero Damas gratis. (Tanga)

3. el sexo

Ejemplo:

- *Pero a todos te entregas / y a nadie te negas/yo no puedo entender/porque a todos te quieres comer*, grupo cumbiero, Damas gratis (La chica pura)

4. las madres solteras

Ejemplos:

- *Una madre soltera que no guarda pena/que siempre luchará por ser mamá/dile que puede ser madre si no es con él/cuéntale que serás una buena mamá*, grupo cumbiero Agrupación Marilyn. (Madre soltera)

5. culpa, redención y cumbia

Pero como veíamos más arriba la cumbia villera tiene un origen ligado a la redención a través de valores burgueses (incluso religiosos) y esto también puede verse manifestado como culpa, pedido de perdón en sus letras:

*Buscando trabajo saliste a recorrer  
te tiran dos mangos pero hay que comer  
la vida en la cárcel te hizo entender por eso es que ahora no quieres caer.  
Los pibes chorros. (Muchachos de la villa).*

*no tomés, no tomés te esté pegando mal,  
ese pibe está de la cabeza,  
antes era un pibe resano,  
y ahora está más loco que un marciano  
y así no podía seguir...*

Damas gratis (Palo y a la bolsa)

*otro camino encontrarás,  
si crees en Dios te ayudará  
hay mucho tiempo por vivir.*

Agrupación Marilyn (Mamá soltera)

#### 6. el amor tierno

También aparece la visión en contrapartida a todos estos temas el de un amor tierno, dulce:

- *Yo lo presenté / que al poco tiempo tú quisieras terminar / dios lo quiso así / entonces no hay problema no voy a llorar / que será de mí / si acaso soy el prisionero de un error / que vivió de ti / y que tú solo le rompiste el corazón / y no voy a llorar cuando te vea partir, Damas gratis (No voy a llorar)*

#### 7. justificar el delito

Siguiendo esta línea, de algún modo contradictorio, las letras de la cumbia hacen uso de la repetición léxica y de un esquema argumentativo muy marcado que tiende a justificar el por qué de las acciones delictivas, de droga o de alcoholismo. Esas argumentaciones muestran cómo en definitiva sus creencias siguen ajustándose a un canon que podríamos denominar burgués o políticamente correcto en el plano social general.

En la cadena argumental de esta letra vemos los distintos pasos de la argumentación, siguiendo el esquema de Toulmin (1958): del grupo cumbiero Cachumba (Raquel)

Llorando en su cuarto	Dato 1
Ahí está Raquel	Dato 2
Se encuentra indefensa	Justificación A del Dato 1
No sabe qué hacer	Dato 3
Tiene cuatro hijos	Dato 4
Nada pa' comer	Justificación B del Dato 1, de la Justificación anterior y del Dato 3
Fue a pedir ayuda	Argumento que se justifica por los datos anteriores
Nadie se hizo ver	Dato 5
Sus amigos la ignoran	Justificación C Dato 5

Su familia la niega	Justificación D Dato 5
De rodillas ella llora	Argumento justificado por las Justificaciones A, B y por los Datos 3, 4, 5
Por sus hijos implora	Dato 6
Se ha teñido el cabello	Dato 7
Se ha pintado la cara	Dato 8
Le han prestado un vestido	Dato 9
Que bonita, está Raquel	Argumento justificado por los Datos 6, 7, 8 y 9

### **Estribillo**

Y sale a la calle	Dato 10
A ganarse la vida	Argumento justificado por todo lo anterior
Y aunque la gente diga,	GARANTÍA QUE SOLO SE ENTIENDE SI SE ACEPTA QUE
sos una perdida	LOS DATOS 6, 7, 8 Y 9 PUEDEN SER TOMADOS COMO
	ARREGLOS PROPIOS DE UNA PROSTITUTA Y SI SE CUM- PLE EL CONTEXTO DE QUE LA PERSONA EN CUES- TIÓN SEA POBRE
Y sale a la calle	Dato 11
Ahí vestida de flor	Dato 12
Y vuelve contenta	Argumento que se justifica con el Argumen- to siguiente
Con unas monedas,	ARGUMENTO QUE JUSTIFICA Y HACE EXPLÍCITA LA
gracias a dios	GARANTÍA. SI VIENE CON DINERO ES PORQUE ES PROSTITUTA.

Es importante, entonces, observar cómo las letras de la cumbia villera si bien describen una realidad son hijas de la posmodernidad y no buscan ninguna inversión de valores. Simplemente se ajustan a lo que se conoce como un nuevo tipo de héroe, posmoderno, que ya no intenta salvar a la humanidad, o a un grupo, sino que solo intenta un reconocimiento social, a partir de su espectacularización y donde sobrevivir es lo que cuenta:

El héroe ha muerto, la historia se descompone en millones de fragmentos...que lo único que evidencian es el caos de una realidad ... sin ningún horizonte de sentido ni ninguna posibilidad de orientación". "Sin ejemplos absolutos, sin vidas ejemplares, aliviados de padres omnipotentes, la pequeña humanidad de nuestros días sin historia regresa sobre su cotidianidad.... (Forster, 2002).

Forster también insiste en que estos héroes posmodernos viven una vida sin grandes tragedias, evitando el dolor, alejados de reclamos morales, y que lo único que buscan es transitar la vida del modo menos sufrido, sin expectativas y sin nada que los saque de su sosiego.

### 8. los otros

Los grupos cumbieros villeros, a partir de sus letras, se tornan famosos, pero continuamente necesitan reafirmar su identidad. Esto se observa, espe-

cialmente cuando se enfrentan a otros grupos, también de cumbia. Es el caso, por ejemplo, de los dos grupos más famosos de: Los pibes chorros y Damas Gratis. Así en sus CDs se encuentran títulos y letras de nombres antagónicos. Por ejemplo mientras una de las letras de Los pibes Chorros se titula *Negro soy* y dice:

Mira que negro que soy  
mira que negro que soy  
yo tomo vino en cartón  
yo tomo vino en cartón  
  
y cuando empiezo a escabiar  
y cuando empiezo a escabiar  
a mí me cabe descontrolar  
a mí me cabe descontrolar

La canción de Damas Gratis se llama *Qué blanco que soy* y sostiene:

todos se preguntan que blanco que soy  
yo vivo de noche y no me gusta el sol  
blanca es mi heladera, blanco el calefón  
blanca es mi vida y blanco mi bolsón  
  
lo tenía guardado no lo puedo encontrar  
me siento re zarpado mi bolsón ya no está más

La primera hace alusión al color del vino, lo que viola la presuposición de que alude al color de la piel –que es el prejuicio más arraigado en relación con la gente de la villa –además, la letra hace una apología del alcohol. La segunda, en contraposición a la primera, parece enfrentarse desde ese prejuicio de la piel, haciendo la misma jugada ya que en realidad alude al blanco tiza de la cocaína, y asumiéndose el /los autor/es como drogadictos (que blanco que soy). Obsérvese que las dos letras ponen en posición focal (final) el “soy”, invirtiendo así el orden de palabras del español y logrando de este modo que la frase se vea reforzada.

Estas narraciones y argumentaciones que buscan una diferenciación entre grupos: ellos son alcohólicos, nosotros drogadictos, sumado a otras estrategias y recursos lingüísticos como la oposición nosotros/ellos, “por su búsqueda de actividades cotidianas comunes, por el uso de advertencias y amenazas y por la necesidad de encontrar una simbología común que se da, aquí, en compartir la vida de la delincuencia, la de la cárcel y la jerga de ambas...” (Pardo, 2007). Los grupos cumbieros se encuentran en una etapa que denomino de diferenciación (cf. Pardo, 2001) en ésta, los grupos cumbieros villeros necesitan autoafirmarse, lo alcanzan mediante un enfrentamiento con “otros” que suele ser hostil,

Por ejemplo, aquí el “otro” es el policía. Observemos la última línea que constituye un argumento de venganza:

Policía, Policía  
que amargado se te ve  
cuando vos estás patrullando  
me la como a tu mujer...  
Los pibes Chorros (Poliguampa)

El “otro” también puede ser alguien de la misma villa, veamos la letra de la canción *De qué te las das*, de Yerba brava

Detrás de lentes oscuros, por los pasillos se lo vio  
se comenta que es el cantina que a la villa volvió.  
De la mano de una dama que gratis consiguió  
la saco de un cabarute cuando la tanga le vio,  
te las de fumanchero también de ganador  
hasta el más gil se da cuenta que sos terrible ratón

### *A modo de conclusión:*

Son muchos los rasgos lingüísticos y las representaciones discursivas que se construyen en las letras de la cumbia villera, pero me parece interesante para alcanzar una mejor comprensión del fenómeno, narrar a modo de cierre la historia de un héroe posmoderno como el Frente Vital. El Frente, Víctor, era un delincuente que hoy tiene un santuario en medio de la villa. Un santuario al que puede accederse desde Internet a través de la web de los Pibes Chorros. Víctor tenía 17 años. Desde los trece había empezado con pequeños robos, luego realizó otros más importantes que le dieron “prestigio” en su barrio. Un día en otro de sus asaltos, la policía llegó a su casa de la villa y no tuvo salida. Algunos dicen que quiso entregarse, pero que los policías lo mataron sin que pudiera defenderse.

Dice Hugo Presman:

La tumba de Víctor El Frente Vital está colmada de presentes y pedidos. Chicas de la villa que le piden que les arregle sus conflictos amorosos, o pibes chorros que le ruegan que los balazos de la yuta no los alcancen. Juan Manuel Mansilla, que tiene 15 años, dice que se curó de una dolencia cardíaca rezándole al Frente. ([http://www.elortiba.org/cumbiavi.html#Víctor\\_Frente\\_Vital\\_](http://www.elortiba.org/cumbiavi.html#Víctor_Frente_Vital_))

Sin embargo, no es el primero de nuestros antihéroes que tiene su santuario. El gauchito Gil, el *Gaucha Cubillos*, *Juan Bautista Bairoletto*, son otros bandoleros que cuentan con devotos. Christian Alarcón también narra la historia del Frente Vital en su novela: *Cuando me muera quiero que toquen cumbia*. Parecería que la posmodernidad también impone una suerte de estetización de la pobreza.

La cuestión parece pasar por una mezcla de espectáculo que disuelve los temores y culpas sociales y un reconocimiento literario, mediático, plástico, poético de la miseria. Ese reconocimiento asoma como aquel que nos permite

reconocernos como lo que somos en esencia: un país muy pobre observado por un grupo de personas de vida más cómoda y holgada que también se reconoce al mirar la miseria pero desde una oposición: yo no soy ese (Ortiz & Pardo, 2006). Allí la pobreza encuentra su punto de articulación social, ser pobre le sirve a la minoría para mirar y saber que no está en ese grupo, sirve a las personas pobres para sentirse observadas y reconocidas aunque sea como modo de descarte y sirve al Estado que puede mirar desde un poco más arriba mientras descansa en el territorio del “ojo en el ojo”.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRITTAN, S. (2001) “*Happiness is not enough*”. Templeton Lecture. Institute of Economics Affairs, 22-11-2001. [http://www.samuelbrittan.uk/spee22\\_p.html](http://www.samuelbrittan.uk/spee22_p.html)
- CASTORIADIS, C. (1983) *La institución imaginaria de la sociedad*. Barcelona: Tusquets.
- CHIAPELLO, E. & FAIRCLOUGH, N. (2002) ‘Understanding the new management ideology: a transdisciplinary contribution from critical discourse analysis and new sociology of capitalism’, en N. Fairclough, *Language in New Capitalism, Discourse & Society*, 13 (2).
- DEBORD, G. (1990) *Comments on the society of the spectacle*. London: Verso.
- FAIRCLOUGH, N. (2002) (guest editor) ‘Language in New Capitalism’, *Discourse & Society*, 13 (2).
- FIGUEROA IBARRA, C. (2002) ‘Violencia, neoliberalismo y protesta popular en América Latina’, en *Rebelión. La izquierda a debate*: mayo, 2002.
- FINK, A. (2000) ‘La globalización y su historia’. en M.L. Pardo & V. Noblía (Eds.). *Globalización y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Biblos.
- FORSTER, R. (2002) *Crítica y sospecha*. Buenos Aires: Paidós.
- GEERTZ, C. (1989) *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- GLASER, B. & STRAUSS, A. (1967) *The discovery of grounded theory: strategies of qualitative research*. London: Weidenfeld & Nicolson.
- GLUSBERG, J. (1993) *Moderno, posmoderno. De Nietzsche al arte global*. Buenos Aires: Emecé.
- GRAHAM, P. (2002) ‘Hypercapitalism: language, new media and social perceptions of value’, en N. Fairclough, *Language in New Capitalism, Discourse & Society*, 13 (2).
- HELLER, A. (1987) *Sociología de la vida cotidiana*. Barcelona: Editorial Península.
- HOBSBAWM, E. (2000) ‘La izquierda y la política de la identidad’, *New Left Review*. Número 0, pp. 114-125. Madrid: Ediciones Akal.
- NOBLÍA, V. (2003) ‘La privatización de la desocupación y la pobreza. El rol del Estado y de la empresa social en las representaciones sociales de la indigencia’, en T. Ortiz, M. L. Pardo, V. Noblía (Cordinadores). *Origen y transformación del Estado argentino en periodos de globalización*. Buenos Aires: Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires.

- ORTIZ, T. (2000) 'Globalización. Visión histórica desde Sudamérica', en M. L. Pardo, & V. Noblía, *Globalización y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Biblos.
- ORTIZ, T. & PARDO, M. L. (eds.) (2006) Estado posmoderno y globalización. Transformación del Estado-nación Argentino. *Buenos Aires: Facultad de Derecho, Universidad de Buenos Aires*.
- PARDO, M. L. (2007) 'Análisis crítico del discurso de la cumbia villera. Consecuencias del neoliberalismo y la posmodernidad en la Argentina', en P. Vallejos, (Coordinadora) *Los estudios del discurso. Nuevos aportes desde la investigación en la Argentina*. Bahía Blanca: REUN.
- PARDO, M. L. (2003) 'La representación discursiva de la identidad nacional durante la década del '20: inmigración y nacionalismo en la Argentina', en T. Ortiz, M. L. Pardo & N. Noblía (Coordinadores) *Origen y transformación del Estado argentino en periodos de globalización*. Buenos Aires: Facultad de Derecho, Universidad de Buenos Aires.
- PARDO, M. L., NOBLÍA, V., SAYAGO, S., PEROTTI, R., & ACOSTA, E. (2002) 'La representación discursiva de la identidad nacional en dos revistas marginales: La Luciérnaga y Hecho en Buenos Aires', *Actas del IX Congreso Nacional de Lingüística 2002* - Facultad de Lenguas - Universidad Nacional de Córdoba.
- PARDO, M. L. (2001) 'Linguistic persuasion as an essential political factor in current democracies: Critical Discourse Analysis of the globalization discourse in Argentina at the turn and at the end of the century', *Discourse and Society* 12 (1): 91-118.
- PARDO, M. L. & NOBLÍA, V. (2000) *Globalización y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Biblos.
- PARDO, M. L. (1996) *Derecho y lingüística*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- RODRÍGUEZ, E. (Consulta, mayo 2006) <http://www.revistalote.com.ar/nro051/CUMBIA.HTM>
- SKLAIR, L. (1995) *Sociology of the global system*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- TAKASHIRO, W. y HIDEAKI, S. (2000) 'The enigma of Japanese Capitalism' (Part 3), *Journal of Japanese Trade and Industry*, Japan Economic Foundation, Sept-Oct. 2000. [http://www.jef.or.jp/en/jti/200009\\_007.html](http://www.jef.or.jp/en/jti/200009_007.html)
- TOULMIN, S. (1958) *The Uses of Argument*. Cambridge: Cambridge University Press.
- VATTIMO, G. (1996) *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós.
- WODAK, R. (2000) '¿La sociolingüística necesita una teoría social?. Nuevas perspectivas en el Análisis Crítico del Discurso', *Discurso y Sociedad*, 2 (3).
- WODAK, R. & MEYER (comp.) (2003) *Métodos de análisis crítico del discurso*. Barcelona: Gedisa.

MARÍA LAURA PARDO es lingüista, doctorada en Letras en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires-UBA. Directora del Departamento de Lingüística del CIAFIC/CONICET. Investigadora del CONICET. Profesora Adjunta de la materia Análisis de los Lenguajes de los Medios de Comunicación Social. Codirectora del Proyecto UBACYT D05 *Estado posmoderno y globalización*, Instituto Gioja, Facultad de Derecho de la UBA. Su especialidad es el Análisis Crítico del Discurso y desde hace varios años trabaja en las representaciones que sobre su identidad y sobre el contexto social tienen las personas que viven en situación de indigencia y pobreza en la Argentina.

Correo electrónico: pardo.linguistica@gmail.com





CASSANY, DANIEL (2006) *Tras las líneas. Sobre la lectura contemporánea*. 294 pp. Barcelona: Editorial Anagrama S.A. ISBN: 84-339-6236-1

Leer un libro con la advertencia lúdica inicial de que encontraremos tres falsedades diseminadas a lo largo de la obra, colocadas estratégicamente por el autor para que las descubramos, mueve los cimientos de nuestras creencias inconscientes de que lo que está escrito es verdadero y, fundamentalmente, cuando quien escribe es un autor con la trayectoria de Daniel Cassany. Así comienza su libro y así comienza nuestra lectura, una lectura crítica frente a cada afirmación hecha por el autor, confrontando lo que está escrito con nuestros conocimientos acerca de los procesos de lectura y escritura pero, también, con nuestros conocimientos culturales propios de la sociedad de la cual formamos parte. Entramos en el *Juego de las tres falsedades*, buscando evidencias en el texto que nos permita encontrar esas “mentiras” estratégicas. Y realmente ese es el propósito de este libro. Entender que los textos están escritos por alguien, que ese alguien tiene unos propósitos, pertenece a una comunidad discursiva y que, por lo tanto, tiene una postura ideológica frente al tema sobre el cual escribe. La lectura contemporánea ha cambiado porque ha cambiado la sociedad.

De allí que Cassany (2006) inicie su libro con la presentación de una serie de situaciones que nos lleva a reflexionar acerca de cómo se lee y se escribe hoy en día. Señala acertadamente este autor que “la escritura cambia al ritmo que evolucionan las comunidades” (Cassany, 2006:9). Parte del hecho de que la lectura y la escritura son prácticas sociales por lo que si la sociedad cambia, cambiarán también los significados.

El autor estructura la obra en cuatro partes tomando como base los factores que considera están transformando el acto de leer: la lectura crítica, la lectura en varias lenguas y culturas, las nuevas comunidades discursivas y nuevos géneros por el avance de la tecnología y la divulgación de la ciencia. Antes de adentrarse en el estudio de estos factores, nos presenta un primer capítulo titulado *Leer desde la comunidad*, en el cual sienta las bases de lo que será la orientación teórica en la que sustentará su estudio.

En este sentido, Cassany (2006) repasa brevemente las concepciones teóricas sobre la lectura a partir de numerosos ejemplos que devienen necesariamente en importantes reflexiones acerca de cómo no es suficiente conocer las palabras del texto (concepción lingüística) o elaborar inferencias a partir de los conocimientos previos del lector (concepción psicolingüística), sino que

además hace falta un conocimiento cultural compartido entre el escritor y el autor. Con este basamento teórico justifica el enfoque sociocultural de la lectura que prevalecerá *tras las líneas* de este libro.

Con este enfoque sociocultural aborda la lectura y la escritura como prácticas sociales, es decir los textos se construyen en ámbitos e instituciones sociales en las cuales tanto el autor como el lector tienen propósitos discursivos socialmente reconocidos que se concretan en textos y, por ende, reflejan los puntos de vista y la visión de mundo de quien escribe y, por supuesto, del lector, quien aporta su visión de mundo a partir de sus conocimientos previos, los cuales también tienen un origen social. En palabras de Cassany (2006: 23) “En cada lugar, en cada momento, leer y escribir han adoptado prácticas propias, en forma de géneros discursivos particulares.” Y es el conocimiento de los géneros propios de cada ámbito discursivo el que permitirá saber dónde se encuentra la información relevante y dónde está socialmente permitido hacer nuestra contribución como lectores.

En este capítulo, Cassany (2006: 38) asume el término *literacidad*, para referirse a las prácticas de comprensión, por cuanto es un término más preciso para abarcar no sólo el conocimiento del código escrito, sino también, los géneros discursivos propios de cada ámbito, los roles que asumen el autor y el escritor, la identidad social de los participantes en el acto lector y los valores y representaciones sociales de las comunidades discursivas. Este término lo encontraremos a lo largo de la obra asociado a cada una de las prácticas de lectura propias de esta sociedad contemporánea.

La primera parte del libro el autor la denomina *Leer la ideología* (Cassany, 2006: 46) y se refiere al hecho de que todo discurso tiene un sesgo ideológico, por lo tanto comprender un texto va más allá de comprender su contenido y determinar la ideología subyacente, implica también asignarle un sentido a esto dentro del mundo personal del lector. En palabras de Cassany (2006: 94)

No existe ningún discurso neutro. Todos están situados y, de un modo u otro, muestran su ideología. No existen datos absolutamente objetivos, desvinculados de las personas y de las comunidades. Cualquier medida tiene un medidor, que observa desde algún lugar y en algún momento. Cualquier discurso tiene sesgo, pequeño o grande. No se puede entender nada plenamente, si no se relaciona con el autor, el lector y sus comunidades. Pretender que un texto carece de ideología, es una forma de ideología: reproduce y acepta el estado de las cosas.

En este sentido, Cassany (2006: 52-62) distingue tres planos dentro de la comprensión de los textos, un plano que él denomina *las líneas* y que se refiere a la comprensión literal del texto, otro plano que llama *entre líneas* y que tiene que ver con la comprensión de lo que está implícito en los textos y, el tercer plano, que denomina *detrás de las líneas* que permite comprender un texto a partir de poder evidenciar cuál es la ideología que subyace, descubrir

el propósito del autor, las razones que lo motivaron a escribir ese discurso, su interrelación con otros discursos y, como lector, qué postura se asume frente a ese texto, si se está de acuerdo o no y las razones para ello, entre otros aspectos. Este último tipo de comprensión es lo que él llama *literacidad crítica*.

En los capítulos siguientes repasa algunas investigaciones sobre la literacidad crítica, entre los cuales destacan los estudios de la Escuela de Frankfurt acerca de la *Teoría crítica*; las ideas de Freire (1987) sobre la literacidad crítica como herramienta para la liberación de los oprimidos; Foucault (1999) con sus nociones sobre poder, conocimiento y discurso; el Análisis Crítico del Discurso (Fairclough, 1992, 1995 y Van Dijk, 1993, 1999) que estudia el discurso para descubrir los intentos de las clases dominantes para mantener las estructuras sociales; y, por último, los trabajos de la Psicología de la Comprensión (Brown y Yule, 1983 y León, 2003) sobre los tipos de inferencias.

A partir de esa aproximación histórica, Cassany (2006:93) señala que la comprensión crítica es aquella que asume que el discurso no refleja la realidad total tal cual es, sino que constituye un punto de vista particular. El lector crítico es, entonces, aquél que es capaz de analizar ese discurso a partir de la elaboración de inferencias que requieren una conciencia crítica enmarcando su interpretación desde su comunidad y su cultura. Por lo que propone una serie de recursos para propiciar la comprensión crítica a partir del análisis de los propósitos del autor, de la comunidad discursiva a la cual éste pertenece, del género discursivo, la relación de ese género con otros discursos, las interpretaciones del lector a partir de sus propósitos de lectura y su postura frente a ese discurso en particular.

La segunda parte del libro Cassany (2006) la introduce bajo el nombre de *Leer en otras lenguas*. Los dos capítulos de esta sección introducen al lector a la complejidad de leer en otra lengua que no sea la lengua materna, ya que, como se señaló antes, para comprender un texto hay que comprender también la cultura de la cual éste emerge. Hoy en día, producto de los avances tecnológicos, existe lo que este autor denomina *globalización lectora* (Cassany, 2006: 141), en el sentido de que estamos permanentemente en contacto con discursos escritos en una lengua diferente a la nuestra, lo que implica distintas prácticas discursivas.

Cassany (2006), entonces, establece una diferencia entre lo que denomina lectura *intracultural* y la lectura *intercultural*. La primera de ellas ocurre cuando el escritor y el lector comparten una misma lengua y, por ende, una misma cultura. En ese caso el autor presupone una cantidad de referentes históricos y culturales en sus lectores, razón por la cual el discurso puede ser interpretado sin problema alguno. En el caso de la lectura *intracultural*, tanto el autor como el lector pertenecen a culturas diferentes y la lectura ocurre, bien porque el lector conoce la lengua en la que está escrito el texto, bien porque lee una traducción a su lengua. En ambos casos ni el lector ni el

escritor saben con certeza las presuposiciones sobre lo que cada uno cree que el otro conoce. Estas diferencias culturales también se evidencian incluso si hablamos la misma lengua pero pertenecemos a culturas distintas, como el caso de el español hablado en España, México o Venezuela. Siempre habrá diferencias culturales que incidan en la comprensión de los textos; sin embargo, tal como señala el autor “eso será siempre mejor que nada: mejor que no poder acceder a nada. Debemos ser más humildes al valorar nuestra capacidad para comprender discursos de otras lenguas, y más tolerantes al juzgar la capacidad que muestran otros para comprender nuestros textos” (Cassany, 2006: 166)

Sin embargo, la dinámica social nos lleva inevitablemente a otro tipo de literacidad llamada por el autor *multilectura* o *multiliteracidad* (Cassany, 2006: 151), entendida como el uso de varias lenguas, registros, géneros discursivos, entre otros aspectos, de forma simultánea cuando consultamos Internet, respondemos un correo electrónico o nos informamos de algún destino turístico a través de una página web. En síntesis, a pesar de las diferencias culturales que inciden en la comprensión, la *multiliteracidad* se ha convertido en una práctica social propia de este siglo.

La tercera parte del libro ya nos introduce a la lectura a través de la computadora, o como llama el autor a esta sección *Leer en la pantalla*. Aquí nuevamente Cassany (2006: 173) nos habla de literacidad, pero asociada a nuevas prácticas y estrategias de lectura, la denomina *literacidad electrónica*. En palabras del autor:

Surgen nuevas prácticas comunicativas, con nuevos géneros (correo electrónico, conversación o chat, página o sitio), estructuras (hipertexto, intertextualidad), registros (teclado, coloquial) y formas lingüísticas. A partir de estas prácticas, también evolucionan los procesos cognitivos implicados en la lectura y la escritura. Se aventuran cambios significativos en la cultura y las formas de pensamiento de las sociedades. (p. 173-174)

En los cuatro capítulos referidos a este tema, Cassany (2006) nos aproxima a las diversas investigaciones que se han realizado en este campo desde la óptica del análisis del discurso (Herring, 2001; Yus (2001); Crystal, 2001) y desde el ámbito educativo (Ferreiro, 1999 y 2001; Hawisher y Selfe, 1998; Leu, 1992; Warschauer, 1999), para señalar la existencia de tres niveles de literacidad: la literacidad básica que tiene que ver con la decodificación de las palabras; la literacidad funcional y social referida a la comprensión de los textos a partir del conocimiento cultural y la literacidad electrónica en la que converge el conocimiento de los nuevos géneros discursivos de carácter electrónico, así como de la capacidad de navegar en la red. Esta última literacidad es la que ha favorecido la aparición del texto multimodal, el texto en el cual convergen no sólo palabras escritas, sino también videos, fotos, sonidos, etc.

Lo más resaltante de los capítulos referidos a la literacidad electrónica es que Cassany (2006), sin proponérselo, establece una aproximación tipológica de los géneros electrónicos a partir de la caracterización de los rasgos pragmáticos, el léxico, la gramática, el registro y la ortotipografía de géneros emergentes tales como el chat, el correo electrónico, los foros de discusión, los blogs y la web entre otros. Así destaca la aparición de comunidades discursivas de carácter virtual o *cibercomunidades* (p. 187) en las que confluyen personas con intereses comunes que, de no ser por la red, jamás habrían interactuado. Como cualquier comunidad discursiva, las cibercomunidades utilizan géneros que les son propios.

Desde el punto de vista discursivo, Cassany (2006) señala que la literacidad electrónica toma como estructura básica del discurso al hipertexto, al respecto afirma:

El hipertexto posibilita varios itinerarios de lectura, que avanzan saltando de una unidad a otra a través de los vínculos. Leemos lo que elegimos nosotros, en el orden en que queramos y cuantas veces deseemos, saltándonos lo que no nos interesa. La web es el ejemplo prototípico de hipertexto, si bien cada día son más frecuentes las revistas electrónicas con hiperartículos o las presentaciones orales apoyadas en documentos hipertextuales. (Cassany, 2006: 192)

Es por ello, que en la literacidad electrónica se favorece la intertextualidad, las voces de los otros se incorporan al discurso propio con un simple clic en los vínculos que para ello coloca el autor, lo que hace que nociones como unidad textual, contexto o autoría tengan que redefinirse, por cuanto “en la literacidad electrónica somos más conscientes de la naturaleza *social* del discurso y de la simple función de *coautoría* que ejercemos todos en la construcción del entramado discursivo de una comunidad.” (Cassany, 2006: 194)

Ahora bien, toda la información que es posible encontrar en la web genera el problema de cómo encontrar lo que buscamos y cómo saber que es confiable. Cassany (2006: 222) introduce aquí el término de *literacidad informativa*, entendida como la capacidad de “navegar” en la red, con la posibilidad de encontrar y evaluar los datos encontrados. Concluye el autor, en esta parte, que se requiere del desarrollo de ciertas competencias relativas al conocimiento de las técnicas de búsqueda de información en Internet (motores de búsqueda, palabras clave), al conocimiento de los distintos géneros electrónicos y fundamentalmente a tener claro el propósito de la búsqueda.

En la última parte de este libro, titulada *Leer Ciencia*, Cassany (2006) dedica tres capítulos para hablarnos de los textos de divulgación científica como medio para democratizar el conocimiento, sin embargo alerta al lector sobre la necesidad de asumir una postura crítica, ya que a través de la divulgación circula el conocimiento científico en la comunidad, pero, para ello, se requiere recontextualizar ese conocimiento, es decir, transferir el discurso elaborado en el ámbito de la ciencia al discurso utilizado en el ámbito de la

comunidad de habla, lo que lleva a seleccionar algunos datos de acuerdo a la relevancia que puedan tener en la sociedad y esta elección ya indica un sesgo de carácter ideológico.

El autor finaliza la obra con unas reflexiones que nos lleva a replantearnos la concepción de comprensión de la lectura que teníamos hasta el momento. Como él mismo señala *Leer ya no es lo que era* (p. 281), la interpretación que hacemos de los textos tiene carácter social. Entenderemos un discurso cuando confrontemos nuestras interpretaciones con el otro; si no lo hacemos, tendremos que conformarnos con entender sólo una parte.

Esta obra es un referente importante en el ámbito educativo, por cuanto, por un lado, amplía la noción de lectura no ya como un proceso puramente cognitivo, sino que además constituye un proceso de carácter social y cultural, y, por el otro, al incorporar el análisis de los nuevos géneros discursivos que han emergido con el avance de los recursos tecnológicos y el análisis de los textos de divulgación científica, hace posible el acercamiento entre los textos que se leen en sociedad a los textos que se leen en la escuela, al ofrecerle un recurso didáctico valioso a los educadores que les permite incorporar esos textos al aula de clase y así poder propiciar la lectura crítica en sus estudiantes. Finalmente, con respecto al “juego” que nos plantea al principio del libro, dejaremos que los lectores descubran las falsedades que Cassany (2006) colocó premeditadamente, con el fin de que ese descubrimiento los acerque al propósito de esta obra: desarrollar la literacidad crítica.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BROWN, G. y B. YULE (1983). *Discourse Analysis*. Cambridge: Cambridge University Press. Versión en Español: G. Brown y B. Yule (1993). *Análisis del discurso*. Madrid: Visor libros.
- CRYSTAL, D. (2001). *Language and the Internet*. Cambridge: Cambridge University Press. Versión en Español: D. Crystal (2002). *Lenguaje e Internet*. Cambridge: Cambridge University Press.
- FAIRCLOUGH, N. (1992). *Critical Language Awareness*. New York: Longman.
- FAIRCLOUGH, N. (1995). *Critical Discourse Analysis*. London: Longman.
- FERREIRO, E. (1999). *Cultura escrita y educación. Conversaciones con Emilia Ferreiro*. México: Fondo de Cultura Económica.
- FERREIRO, E. (2001). *Pasado y presente de los verbos leer y escribir*. México: Fondo de Cultura Económica.
- FOUCAULT, M. (1999). *Estrategias de poder*. Barcelona: Paidós
- FREIRE, P. (1987). La alfabetización como elemento de formación de la ciudadanía. En *Política y educación*. México: Siglo XXI. P. 50-65
- HAWISHER, G. Y C. SELFE (1998). Reflections on computers and composition studies at the century's end. En I. Snyder (Ed.). *Page to screen: Taking Literary into the Electronic Era*, pp. 3-19. London: Routledge.

- HERRING, S. (2001). Computer-mediated Discourse. En D. Schiffrin, Tannen, D. y H. Hamilton (Eds.). *The Handbook of Discourse Analysis*. Oxford: Blackwell. (p. 612-634)
- LEÓN, J.A. (2003). *Conocimiento y Discurso. Claves para inferir y comprender*. Madrid: Pirámide.
- LEU, D. (1992). The new literacies: Research on Reading Instruction with the Internet and other digital technologies. En S.J. Samuels y A. Farstrup (Eds.). *What research has to say about reading instruction*. (3<sup>rd</sup> ed.) Newark, DE: International Reading Association. (p.310–336).
- VAN DIJK, T. (1993). *Elite discourse and racism*. California: Sage Publications.
- VAN DIJK, T. (1999). *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa.
- WARSCHAUER, M (1999). *Electronic Literacies: Language, Culture and Power in Online Education*. Mahwah, NJ: Erlbaum
- YUS, F. (2001). *Ciberpragmática. El uso del lenguaje en Internet*. Barcelona: Ariel.

**Cristina D'Avolio**  
cdavolio@gmail.com

FAIRCLOUGH, NORMAN (2006). *Language and globalization*. London, Routledge. 186 pp. ISBN 10: 0-415-31765-7

Em seu último livro, *Language and globalization*, editado pela Routledge em 2006, Norman Fairclough explora os efeitos da linguagem em processos de globalização, adotando uma combinação da Análise de Discurso Crítica (ADC) com a Economia Política Cultural (EPC), proposta por Bob Jessop, a fim de desenvolver uma teoria da relação entre discurso e outros momentos desses processos, nos termos de Chouliaraki & Fairclough (1999). Nesse sentido, o livro fortalece a relação da ADC com o Realismo Crítico (RC), que já havia sido referida em Fairclough (2003) e em diversos artigos publicados (por exemplo, Fairclough, 2000 e Fairclough, Jessop & Sayer, 2002).

O livro está dividido em sete capítulos antecedidos de Introdução e seguidos de Conclusão, Referências Bibliográficas e Índice Remissivo. São eles: 1. *Globalization and language: review of academic literature*; 2. *My approach to globalization and language*; 3. *Discourses of globalization*; 4. *Re-scaling the nation-state*; 5. *The media, mediation and globalization*; 6. *Globalization from below*; 7. *Globalization, war and terrorism*. Nos parágrafos que seguem, farei um breve comentário de cada um deles, buscando relacionar as discussões levadas a cabo no livro com debates anteriores, do próprio autor e de pesquisas de outros/as autores/as da área ou de áreas afins.

Embora pretenda desenvolver teoria ampla da globalização, Fairclough apresenta um foco específico nos processos de globalização na Romênia, país que tem merecido destacada atenção do pesquisador nos últimos anos. Logo na Introdução, Fairclough pontua seu interesse em desenvolver uma teoria que relacione discurso com outros elementos dos processos de globalização, afirmando que “as mudanças econômicas começaram a ocorrer [na Romênia especificamente] quando o discurso foi operacionalizado, implementado e posto em prática”. Para Fairclough, há três pontos iniciais acerca da linguagem em processos de globalização: 1. As redes, conexões e interações que cruzam fronteiras e são típicas da globalização incluem formas particulares de comunicação, gêneros especializados na interação transnacional, e dentre os elementos que atravessam fronteiras por meio desses gêneros especializados estão as representações discursivas; 2. É importante diferenciar processos concretos de globalização e discursos sobre a globalização, uma vez que o termo ‘globalização’ tornou-se proeminente em variados tipos de texto em que os processos concretos são diferentemente representados; 3. Apesar da necessidade de se fazer essa distinção entre processos e discursos, também é relevante lembrar que alguns discursos acerca da globalização não apenas representam os processos e tendências, mas guardam capacidade, sob certas condições, de contribuir para a criação de processos concretos de globalização; são uma ‘idéia-força’ nos termos de Bourdieu (1998).

Admitindo a existência de uma pluralidade de discursos sobre a globalização, Fairclough privilegia, na discussão levada a cabo no Capítulo 1, alguns discursos acadêmicos. Mesmo no âmbito da academia, não há homogeneidade de abordagens à globalização e, nesse sentido, Fairclough distingue quatro posições, embora assuma que a divisão possa ser considerada grosseira: objetivista, retoricista, ideologista e sócio-construtivista. Na postura objetivista, trata-se a globalização simplesmente como processos objetivos que cientistas sociais procuram descrever; não se reconhece a existência de um aspecto subjetivo nos processos de globalização. Essa abordagem é negada em ADC, pois o reconhecimento da faceta discursiva de processos sociais implica o reconhecimento também de seu aspecto subjetivo na representação do mundo social. Na postura retoricista, a preocupação é demonstrar como certas representações da globalização são usadas para legitimar determinadas ações políticas, como as reformas neoliberais por exemplo. Na postura ideologista, o foco é, de maneira mais sistemática, mostrar como discursos contribuem para a conquista e a sustentação da hegemonia de estratégias particulares e sua relação com grupos sociais beneficiados nesse processo. Finalmente, a postura sócio-construtivista – que Fairclough faz questão de distinguir do sócio-construcionismo – enfatiza o caráter socialmente construído das realidades sociais e a importância do discurso em sua construção.

Fairclough ressalta a consistência da abordagem sócio-construtivista com a perspectiva realista, afirmando que não se trata de considerar que a realidade social não exista independentemente de nosso conhecimento sobre ela – em uma referência clara à filosofia do RC de Bhaskar (1989; ver também Collier, 1994 e Danermark, 2002). É a essa última postura teórica face à globalização que o livro de Fairclough se coaduna. A relação entre a versão de ADC proposta por Fairclough e a filosofia bhaskariana é deixada clara nesse capítulo, o que faz do livro uma continuação de argumentos anteriormente aludidos de maneira menos específica (por exemplo, em Fairclough, 2003).

O Capítulo 2 é dedicado a tornar explícita a abordagem de Fairclough em relação à globalização. Por isso, é possível que pesquisadores/as já familiarizados/as com a proposta de ADC de Fairclough considerem esse capítulo a essência da obra. É aqui que o autor esclarece a relação de sua versão de ADC com a EPC de Jessop, para quem objetos econômicos e políticos são socialmente construídos – daí seu aspecto cultural e sua faceta subjetiva. Os processos de construção social desses objetos implicam a construção de sujeitos associados, são processos de co-construção de objetos e sujeitos. Isso significa que sistemas político-econômicos particulares (a divisão entre economia e política é negada) interconectam-se a significados particulares, interpretações, narrativas, valores, atitudes, identidades e, logo, discursos: têm uma faceta discursiva. Estratégias para controlar mudanças sociais, políticas e econômicas envolvem estratégias discursivas de criação/ manutenção de representações discursivas (discursos), formas de ação discursiva (gêneros) e identidades (es-

tilos) que sustentem tais estratégias (esses conceitos são discutidos com mais pomenores em Fairclough, 2003). A vantagem de relacionar a ADC à EPC, para Fairclough, é a garantia do foco no discurso como uma faceta da globalização, um momento das práticas sociais nos termos de Chouliaraki & Fairclough (1999), sem perder de vista a dialética entre o momento discursivo e outros momentos não-semióticos dos processos de globalização.

Tendo esclarecido sua abordagem à globalização e a relevância do estudo de processos de globalização no âmbito da ADC, no Capítulo 3 Fairclough analisa estratégias de globalização utilizadas por agências públicas, governamentais e não-governamentais, e os discursos a elas associados. O foco fundamental do capítulo, o que se observa nos exemplos apresentados e analisados, é o discurso globalista acerca da globalização. O principal exemplo explorado é o excerto de um discurso proferido pelo sub-secretário de Estado dos Estados Unidos da América em 1999, Stuart Eizenstat, sobre o colapso econômico que se iniciou na Ásia nos anos de 1990. O globalismo é entendido como um discurso específico acerca da globalização baseado em seis asserções básicas: 1. A globalização é um processo de liberalização e integração de mercados em nível global; 2. A globalização é inevitável e irreversível; 3. Ninguém é responsável pela globalização; 4. A globalização traz benefícios universais; 5. A globalização fortalece a democracia no mundo; 6. A globalização requer uma 'guerra contra o terrorismo'. Fairclough procede a uma análise de excertos do texto de Eizenstat, demonstrando sua vinculação ao discurso globalista da globalização. O objetivo da análise é mostrar que a força do discurso globalista reside em sua capacidade de se sustentar por meio de mudanças no conjunto de discursos a que se filia em resposta a circunstâncias, desafios e crises. Isso inclui a construção do discurso da 'economia baseada no conhecimento' e estratégias articuladas para sua instalação ao redor do mundo. Ainda no Capítulo 3, Fairclough apresenta alternativas ao globalismo no seio de agências governamentais e não governamentais. Um texto de Mahathir bin Mohamad, ex-primeiro ministro da Malásia, também sobre a crise econômica na Ásia na década de 1990, ilustra um discurso de resistência ao globalismo no âmbito de agências governamentais, e um texto do Manifesto '*Make Poverty History*', organizado pela *Christian Aid*, provê exemplo de alternativa ao globalismo em agências não-governamentais.

O Capítulo 4 é dedicado a uma análise da transformação de escalas e da relação entre escalas na globalização, que não é vista apenas como a criação de uma escala global, mas também como a criação de novas relações entre a escala global e outras escalas (local, regional, macro-regional). O foco específico da análise apresentada é a re-escala no nível de um Estado-Nação, a Romênia, no contexto de sua adequação para integrar a União Européia e das contradições das 'reformas' exigidas para essa 'transição' e o contexto do pós-comunismo. Para discutir uma escala como um espaço em que relações econômicas, políticas e sociais são articuladas, Fairclough recorre à obra do geógra-

fo David Harvey, uma retomada da recontextualização teórica apresentada anteriormente em Chouliaraki & Fairclough (1999). A reorganização de escalas no contexto da globalização, teorizada tanto como substrato quanto como resultado de lutas hegemônicas, é investigada com base nas contradições experimentadas na Romênia como consequência de seu interesse em integrar uma macro-região e do estabelecimento de uma escala europeia. A análise focaliza as reformas na educação superior, defendidas pela Convenção de Lisboa e pela Convenção de Bolonha, de acordo com o discurso da 'economia baseada no conhecimento'. Entre os textos analisados estão um excerto da Declaração de Lisboa e o Manual de Controle de Qualidade da Universidade de Bucareste. As análises apresentadas mostram que o processo de re-escala é em parte um processo textual em que novas escalas são texturizadas – a criação de novas escalas no nível do discurso, segundo Fairclough, é uma condição necessária para que as novas escalas se tornem concretas na ação. Fairclough mostra, entre outras questões, que a mercantilização da educação – processo já tornado familiar em países centrais na União Europeia, como a Inglaterra (Fairclough, 2001a) – quando imposta à Romênia implica contradições apagadas pelo processo de inserção na escala macro-regional. Ainda no Capítulo 4, outro problema de re-escala investigado é a recontextualização do discurso da União Europeia sobre 'exclusão social' na Romênia. A 'exclusão social' é tratada também a partir da Declaração de Lisboa e de textos institucionais da Romênia que indicam a recontextualização das estratégias de combate à 'exclusão' adotadas pela União Europeia. As estratégias padronizadas para a inclusão social, entretanto, quando aplicadas ao contexto da Romênia, trazem salientes contradições, devido à proporção que a pobreza atinge naquele país. As brilhantes análises apresentadas no capítulo mostram que a criação de novas escalas pode ser compreendida como uma tentativa de conformar experiências e realidades particulares, acobertando contradições e desigualdades. No que tange especificamente ao problema da precariedade social, as análises de Fairclough podem inspirar análises semelhantes em países da América Latina onde a desigualdade social também atinge níveis alarmantes, onde a 'inclusão' – e não a 'exclusão' – é a excessão.

Reconhecendo que a mídia cumpre papel fundamental nos processos de criação de novas escalas, na transformação das relações entre escalas, na construção de aparente conformidade entre diferentes padrões de realidade social, Fairclough dedica o Capítulo 5 de seu livro ao papel dos meios de comunicação no tangente à globalização. Nas sociedades contemporâneas, os 'meios de comunicação de massa' são considerados o principal mecanismo para a disseminação de discursos, narrativas e práticas, e para a criação de consenso e aceitação de mudanças sociais ou manutenções de estruturas. Há cinco principais reflexões nesse Capítulo 5: 1. A mídia é um elemento crucial na disseminação de notícias, informações e discursos; 2. As mensagens veiculadas não são, de modo algum, neutras; 3. O posicionamento das mensagens rela-

ciona-se também ao monopólio de corporações midiáticas transnacionais na divulgação de notícias; 4. O impacto da mediação não pode ser tomado como dado, uma vez que depende dos contextos de distribuição e consumo (da prática discursiva, nos termos de Fairclough, 2001b); 5. A globalização dos ‘meios de comunicação de massa’ contribuiu para a criação de um ‘público global’. Os objetivos desse quinto capítulo são incluir a mídia na discussão da re-escala no contexto da globalização e debater a contribuição dos ‘meios de comunicação de massa’ para a criação desse ‘público global’. O primeiro objetivo é alcançado por meio da análise de dois exemplos: de uma propaganda política no contexto de campanha presidencial na Romênia e de um artigo da revista feminina romena correspondente à *Cosmopolitan*. O segundo objetivo é explorado por meio da discussão da pesquisa de Chouliaraki acerca da cobertura da mídia aos atentados de 11 de setembro de 2001, especificamente à criação de um público global para o ‘sofrimento de outros/as distantes’, como no caso de ataques terroristas, de acidentes ou de desastres naturais. O conceito de mediação adotado é o de Thompson (1995), para quem produtos midiáticos globalizados são localmente interpretados. Esse aspecto da relação dialética entre universal e particular é fundamental à análise do artigo da revista feminina na Romênia, pois Fairclough discute a contradição entre as identidades de gênero globalizadas pela revista distribuída em mais de 100 países ao redor do mundo e as possibilidades concretas de adoção desses estilos por mulheres romenas, tanto em termos econômicos quanto culturais. Isso significa que a seleção e a retenção de discursos e estilos particulares não depende apenas de sua circulação massiva, mas também de condições específicas do contexto recontextualizante – a recontextualização é sempre uma atividade situada. Pesquisas com mídia devem portanto ser capazes de reconhecer as possibilidades de resistência e ação, evitando o pressuposto da massificação.

O Capítulo 6 dedica-se justamente à discussão de contextos situados em relação à globalização, da relação dialética entre local e global, entre particular e universal. O foco são as estratégias de indivíduos ou grupos, em contextos específicos, para se defenderem dos efeitos nocivos da globalização ou para tirarem proveito das oportunidades geradas pelos processos de globalização. Mais uma vez Fairclough refere-se à teoria de Harvey sobre a relação tempo-espaço para debater a constituição de espaços específicos, sua relação com outras escalas, a criação de estratégias localizadas para lidar com questões globais – há uma relação dialética entre interesses ‘particulares’, locais, e interesses ‘gerais’, globais; e grupos envolvidos em lutas hegemônicas locais podem ser mais eficientes se desenvolverem a internalização dos recursos gerais disponíveis. A discussão nesse sexto capítulo baseia-se em três exemplos: o primeiro refere-se às estratégias de desempregados/as crônicos/as na Grã-Bretanha da era Thatcher, mostrando a apropriação do discurso neoliberal como estratégia de sobrevivência; o segundo e o terceiro exemplos referem-se às

relações local/ regional/ global em termos do discurso dos riscos ambientais da ação humana: o segundo trata da disputa acerca de um incinerador de lixo na Hungria e o terceiro trata da resistência à construção de uma estação de queima de carvão na Tailândia. Fugindo à regra dos exemplos apresentados nos capítulos anteriores a da tradição analítica do trabalho de Fairclough, nesse capítulo apresentam-se (re-)análises de dados etnográficos, o que torna o capítulo especialmente interessante, sobretudo no caso da análise das estratégias de sobrevivência desenvolvidas por desempregados/as crônicos/as que internalizam o discurso neoliberal da flexibilização da economia e do mercado de trabalho para desenvolverem justificativas para uma estratégia tecnicamente classificada como ilegal: o desempenho de pequenos serviços eventuais (ou ‘bicos’ em bom português) simultaneamente ao recebimento do seguro-desemprego. Não se trata de uma estratégia de luta por transformação, mas de uma estratégia de adaptação e acomodação às realidades do desemprego crônico. As análises apresentadas nesse sexto capítulo ilustram a apropriação local de discursos globais, mostrando como a globalização contemporânea afeta a relação entre particular e universal.

O último capítulo do livro é dedicado à abordagem da guerra e do terrorismo no contexto da globalização. O foco da análise é a mudança estratégica do ‘*soft power*’ para o ‘*hard power*’ (da busca pela conquista consensual para o uso da violência, em termos de Gramsci, 1995 [1955]) e o discurso da ‘guerra contra o terror’ como uma mudança na trajetória do globalismo. Dois textos são analisados para ilustrar a discussão: um ensaio de Condoleezza Rice, secretária de Estado de G. W. Bush, e um discurso proferido por Tony Blair, primeiro ministro britânico. Ambos os textos filiam-se ao discurso da ‘guerra contra o terror’, ainda que o primeiro refira-se à invasão anglo-saxônica ao Iraque e o segundo à Guerra do Kosovo. Fairclough mapeia elementos do discurso da ‘guerra contra o terror’ nos textos, com destaque para a construção do significado ‘eixo do mal’ em oposição aos valores democráticos, por meio da construção textual da oposição entre ‘eles’ e ‘nós’ (sobre isso, ver a pesquisa de Ramalho, 2005). Os textos analisados apresentam justificativas para a guerra que evocam, segundo Fairclough, os termos de missão civilizatória utilizados para justificar o imperialismo do século XIX. Finalmente, Fairclough identifica quatro ‘temas’ principais na caracterização da mudança do discurso do ‘*soft power*’ para a estratégia do ‘*hard power*’: 1. Vivemos em uma nova era que apresenta novos riscos e exige novas respostas; 2. Os Estados Unidos da América e seus aliados encaram riscos sem precedentes que exigem medidas excepcionais; 3. Esses riscos são impostos por ‘forças do mal’; 4. Os Estados Unidos da América e seus aliados representam forças do bem cujas ações são motivadas por valores morais. Por meio dessa ficção procura-se criar a ilusão de uma guerra justa ‘contra o terror’, buscando fazer crer em motivações nobres e em conseqüências universalmente benéficas.

Na Conclusão a seu livro, Fairclough apresenta uma revisão de toda a discussão apresentada, dividindo-a em tópicos que auxiliam o estabelecimento de relações pelo/a leitor/a. Destaca-se um excelente resumo do debate teórico acerca da complexa dialética entre estrutura e ação social, questão que vem motivando não só o trabalho de Fairclough, mas também aquele de diversos teóricos da Ciência Social Crítica. Por meio da associação entre a ADC e a EPC, Fairclough procura responder a críticas que denunciam a incapacidade de análises empíricas de textos realizarem todo o potencial transdisciplinar evocado na Teoria Social do Discurso. O autor argumenta que por meio dessa relação é possível assegurar análises sistemáticas com foco no discurso como uma faceta de processos sociais (incluídos os processos de globalização), evitando o risco de um foco descontextualizado nos aspectos lingüístico-discursivos dos textos analisados ou de uma abordagem ingênua do poder sócio-construtivo do discurso.

Ao retomar o modelo para análise textual utilizado nas análises apresentadas nos capítulos centrais da obra, Fairclough justifica sua impossibilidade de oferecer análises minuciosas pelo escopo próprio ao livro. Assim fazendo, o autor resguarda-se do tipo de crítica que ele próprio levantou quando apontou a superficialidade de análises publicadas nos primeiros quatro números de *Discourse & Society* (Fairclough, 1999). Ainda que não tenha sido esse um objetivo do livro, pode ser interessante refletir sobre esse desafio em análises discursivas críticas: dadas as relações transdisciplinares de que dependemos para garantir a pertinência de nossas análises lingüísticas, dada a necessidade de apresentar análises lingüisticamente orientadas e contextualmente localizadas e politicamente posicionadas, dadas as limitações de espaço para publicação de análises e reflexões em periódicos, dadas as limitações de tempo a que estamos submetidos/as pelo intenso trabalho de pesquisa/ sala de aula/ publicação/ apresentação de trabalhos – condição que pode facilmente ser relacionada ao contexto dos processos de globalização, o que o próprio Fairclough não deixa de fazer quando discute o controle de qualidade do ensino superior – enfim, dada essa conjunção de fatores que torna o trabalho de analistas de discurso complexo e instigante, como conquistar o necessário equilíbrio entre a contextualização do problema, a profundidade da análise e da reflexão teórica e a defesa de interesses ligados à justiça e a igualdade?

Embora Fairclough não tenha podido conquistar esse desejado equilíbrio em seu último livro, não há dúvida de que os objetivos por ele almejados para essa obra foram plenamente atingidos. Trata-se de leitura fundamental para pesquisadores/as já engajados/as com essa versão de ADC e que desejem acompanhar o desenvolvimento dessa linha de investigação. *Language and globalization* é indicado também para pesquisadores/as em ciências sociais que desejem ampliar seu foco no aspecto discursivo de problemas sociais criados nos processos de globalização. Seja feita uma advertência: de modo al-

gum se trata de leitura indicada a iniciantes, os quais fazem bem em ler primeiro o livro de 2003, pelo menos.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BHASKAR, R. (1989) *The possibility of Naturalism: a philosophical critique of the contemporary Human Sciences*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf.
- BOURDIEU, P. (1998) *Contrafogos: táticas para enfrentar a invasão neoliberal*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- CHOULIARAKI, L. & FAIRCLOUGH, N. (1999) *Discourse in late modernity*. Rethinking critical discourse analysis. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- COLLIER, A. (1994) *Critical Realism: an introduction to Roy Bhaskar's philosophy*. London: Verso.
- DANERMARK, B., et. al. (2002) *Explaining society: Critical realism in the social sciences*. London and New York: Routledge.
- FAIRCLOUGH, N. (1999) 'Linguistic and intertextual analysis within discourse analysis', en: A. Jaworski, & N. Coupland (orgs.) *The discourse reader*, pp. 183-211. London: Routledge.
- \_\_\_\_ (2000) 'Discourse, social theory, and social research: the discourse of welfare reform', *Journal of Sociolinguistics*, 4(2): 163-195.
- \_\_\_\_ (2001a) 'A Análise Crítica do Discurso e a mercantilização do discurso público: as universidades', en: Magalhães, C. (org.) *Reflexões sobre a Análise Crítica do Discurso*, pp. 31-82. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, UFMG.
- \_\_\_\_ (2001b) *Discurso e mudança social*. Brasília: Editora Universidade de Brasília.
- \_\_\_\_ (2003) *Analysing discourse. Textual analysis for social research*. London: Routledge.
- FAIRCLOUGH, N., JESSOP, B. & SAYER, A. (2002) 'Critical Realism and semiosis', *Journal of Critical Realism (incorporating Alethia)*, 5 (1): 2-10.
- GRAMSCI, A. (1995 [1955]) *Concepção dialética da história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- RAMALHO, V. C. V. S. (2005) *O discurso da imprensa brasileira sobre a invasão anglo-saxônica ao Iraque*. Dissertação. Mestrado em Lingüística. Universidade de Brasília.
- THOMPSON, J. B. (1998) *A mídia e a modernidade*. Petrópolis: Vozes.

Viviane de Melo Resende  
vivianemelo@unb.br

VAN DIJK, TEUN A. (2003) *Dominación étnica y racismo discursivo en España y América Latina*. Barcelona: Gedisa. 205 pp. ISBN 84-7432-997-3

Con esta obra, van Dijk se plantea complementar su libro de publicación reciente, *Racismo y discurso de las élites* (2003a), mediante la presentación de ejemplos concretos sobre los diferentes ámbitos sociales en los que se manifiestan tanto el racismo discursivo como la acción discriminatoria. Para este fin, se vale de la ayuda de varios investigadores del tema para América Latina, de los datos aportados por los líderes de varios colectivos antirracistas en España, los reportes de prensa y de reconocidos autores que han trabajado la temática a profundidad como Calvo Buezas y Martín Rojo.

El libro se estructura en dos partes o capítulos principales denominados “1. Racismo y discurso de élite en España” y “2. Racismo y discurso de élite en Latinoamérica”. Cada uno de estos capítulos, aparte de su propia introducción y conclusiones, posee una descripción del contexto general para la conformación socio-histórica del racismo según el área geográfica considerada y una serie de ámbitos (a manera de subcapítulos) en los que se actualizan las prácticas y discursos discriminatorios de las élites (entiéndase la política, los medios de comunicación, la educación, la universidad).<sup>1</sup>

En la introducción del capítulo 1, el autor identifica varias tendencias generales del racismo en España. Por una parte, señala que España comparte con el resto de Europa algunas formas de racismo de élite especialmente relacionadas con el aumento del poder político de los partidos conservadores, pese a que los partidos de extrema derecha españoles no existan o no tengan impacto político. Por la otra, el autor destaca el cambio progresivo que está ocurriendo en las actitudes racistas en España, puesto que el país se ha convertido en receptor de inmigrantes, con la consecuente demanda para el cambio de las leyes y la adaptación cultural.

El racismo en España es, según van Dijk, un fenómeno complejo de origen histórico diverso. La resistencia contra la ocupación árabe, la intolerancia religiosa contra los judíos y musulmanes, el rechazo a la presencia de los gitanos y la conquista y colonización de territorios más allá de las fronteras españolas, fueron situaciones históricas muy puntuales pero entrelazadas, que luego dieron cabida al “nuevo” racismo antiafricano y antilatinoamericano generados por la inmigración. En esta variedad de discriminación, se reporta frecuentemente la entrada ilegal de una población extranjera proveniente de África, Asia y América. A estos nuevos habitantes se les culpa de cualquier suceso negativo que pueda tener lugar en una determinada localidad según sea el caso. El autor cita como ejemplo emblemático los sucesos de El Ejido, comunidad española en la que los vecinos se organizaron para agredir a los trabajadores inmigrantes asentados allí, luego de que se produjera el asesinato de una pobladora local. Van Dijk vincula estos sucesos con el apoyo de las élites políticas y de las fuerzas del orden público quienes propician este

tipo de situaciones a través del silencio (ya que no poseen un discurso abiertamente racista) y mediante la omisión de acciones para detener la violencia. No obstante, existen también grupos minoritarios de colectivos organizados, como la Asociación de Mujeres Progresistas de El Ejido, que rechazan la discriminación e identifican claramente el componente racista de este tipo de ataques.

En este trabajo, van Dijk se centra en resaltar la influencia fundamental del racismo de élite sobre los estratos medios y bajos de la población. En España, si algún político emite algún comentario abiertamente racista, los demás marcan distancia rápidamente porque actitudes conservadoras suelen asociarse con la influencia histórica del partido falangista de Franco. No obstante, la izquierda política, supuestamente más “democrática”, no ha mejorado de manera notable la condición de los inmigrantes; incluso puede llegar a manejar un discurso sutilmente racista bajo la asociación entre inmigración ilegal y delincuencia.

Entre los ámbitos de manifestación del racismo de élite se encuentra la política y, dentro de ella, el autor señala la importante influencia de los nacionalismos locales de las regiones autonómicas que rechazan de forma contundente la multiculturalidad por considerarla una amenaza a sus valores identitarios regionales. El inmigrante es visto en este caso como un “agente del caos”<sup>2</sup> que puede generar la desunión y la confusión ante los valores de la identidad del grupo mayoritario. No es extraño, entonces, que sea común encontrar ejemplos de discurso racista en regiones como Cataluña, Galicia y País Vasco, incluso contra otros inmigrantes del interior de España. Van Dijk critica tanto esta posición como el nacionalismo unificador que niega estas identidades locales, puesto que ambos procedimientos excluyen la construcción dinámica de la identidad.

Estudios como el de Ribas (2000) son citados por van Dijk para demostrar la gradación desde las posturas más radicales contra los inmigrantes hasta las formas más moderadas de aceptación. Esta aceptación aparece mayoritariamente condicionada por la exigencia de asimilación de los valores socioculturales españoles en detrimento de la identidad del inmigrante. Por otro lado, hay quienes defienden a los inmigrantes asumiendo posturas paternalistas que, finalmente, también constituyen una manifestación de racismo.

Los medios de comunicación constituyen otro ámbito de expresión y reproducción del racismo con tendencias similares a la política. En España no existen periódicos con una línea abiertamente racista, pero igualmente se asocia a los inmigrantes con la ilegalidad. Repetidamente se presentan estadísticas sobre los crímenes y se enfatiza el componente racial cuando se trata de extranjeros. Adicionalmente, van Dijk también señala que hay muy pocos periodistas pertenecientes a las minorías que tengan “voz” en los medios. No obstante, el autor también rescata el hecho de que existan agrupaciones de

periodistas de izquierda que manifiestan solidaridad hacia los inmigrantes y hacia la diversidad cultural.

El autor comenta que en el ámbito laboral, la situación es aparentemente contradictoria para los inmigrantes. De un lado, está la práctica común de que al extranjero no se le quiera contratar, sin tomar en cuenta si está o no capacitado para el trabajo. Del otro lado, los extranjeros representan una mano de obra más barata que el obrero español promedio (porque son subpagados, no reciben los beneficios de ley y se les puede contratar por tiempos cortos), así que su presencia es muy conveniente para los empleadores que necesitan muchos trabajadores a bajo costo (las jornadas laborales exceden más de lo permitido por la ley y los extranjeros, por miedo a ser descubiertos, no denuncian los maltratos ni exigen sus derechos como trabajadores). A pesar de esta realidad, van Dijk aclara que hacen falta investigaciones sobre los discursos de los empleadores y patrones acerca de sus trabajadores (datos de acceso difícil porque no es común conseguir estas evidencias, al contrario de lo que ocurre con la evidencia de la discriminación en la prensa). No obstante, los testimonios de los inmigrantes, obtenidos por los grupos de apoyo a la diversidad cultural y la lucha contra el racismo, son considerados pruebas incuestionables de esta discriminación laboral.

Antes de las conclusiones de este capítulo, van Dijk hace un breve recuento de otros ámbitos donde se presenta el racismo de élite:

- la escuela, en donde cada vez es más común tener aulas multiculturales; no obstante, no se favorece el respeto hacia la diversidad. Muy por el contrario, prevalece la visión conservadora de que los niños extranjeros deben asimilar la cultura española y mantener sus expresiones de identidad al mínimo.
- la ley, que aunque contiene artículos que tipifican al racismo y la discriminación como delitos, no es cumplida por las autoridades cuando juegan un rol pasivo ante los casos concretos y no condenan a los culpables.
- la iglesia, institución de élite cuyas acciones a favor de los inmigrantes contemporáneas son juzgadas positivamente, muy a pesar de su tradición histórica de persecución y acoso contra judíos, moros, amerindios y africanos, y de sus posiciones retrógradas hacia los temas relacionados al sexismo.
- la universidad, un ámbito sobre el cual no existe mucha información acerca de las manifestaciones de la discriminación. Van Dijk cita los resultados de un estudio de Calvo Buezas (2001) sobre las actitudes de los estudiantes universitarios hacia los inmigrantes y las minorías. Las tendencias encontradas son bastante equilibradas<sup>3</sup> y evidencian un discurso “políticamente correcto”.

En las conclusiones de este capítulo, el autor hace un resumen de lo observado en los diversos ámbitos de manifestación de la discriminación para

decir que España no es un caso de ruptura con el resto de Europa frente a la inmigración y que los cambios suscitados por la inmigración y la correspondiente demanda de multiculturalidad representan un reto para la sociedad española.

En la introducción del capítulo 2, el autor intenta caracterizar de manera general la discriminación en América Latina, para lo cual hace la salvedad de que si bien comparte rasgos en común con el racismo español y europeo (producto de la tradición histórica), también posee rasgos y complejidades muy propias. Entre las características mencionadas destaca:

- Tiene raíces en los procesos de conquista y colonización, así que es reflejo del racismo practicado por los españoles hasta la época.
- Si en España el racismo arremete contra los inmigrantes, en Latinoamérica son los mismos inmigrantes quienes imponen y reproducen la discriminación contra la población autóctona (amerindios) y contra otros inmigrantes no europeos como los africanos.
- Aumenta la complejidad de las categorías de discriminación, porque no sólo se discrimina al “otro” por ser diferente culturalmente, sino que hay toda una gradación entre la apariencia más europea y la menos europea, en donde entran grupos intermedios de mestizos y mulatos. También hay que considerar a los inmigrantes extranjeros que vienen de otras partes de América y a los inmigrantes no europeos que tradicionalmente también son objeto de discriminación en Europa como judíos, árabes y asiáticos.
- Hay que notar que los últimos grupos mencionados pueden conformar también una forma de estrato intermedio, de modo que podrían ser a su vez, agentes de la discriminación contra los amerindios y los afroamericanos.
- Se hace necesario considerar la realidad de cada país estudiado debido a las complejidades en la composición de la población y las posibilidades de la discriminación en estos casos. Por ejemplo, hay países en el Caribe en donde la población negra es mayoría y constituye la clase políticamente dominante, mientras que en la mayor parte del continente suramericano, las clases dominantes son blancas de ascendencia europea y los afrodescendientes son minoría.
- Existe una mezcla de racismo, etnicismo y clasismo, porque generalmente los grupos discriminados son los que tienen menos acceso a recursos económicos, a la educación y al ejercicio de todos sus derechos ciudadanos. Adicionalmente, hay que distinguir la discriminación de clase que hacen los grupos de descendientes de europeos de las élites económicas hacia sus pares pobres y la actitud discriminatoria de estos últimos hacia sus vecinos mulatos, negros, etc.

Luego de este intento de síntesis de la diversidad de los factores y matices de la discriminación en América Latina, van Dijk acertadamente dice lo siguiente:

Estas diferencias locales y regionales de los partícipes, disparidad de clase, de profesión, de educación, de ideología política y, también, en lo relativo a la interacción contextual, definen una infinita variedad de modalidades de racismo. De ahí que utilicemos la palabra “racismos”, en plural, cuando hablamos de la situación en Latinoamérica. Por el mismo motivo, nos referimos a ‘racismo(s)’ y no a ‘etnicismo’, porque los racismos en Latinoamérica no suelen ser únicamente culturales sino que tienen un componente de apariencia “racial”, incluso cuando, por ejemplo, las diferencias culturales, y por extensión ‘étnicas’, con la población indígena trascienden a su apariencia física (pp. 107-108).

El autor resalta dos aspectos del discurso de élite latinoamericano: 1. No existe una opinión opuesta a la inmigración como ocurre en Europa. Al contrario, casi siempre se le ha considerado un medio de “mejoramiento” de la calidad racial de la población a través de las políticas de blanqueamiento. 2. Las raíces indígenas y africanas pueden ser usadas positivamente en la construcción de la identidad mestiza colectiva (esto no quiere decir que a nivel individual se acepte como tal, ya que sí hay una fuerte negación hacia estos componentes raciales, pero en general no hay discurso público contra esto).

El primer caso analizado en Latinoamérica es el mexicano. El autor cita el trabajo de Carbó (1995) sobre los debates parlamentarios en torno a la creación de las oficinas de asuntos indígenas entre principios y mediados del siglo XX. Carbó demuestra que la mayor parte del contenido de los debates se centra en el ritual de la argumentación política típica de estos casos, y no en las necesidades de los indígenas como tal. Además, se reproducen los esquemas racistas y de dominación cuando se señala y construye discursivamente al indígena como “problema” para la sociedad mexicana, se asumen posiciones paternalistas y se plantea como solución la asimilación del indígena a la sociedad mexicana.

En resumen, se habla mucho a favor de las reivindicaciones indígenas pero no se hace nada porque significa ceder cuotas de poder pertenecientes a los mismos grupos que apoyan a estos parlamentarios. No obstante, como otras veces, van Dijk afirma que no se puede generalizar y que la presencia del subcomandante Marcos del Ejército Zapatista de Liberación Nacional muestra que hay miembros de las élites que también pueden comprometerse en la solidaridad hacia los excluidos.

Sobre el racismo en Argentina, van Dijk identifica como aspectos definitorios el genocidio contra la población indígena originaria, la discriminación contra los peruanos, bolivianos y brasileros emigrados a la frontera, contra los mestizos pobres y contra los coreanos. Sostiene que en líneas generales, se tiende a considerar a la prensa y a los medios de comunicación como los receptores de las necesidades de la población más que a los políticos debido a los antecedentes de represión y de abuso de autoridad relacionados a los entes del Estado. Sin embargo, para van Dijk esto puede ser relativo, porque en los medios se da cabida a los discursos racistas de las élites políticas. Le parece

que la sociedad argentina, como otras, niega su propio racismo cuando no se trata el tema en espacios donde debería tener cabida y por los escasos estudios sobre discriminación a pesar del entusiasmo por el análisis crítico del discurso. Sobre la discriminación contra los inmigrantes peruanos, bolivianos, paraguayos y brasileños, este autor toma como ejemplo una carta que apareció en uno de los diarios principales del país, en la que se manifiesta abiertamente la suposición de superioridad racial (y por lo tanto, intelectual) de la población argentina frente a la inferioridad de los primeros. Según lo expuesto por la carta, estos inmigrantes perjudican biológicamente la buena raza del país receptor trayendo enfermedades y mezclándose con sus habitantes. De igual manera, fundamentándose en el trabajo de Courtis (2001), van Dijk identifica a los coreanos como otro de los grupos que sufre discriminación discursiva en Argentina cuando se les asocia a la ilegalidad y al crimen.

En Chile, la discriminación opera contra la población mapuche, quienes representan casi la totalidad de los indígenas en ese país. A pesar de que históricamente se les vio como valientes guerreros que lucharon contra la ocupación española y se afirma la presencia de sangre mapuche en todos los chilenos, en las noticias se les presenta como violentos, desordenados, irracionales y delincuentes. Esto ocurre prototípicamente cuando se organizan para protestar contra el despojo y uso de sus tierras por las compañías transnacionales. El análisis que proporciona el autor es que en Chile la prensa es notoriamente conservadora dentro de una sociedad con una marcada tendencia política de derecha, esto debido a los regímenes militares y a la mayoritaria presencia de población blanca de origen europeo.

Sobre Brasil, van Dijk sostiene que tanto los discursos de élite como los cotidianos establecen que las diferencias sociales son producto del clasismo y no de la discriminación racial. Este país se caracteriza por una marcada diferencia entre las clases pudientes y los más desposeídos. Aun cuando alrededor de la mitad de la población es negra, hay una marcada discriminación contra los afrodescendientes, mientras que el ideal de la sociedad brasilera es la tez clara con cabello rubio. Medios como la prensa y la televisión repiten los patrones observados en otros países en cuanto a la reproducción del racismo mientras niegan su existencia. Un ejemplo citado por el autor son las telenovelas, una de las formas más influyentes de propagación de la cultura brasilera hacia el mundo y en las que se muestra una proporción mínima de morenos y negros frente al predominio de los blancos. Esta situación poco tiene que ver con la realidad de la composición de la sociedad brasilera. Otros ámbitos abordados por el autor de modo detallado son la educación y el discurso cotidiano.

El discurso oficial del régimen socialista en Cuba no permite ni reconoce la discriminación hacia los negros por parte de la población blanca. Las fuertes restricciones de la libre expresión hacen que sea muy difícil recavar indicios de racismo en este país. Sin embargo, van Dijk llama la atención sobre el

hecho de que actualmente existan más líderes blancos en el poder que durante los primeros años de la revolución.

En Colombia, luego de una historia de esclavitud y discriminación contra los indígenas y los negros, actualmente surgen cada vez más movimientos de acción afirmativa y, los discursos de élite comienzan a reflejar este cambio. No obstante, a pesar del discurso políticamente correcto, van Dijk consigue ejemplos de textos publicados entre principios y mediados del siglo XX y que aún se difunden, que relacionan a los indígenas y a los negros con la barbarie, la flojera, la delincuencia y la pasividad.

Según la opinión del autor, en Venezuela hay más preocupación por el conflicto político entre el presidente Chávez y la oposición que por los conflictos raciales en sí mismos. No obstante, la interpretación que le da el autor a esta situación es que hay un conflicto étnico y de clase dentro de la lucha de estos grupos. Chávez y su movimiento revolucionario se identifican con las clases oprimidas como indígenas, negros y mulatos, mientras que señalan a la oposición como la élite blanca que por tradición ha detentado el poder. Esta nueva situación política ha generado un discurso político que habla del reconocimiento de los derechos de los afrovenezolanos y los indígenas, ya sea a través de la Constitución del año 99 o de los discursos pronunciados por los voceros del gobierno. A pesar de esta retórica, van Dijk encuentra que los problemas de diferencia cultural y racial en Venezuela siguen existiendo de manera muy marcada, y muestra de ello es que los negros e indígenas tienen una presencia muy escasa en las universidades, pero que, en cambio, sí conforman la mayoría de la población pobre.

Bolivia por su parte, es el país latinoamericano con el mayor porcentaje de población indígena y mestiza que a su vez es mayoría sobre la población blanca de origen europeo. Visto esto, según van Dijk, cabría suponer que, dentro de un régimen verdaderamente democrático, los indígenas deberían ocupar la mayoría de los puestos de poder y así controlar sus destinos, pero la realidad es diametralmente opuesta. La población indígena constituye una mayoría oprimida por la élite minoritaria blanca. La marcada tendencia racista de la sociedad boliviana limita a los indígenas a los estratos inferiores del orden social y los define como irracionales, ignorantes e incapaces de gestionar sus tierras y decidir sus destinos. Aunque la constitución más reciente define al país como una sociedad multicultural en igualdad de derechos, los patrones discriminatorios son incluso aceptados por las propias víctimas, quienes asumen su inferioridad.

Perú también posee una situación similar, con una población integrada en su mayoría por indígenas, mestizos y afrodescendientes. De acuerdo al panorama que muestra van Dijk, pareciera que en Perú la situación de los indígenas es “menos negativa”<sup>4</sup> porque existe la posibilidad de anteponer el grado educativo y el estatus laboral como medio para lograr respeto ante una apariencia física menos europea. Esto, por supuesto, es relativo y sólo una

minoría podrá llegar a tener el nivel educativo y el estatus laboral requerido para un sueldo digno. Menos posibilidades parecen tener los afrodescendientes, a quienes, al igual que en otros países, se les asocia con la delincuencia, con la pereza y con la prostitución.

En sus conclusiones sobre el capítulo, el autor resume las observaciones hechas hasta ahora sobre el racismo contemporáneo en América Latina y plantea el doble efecto de los discursos de élite: inicialmente se les ha señalado como el patrón social alrededor del cual se ordenan las prácticas del racismo cotidiano, pero junto a la dinámica histórica de consolidación de las democracias y la emergencia de los movimientos de resistencia y afirmación de los grupos sociales oprimidos, también se pueden constituir como herramientas para el cambio.

La excelente exposición de van Dijk muestra una propuesta concientizadora sobre las estrategias del racismo en Hispanoamérica y expone de manera práctica el funcionamiento cotidiano de los mecanismos de “*autopresentación positiva de Nosotros*” y “*presentación negativa de Ellos*”, categorías fundamentales del modelo teórico que este autor ya ha planteado en obras anteriores (van Dijk, 1996<sup>a</sup>, 1996<sup>b</sup>, 1999 y 2003<sup>b</sup>). Adicionalmente, van Dijk queda en deuda para la publicación de otros estudios más detallados sobre la temática en cada uno de estos países.

Dos detalles sobre los que hay que llamar la atención son la calidad de la versión española y las referencias bibliográficas. Acera de la primera no es posible distinguir si es responsabilidad de la traductora o si son detalles de edición, pero la disposición de los signos de puntuación en el texto no facilita la tarea del lector. Sobre el segundo punto hay que notar que van Dijk cita varios textos en su trabajo que luego no aparecen referidos en la bibliografía. Esto, además de constituir un descuido sobre las normas formales de edición, imposibilita que se consulten estas fuentes originales. Aunque se trata de aspectos que la editorial debe cuidar para próximas versiones, la presencia de estos detalles no desmerece la calidad del material presentado por el autor, quien desarrolla sus análisis con la elocuencia a la que nos tiene acostumbrados.

Además de convertirse en una obra de referencia para quienes estudian el racismo, sea éste discursivo o no, *Dominación étnica y racismo discursivo en España y América Latina* tiene como mérito especial el estar fundamentado en la consulta de los investigadores locales de la mayoría de los países comentados<sup>5</sup>, lo que constituye un valioso reconocimiento al trabajo de quienes se preocupan por la situación de sus propios entornos nacionales. Esto es especialmente significativo en el contexto latinoamericano donde muchas veces no se citan las referencias locales sino a los autores extranjeros, así que van Dijk cumple también de esta forma una labor divulgativa de este material.

NOTAS

- 1 Para el capítulo de América Latina, se ha escogido el ámbito para analizar por país.
- 2 El término es mío.
- 3 En el sentido de que se compensan unas cifras con otras. Por ejemplo: hay un marcado rechazo hacia el matrimonio mixto con musulmanes, africanos y moros, pero tienen escasa aceptación los grupos abiertamente racistas como los “cabezas rapadas” o las posiciones extremas de prohibir la entrada de nuevos inmigrantes al país.
- 4 El énfasis es mío.
- 5 Aunque por motivos de espacio no se hayan mencionado detalladamente aquí, sino sólo las conclusiones a las que llega van Dijk.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CALVO BUEZAS, T. (2001) *Inmigración y universidad. Prejuicios racistas y valores solidarios*. Madrid: Editorial Complutense.
- CARBÓ, T. (1995) *El discurso parlamentario mexicano entre 1920 y 1950. Un estudio de caso en metodología de análisis del discurso*, 2 volúmenes. México: CIESAS y Colegio de México.
- COURTIS, C. (2001) *Construcciones de alteridad: discursos cotidianos sobre la inmigración coreana en Buenos Aires*. Buenos Aires: Eudeba.
- MARTÍN ROJO, L. (2000) Enfrentamiento y consenso de los debates parlamentarios sobre la política de inmigración en España. *Oralia*, 3: 113-148.
- RIBAS, M. (2000) *Discurs parlamentari i representacions socials (la representació de la “inmigració” que emergís de les preguntes d’una comissió d’estudi parlamentària)*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona.
- VAN DIJK, T.A. (1996a) Análisis del discurso ideológico en *Versión*, 6:15-43.
- VAN DIJK, T.A. (1996b) Opiniones e ideologías en la prensa en *Voces y Culturas. Revista de Comunicación*, 10: 9-50.
- VAN DIJK, T.A. (1999) *Ideología: Una aproximación multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa.
- VAN DIJK, T.A. (2003a) *Racismo y discurso de las élites*. Barcelona: Gedisa.
- VAN DIJK, T.A. (2003b) *Ideología y Discurso: Una introducción multidisciplinaria*. Barcelona: Ariel.

**Luisana Bisbe**  
luisanalbisbeb@yahoo.com



## ACERCA DEL DISCURSO Y LA ACCIÓN

Me resulta más que interesante que una analista de discurso de Venezuela, Mariluz Domínguez, en el marco de un contexto político desfavorable a la libertad de prensa, se preocupe de recomendar un listado de consignas a “las/ los profesionales de los medios impresos” para evitar el sexismo lingüístico y el tratamiento discriminatorio de las mujeres en textos informativos y de opinión. Y más aún, que comience su participación en este espacio, instándonos a trascender los límites disciplinarios, como si la investigación y desarrollo del conocimiento científico fuera una esfera paralela al mundo ‘real’ conformado por los medios masivos de comunicación y el contexto inmediato.

Lejos de cerrar el debate acerca de la relación entre discurso y praxis política, me parece que vale la pena volver a pensar este vínculo. El ACD europeo responde cambiando el discurso como lo hace la analista venezolana, con recomendaciones políticamente correctas; por citar una experiencia personal, recuerdo a Luisa Martín Rojo en Argentina, defendiendo la propuesta de modificación del formulario de emigraciones que usa el Estado Español resultado de sus investigaciones sobre discriminación. En cambio, en los años 70, muchos intelectuales y científicos sociales optaron por la intervención política explícita. Podríamos enumerar modelos paradigmáticos, y seguramente estaríamos todos de acuerdo, como Sartre, Simone de Beauvoir o Walsh, algunos más ligados a la lucha armada anticapitalista, otros al Partido Comunista. En lo que respecta a mi país, Argentina, independientemente de los resultados, los que sobrevivieron, en general, se niegan a replantear y a evaluar los éxitos y fracasos del proyecto de esos años. Por lo pronto, parece aumentar la enorme brecha que separa a las acciones políticas concretas que llevan bienestar, salud, educación de la población excluida por el sistema capitalista.

Por otra parte, con relación a las recomendaciones al periodismo y dejando para otra ocasión el debate sobre el papel de la prensa en la vida política de un país y la consolidación del oficialismo de turno, creo que podemos establecer un vínculo entre la academia y los medios de comunicación en la etapa de formación, pero creo muy difícil poder influir en la vida profesional.

A su vez, me gustaría recordar que, en principio, no está demostrado que la frecuencia de uso de una forma discursiva modifique la representación social asociada, en especial en el caso de los estereotipos asociados al prejuicio

social o racial. En el estado actual de la investigación de los mecanismos de cognición social, recomendar ciertos usos como un modo de intervenir en la realidad social y la representación discursiva peca de inocencia y suena a adoctrinamiento. Sin embargo, es imperioso intentar cambiar esta realidad a la luz de las nuevas formas de autoritarismo y racismo social y religioso que se da en distintas partes del mundo. Desde el punto de vista del discurso, ¿dejamos que el mercado lingüístico se autoregule con la reproducción de un discurso prejuicioso asociado a ciertas prácticas o intentamos luchar por una circulación de discursos alternativos más plural y democrática, confiando en el poder de la circulación misma? ¿Vale la pena tomar como ejemplo lo que sucede en internet: qué posición tomamos respecto del actual mercado lingüístico global sin precedentes en la historia?; teniendo en cuenta que se trata de uno de los mercados más poderosos de nivel internacional, ¿recomendaríamos, también, un listado de buenos usos? Es como tapar el sol con las manos.

Tanto intervenir en la circulación de ciertas formas de discurso como dejar que circulen sin censura, constituyen alternativas válidas. La decisión a tomar debe estar fundamentada en estudios sostenidos y solventes. No deberíamos contentarnos con repetir temáticas y actitudes en apariencia progresistas. Vale la pena desarrollar de manera crítica teorías y conocimiento; para esto es necesario fortalecer conexiones entre analistas críticos en redes de comunicación como este espacio. Creando además nuevos equipos de trabajo con proyectos de desarrollo concretos.

Volvemos al principio: analizamos discursos o los cambiamos. Cambiar un discurso es cambiar una práctica, no una temática. Si algo nos enseña el análisis del discurso es que la oposición no está en analizar un discurso o cambiarlo, porque sería entender que la temática es algo exterior al hecho de habla. Decir algo implica un conjunto de acciones reconocibles analíticamente en distintos niveles, en los que lo que se comunica es mucho más que un tema. Y en esto, el ACD en su variante previa la LSF o la LC es muy claro: uno de sus objetivos como proyecto teórico es justamente la deconstrucción de los mecanismos del aparato discursivo que conforman los discursos autoritarios en sus distintas variantes y los circuitos de acceso y circulación de los discursos. En esto radica nuestra fuerza.

Alicia Carrizo  
aliciac@filo.uba.ar



## LENGUAJE Y MEDIOS DE COMUNICACIÓN

Es común escuchar a destacados lingüistas acusar a los medios de comunicación de no cumplir con su función educadora y, por lo mismo, contribuir significativamente al deterioro del idioma español y a otros males sociales como el sexismo, el racismo o la discriminación clasista.

En medios chilenos pudimos leer, hace no mucho, expresiones como las siguientes: “la cultura del idioma ha ido decayendo, eso es evidente, y tiene mucho que ver con el rol de la educación, de la familia y de los medios de comunicación”, eso lo sostiene el director de la Academia Chilena de la Lengua, Alfredo Matus. Consultado acerca de si los periodistas contribuyen a que se hable un español deficiente, Víctor García de la Concha, director de la Real Academia Española, RAE, señala “los medios de comunicación deberían volver a la sana costumbre de la corrección”. En otra columna de opinión (de *El Mercurio* de Valparaíso), el conocido lingüista chileno y miembro de la RAE, Leopoldo Sáez, señalaba «cada periodista, aunque no lo quiera, tiene una poderosa influencia en la evolución lingüística de la sociedad».

No es raro escuchar, cada cierto tiempo, a lingüistas de diversas latitudes sostener afirmaciones de esa naturaleza, criticando a los medios por no cumplir su función educativa y, por consiguiente, deteriorar el idioma.

Dicha acusación entraña, a mi modo de ver, una lógica argumentativa en cuyo trasfondo encontramos dos premisas que podemos considerar falaces, y un olvido. Veamos primero las premisas: la primera (funcionalista) implica que los medios de comunicación ejercen un rol educativo en la sociedad, y la segunda (mecanicista), que si los medios cumplen de manera adecuada la función X (educar) en la sociedad se producirá el fenómeno Y (buen uso del español), siendo esta última variable dependiente de la primera.

Respecto de la primera premisa siempre me he formulado la misma pregunta, ¿de dónde viene la convicción de que los medios educan y, peor aún, que esa sería una de sus importantes funciones?

Los medios no educan, y nunca fueron concebidos con ese fin, ni por sus creadores ni por sus ejecutores. La historia (que dicen que sí educa, aunque también eso es debatible) nos enseña (no educa) que los medios nacen y se desarrollan por razones muy distintas a las educativas. En su génesis, la aparición de los medios (más o menos siglo XVII) implicó un reto al monopolio de la comunicación social que hasta entonces mantenía la Iglesia. La prensa entró así de lleno en la lucha que cuestionó el monopolio intelectual del clero

y la concepción teológica del mundo, elementos que marcaron los inicios de los llamados tiempos modernos.

Los medios siempre han estado vinculados a este tipo de acontecimientos sociales: la prensa de la monarquía, por ejemplo, que daba “las noticias del reino”, sólo lo podía hacer con permiso del rey o sus ministros; la prensa burguesa, por su parte, se caracterizó por enfrentar a los monarcas y la prensa obrera a los burgueses, después la prensa comercial a la burguesa e ilustrada, etc. Nunca han estado en el centro de las dinámicas mediáticas las consideraciones pedagógicas o educativas, pues aquello no corresponde ni a su génesis, ni a su esencia, ni son los medios el locus para tal empresa. Antes bien, son las inquietudes comerciales e ideológicas las que mueven a los medios. La educación no forma parte de la naturaleza de los medios, mientras que sí de otras instituciones sociales como las escuelas o las universidades (donde suelen trabajar los lingüistas).

A lo anterior, sumemos la experiencia histórica: todas las iniciativas de programas educativos que se han llevado a cabo en los medios han fracasado, por ejemplo, la televisión educativa que en los '70 se pensó como una gran herramienta pedagógica, nunca logró programas que fueran seguidos por la audiencia; se creyó que trasladando la sala de clases a la pantalla se resolvía esa falacia educativa, pero no consideraron que los programas eran muy aburridos y la audiencia (que no alumnos) simplemente cambia de canal o que el formato mediático obliga a adecuaciones que chocaban a los pedagogos.

En cuanto a la segunda falacia, sólo vale decir que su reiterado empleo demuestra que quienes estudian el discurso de los medios deben considerar la teoría de la comunicación y no sólo la del lenguaje para acercarse analíticamente al complejo fenómeno de los medios. Si hay algo que ha estado y está en el centro del debate es el efecto de los medios sobre su público y sobre la sociedad en general. Mientras muchos lingüistas suelen dar por sentado que se trata de una relación bastante mecanicista y que el efecto de los medios es fuerte y directo, los teóricos de la comunicación llevan casi cien años discutiendo el asunto. Y si hay algo que ha quedado claro, tanto teórica como empíricamente, es que el efecto de los contenidos mediáticos sobre los receptores no es ni a corto plazo, ni directo, ni homogéneo.

A todo lo anterior sumemos el olvido que mencionábamos antes: es en la oralidad, y fundamentalmente en la comunicación oral que se practica desde pequeño en la familia y luego con los pares, donde ejercitamos y adoptamos los usos dialectales, esa es la interacción esencial, no la que tenemos como audiencia con los medios que es más pasiva y más acotada.

Si consideramos lo anterior, podemos evitar un error muy común: reducir los medios de comunicación a una actividad discursiva (como si todo en los medios pasara por el lenguaje) y, seguidamente, reducir lenguaje a lenguaje verbal. Esto, con la televisión y sus nuevos formatos y con toda la tecnolo-

gía de la información actual constituye claramente un reduccionismo, que se suma a las falacias y al olvido.

Y pienso que recién entonces podemos comenzar a resolver las siguientes preguntas: si desaparecieran las expresiones clasistas en la prensa, ¿desaparecería el clasismo?; si los pobres no fueran estigmatizados por los medios, ¿tendrían mayores oportunidades en la sociedad?

Pedro Santander Molina  
pedro.santander@ucv.cl





## LIBROS RECIBIDOS

### LIBROS RECIBIDOS

- Dante A. J. Peralta & Marta Urtasun (2004) *La crónica periodística. Lectura crítica y redacción*. Buenos Aires: La Crujía ediciones.
- Lidia Rodríguez Alfano (2004) *La polifonía en la argumentación*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Daniel Cassany (2006) *Tras las líneas. Sobre la lectura contemporánea*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Ingedore Villaça Koch & Vanda Maria Elias (2006) *Leer e comprender os sentidos do texto*. São Paulo: Contexto.
- Mireya Cisneros Estupiñán (2006) *Lectura y escritura en la universidad. Una investigación diagnóstica*. Pereira (Colombia): Universidad Tecnológica de Pererira.
- Sandra Soler Castillo (2004) *Discurso y género en historias de vida. Una investigación de relatos de hombres y mujeres en Bogotá*. Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo.
- Viviane de Melo Resende & Viviane Ármalo (2006) *Análise de discurso crítica*. São Paulo: Contexto.

## *Índice acumulado*

### VOLUMEN 1 (1) 2001

- CHARAUDEAU, Patrick, De la competencia social de comunicación a las competencias discursivas, 7-22.
- MARCUSHI, Luiz Antônio, Aspectos da questão metodológica na análise da interação verbal: o continuum cualitativo-cuantitativo, 23-42.
- CARBÓ, Teresa, Tocar el lenguaje con la mano: experiencias de método, 43-67.
- VAN DIJK, Teun, Algunos principios de la teoría del contexto, 69-81.
- ESPAR, Teresa, Estrategias enunciativas en el discurso irónico: un artículo de opinión de José Ignacio Cabrujas, 83-100.

#### Reseñas

- Teun van Dijk (comp.), *El discurso como estructura y proceso. Estudios del discurso: Introducción multidisciplinaria*, reseñado por Guillermo Soto, 103-125.
- Giovanni Parodi Sweis (comp.), *Relaciones entre lectura y escritura: una perspectiva cognitiva discursiva. Bases teóricas y antecedentes empíricos*, reseñado por Rebeca Beke, 127-130.
- Helena Calsamiglia Blancaflor y Amparo Tusón Vals, *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*, reseñado por Antonio Núñez, 133-137.

### VOLUMEN 2 (1) 2002

- VILLAÇA KOCH, Ingedore G., A construção de objetos-de-discurso, 7-20.
- CUCATTO, Mariana, Cómo “hacer hacer” cosas con palabras. La construcción discursiva del estereotipo femenino en la publicidad de los 90. El caso de Slim Center, 21-49.
- WILLIAMSON, Rodney, Situación comunicativa y estructura genérica en la telenovela mexicana, 51-68.
- MADRIZ, María Fernanda, La noción de pueblo en el discurso populista, 69-92.
- RUIZ ÁVILA, Dalia, Discurso autobiográfico e identidad sociocultural, 93-109.

#### Reseñas

- Bob Hodge y Kam Louis, *The politics of Chinese language and culture. The art of reading dragons*, reseñado por Irene Fonte, 111-114.
- Susan Hunston y Geoff Thompson (eds.), *Evaluation in text: Authorial Stance and the Construction of Discourse*, reseñado por Nora Kaplan, 115-121.
- Ingedore Grunfeld Villaça Koch, *Desvendando os segredos do texto*, reseñado por Lenita Vieira, 122-126.

VOLUMEN 3 (1) 2003

- CADEMARTORI D, Yanina, La inscripción de las personas en textos de divulgación científica, 9-27.
- CHAMORRO MIRANDA, Diana, MIZUNO HAYDAR, Jorge y MOSS, Gillian, Tergiversaciones y correspondencias: la metáfora y sus bemoles, 29-47.
- GRACIA DA SILVA, Denise Elena, Discurso y cognición social en la “red” de las metáforas, 49-69.
- MARTINS FERREIRA, Dina María, La identidad en la posmodernidad: Lula y la construcción discursiva del sujeto, 71-81.
- VIEIRA, Lenita D., El mundo al revés. Humor en el discurso político, 83-91.

Reseñas

- Leda Berardi (comp.), *Análisis crítico del discurso. Perspectivas latinoamericanas*, reseñado por Luisa Martín Rojo, 93-96.
- Luisa Martín Rojo (dir.), Ester Alcalá Recuerda, Aitana Gari Pérez, Laura Mijares, Inmaculada Sierra Rodrigo y M<sup>a</sup> Ángeles Rodríguez, *¿Asimilar o integrar? Dilemas ante el multilingüismo en las aulas*, reseñado por Dalia Ruiz Ávila, 97-101.
- Analia Brandolín y María Eugenia Rosboch, *Transformaciones “al aire”: radio, medios y poder*, reseñado por Pedro Santander Molina, 102-107.

VOLUMEN 4 (1) 2004

- ROMANO PACÍFICO, Soraya Maria y SOUSA ROMÃO, Lucília Maria, Intertextualidade e humor: No país do carnaval “Muito riso e pouco siso” é o lema nacional, 7-24.
- ACOSTA V., Gladys Lucía, El Ser y el Hacer del DIRCOM: un análisis en la perspectiva del discurso, 25-46.
- RODRÍGUEZ ALFANO, Lidia y KOIKE, Dale April, La interacción en diálogos transmitidos por la radio en la frontera, 47-72.
- KICZKOVSKY, Silvia, Los relatos tradicionales como vehículos de valores éticos, 73-88.
- HESS ZIMMERMANN, Karina, El desarrollo de la habilidad para manejar tiempos verbales en la narración, 89-102.

Reseñas

- Patrick Charaudeau. *El discurso de la información. La construcción del espejo social*, reseñado por María Jesús Nieto y Otero, 103-104.
- Dalia Ruiz Ávila. *Tejiendo discursos se tejen sombreros. Identidad y práctica discursiva*, reseñado por Irania Malaver, 105-107.
- Deborah Schiffrin, Deborah Tannen y Heidi E. Hamilton, (Comps.) *The handbook of discourse analysis*, reseñado por Nora Kaplan, 108-114.

VOLUMEN 4 (2) 2004

- ZULLO, Julia y RAITER, Alejandro, Piquetes y piqueteros. Los actores sociales de la pobreza en la prensa argentina, 7-26.
- ESCAMILLA MORALES, Julio y MORALES ESCORCIA, Efraín, Imaginarios culturales subyacentes en la canción vallenata, 27-53.
- OSUNA, Zulaima, GALINDO VILLARDÓN, M<sup>a</sup> Purificación y MARTÍN VALLEJO, Javier, Análisis estadístico de datos textuales. Aplicación al estudio de las declaraciones del Libertador Simón Bolívar, 55-62.
- ALVAREZ, Guadalupe, Estudio sobre la representación del trabajo en el discurso de los indigentes de la Ciudad de Buenos Aires, 63-89.
- CHUMACEIRO, Irma, Las metáforas políticas en el discurso de dos líderes venezolanos: Hugo Chávez y Enrique Mendoza, 91-113.

Reseñas

- Gladys Acosta y Jorge Sánchez, *Construcción de Identidad y Función Política en el discurso del director de comunicaciones*, reseñado por Olga Beatriz Muñoz, 115-119.
- Michel Meyer (Ed.), *Perelman. Le renouveau de la rhétorique*, reseñado por Frances D. de Erlich, 120-126.
- Teun A. van Dijk, *Racismo y discurso de las élites*, reseñado por Leda Berardi, 127-133.

VOLUMEN 5 (1) 2005

- BERTORELLO, Adrián, El estatuto de la subjetividad en la teoría polifónica de la enunciación, 7-25.
- RESENDE, Viviane De Melo, Y SEBBA RAMALHO, Viviane C., Análise de discurso crítica: uma reflexão acerca dos desdobramentos recentes da teoria social do discurso, 27-50.
- MARTINS FERREIRA, Dina Maria, La construcción de la identidad de lo femenino: pragmatismo, imaginario y simbolismo, 51-61.
- SHARIM PAZ, Sarah y MUÑOZ ACEVEDO, Daniel, Una propuesta metodológica para el análisis del diálogo: la Unidad Interaccional, 63-96.
- BURDACH, Ana María y ROSS A., Paula, La construcción de la voz del enunciador en el discurso político de Ricardo Lagos, ex-Presidente de la República, 97-112.

Reseñas

- Marianne Peronard y Ximena Gómez García (Eds) *El hombre y su palabra*, reseñado por Juana Marinkovich, 113-115.
- Anamaría Harvey (comp.) *En torno al discurso*. Contribuciones de América Latina, reseñado por Marianne Peronard Thierry, 121-125.
- Giovanni Parodi (ed), *Discurso especializado e instituciones formadoras*, reseñado por Carmen López Ferrero, 116-120.

VOLUMEN 5 (2) 2005

- CONSTANTINO, Gustavo Daniel, Modalidades comunicativo-discursivas de participación en comunidades virtuales de aprendizaje: una propuesta para la evaluación formativa, 7-32.  
FLORES TREVIÑO, María Eugenia, La ironía y el humor en El Habla de Monterrey, 33- 47.  
GALLUCCI, María José, Argumentación y funciones estratégicas en el discurso político venezolano: el cierre de campaña del referéndum revocatorio presidencial, 49-75.  
FONTE Irene y WILLIAMSON, Rodney, Marcos temporales y proyectos comunicativos: el análisis de la temporalidad en la interacción verbal, 77- 94.  
RODRÍGUEZ ALFANO, Lidia y ELIZONDO REGALADO, Gabriela, Dime a quién citas y te diré quién eres. La co-construcción de la identidad en el diálogo, 95- 106.  
SALGADO ANDRADE, Eva, Una nueva tipología para analizar la prensa en México, 107- 125.

Reseñas

- Alexandra Álvarez Muro. *Poética del habla cotidiana*, reseñado por Ainoa Larrauri, 127- 133.  
Jan Renkema. *Introduction to discourse studies*, reseñado por María Valentina Noblía, 134- 137.  
Rodney Williamson y Fernando de Diego. *Verbo e Imagen en la Telenovela mexicana*, reseñado por Yoconda Correa Mancero, 138- 146.

VOLUMEN 6 (1) 2006

- OQUENDO, Luís y DOMÍNGUEZ, Mariluz, Género, étnia y actitudes lingüísticas en hablantes bilingües wayuu, 5-20.  
SOUSA ROMÃO, Lucília María, RIBEIRO PATTI, Ane y DE MACEDO RIBEIRO PATTI, Antônia, Heróis da mídia na voz das crianças: efeitos de sentido sobre/da infancia, 21-38.  
MARCHESE, Mariana Carolina, La construcción del signo “indigente” en el discurso de las instituciones estatales de la Ciudad de Buenos Aires, 39-62.  
TRINDADE, Eneus y FABIANO ANNIBAL, Sergio, Os sentidos do espaço na enunciação midiática publicitária, 63-76.  
ESTRADA, Andrea, Originalidad vs. claridad en el discurso académico: la comprensión del evidencial reformulativo ‘en todo caso’, 77-112.

Reseñas

- Luís Alfonso Ramírez Peña y Gladis Lucía Acosta Valencia (comps.), *Estudios del discurso en Colombia*, reseñado por Martha Shiro, 113-119.  
Viviane de Melo Resende y Viviane Ramalho, *Análise de discurso crítica*, reseñado por João Bosco B. Bonfim, 120-123.  
Denise Elena García Da Silva, *Nas instancias do discurso. Uma permeabilidade de fronteiras*, reseñado por Lúcia Gonçalves de Freitas, 124-128.

Entrevista

- Óscar Iván Londoño Zapata, *El análisis crítico del discurso (ACD), una actitud de resistencia. Entrevista a Teun A. van Dijk*, 129-135.

### *Instrucciones para las reseñas*

- La reseña tendrá como encabezado el autor (o editor), el año, el título, el número de páginas, la casa editorial y el ISBN de la obra reseñada.
- En la introducción se identificará el tema y el problema central.
- Se describirá la estructura de la obra (en capítulos, y partes, existencia de glosarios, apéndices, etc.) y se hará una síntesis completa del contenido. Asimismo, se especificará quiénes son los lectores potenciales del libro reseñado.
- El texto de la reseña será evaluativo y expresará la posición del autor frente a la obra reseñada.
- El libro reseñado se pondrá en relación con otros trabajos sobre el mismo tema y/ o del mismo autor y se situará en el contexto del momento y lugar en que aparece publicado.
- Se seguirán las convenciones de citas que se indican para el resto de las contribuciones a la revista de la ALED.
- El texto de la reseña tendrá un límite máximo de 3.000 palabras (aproximadamente diez cuartillas).
- Enviar dos copias en papel tamaño carta y una en disquete en formato de documento Word (o compatible) a: Martha Shiro. Apartado 6339. Caracas 1010-A. Venezuela. E-mail: mshiro@reacciun.ve

### *Instruções para as resenhas*

- No cabeçalho da resenha devem ser indicados o autor (ou editor), o ano, o título, o número de páginas, a casa editorial e o ISBN da obra resenhada.
- Na introdução serão indicados o tema e o problema central.
- Descrição da estrutura da obra (em capítulos, ou partes, a existência de glossários, apêndices, etc.) e apresentação de uma síntese completa do conteúdo. É importante a informação sobre os leitores potenciais do livro resenhado.
- O texto da resenha será avaliativo e expressará a posição do autor frente à obra resenhada.
- Comentar-se-á a relação entre o livro resenhado e outros trabalhos sobre o mesmo tema, alheios ou do autor considerado, e situar-se-á a obra no seu contexto temporal e espacial.
- Para as citações, serão seguidas as mesmas convenções que se indicam para o resto das contribuições da revista da ALED.
- O texto da resenha terá um limite máximo de 3.000 palavras (aproximadamente dez páginas).
- Enviar duas cópias em papel tamanho carta e uma em disquete em formato Word (ou compatível) a: Martha Shiro. Apartado 6339. Caracas 1010-A. Venezuela. E-mail: mshiro@reacciun.ve

## Instruções para os autores

- **Política Editorial.** A *Revista Latino-americana de Estudios del Discurso* publica trabalhos originais e inéditos dos membros pesquisadores da Associação. Os trabalhos recebidos são submetidos à arbitragem por parte de especialistas de reconhecido prestígio. O Comitê Editorial reserva-se o direito de sugerir aos autores modificações formais aos artigos que forem aceitos, assim como publicá-los no número que considerar mais conveniente.
- **Instruções para os autores:** Os pesquisadores interessados em publicar seus trabalhos na *Revista Latino-americana de Estudios del Discurso*, deverão seguir as seguintes instruções:
  1. Enviar seus trabalhos em *disquete* baixo o formato Microsoft Word 7 (ou inferior) e três (3) cópias do manuscrito ao seguinte endereço postal:

Adriana Bolívar  
*Revista Latinoamericana de Estudios del Discurso*  
Apartado 47075, Los Chaguaramos, Caracas 1041-A, Venezuela.

Os trabalhos também podem ser enviados em *attachment* às seguintes direções eletrônicas:

Revistaaled2004@yahoo.es  
aled\_edicion2006@yahoo.es
  2. Os artigos deverão ser escritos em papel tamanho carta, com espaço duplo, de um só lado e ter uma extensão máxima de 10.000 palavras ou 25 laudas, incluindo notas e bibliografia.
  3. O texto do artigo deve ser precedido por um resumo em espanhol, português (resumo) e inglês (abstract) de não mais de 150 palavras. Incluir-se-ão até seis palavras chave. Os títulos gerais e de seções devem ser breves e explícitos.
  4. Todo artigo deve estar acompanhado por uma breve informação biográfica em numa extensão entre 50 e 100 palavras, onde se indique o nome completo do ou dos autores, instituição onde trabalha, telefone, fax e correio eletrônico. Do mesmo modo, dever-se-á proporcionar, de forma clara e completa, o endereço postal mais seguro para receber a correspondência.
  5. As citações textuais de mais de 40 palavras devem inserir-se no texto com sangria de 1cm de cada lado. Sua referência far-se-á segundo o sistema autor-data. Ao final da citação, escreve-se entre parêntese o sobrenome do ou dos autores, o ano de publicação e o número de página. Exemplo: (Charaudeau, 2003: 25)
  6. As notas devem enumerar-se consecutivamente e colocar-se ao final do texto, antes das Referências Bibliográficas.
  7. Todas as referências bibliográficas devem ser ordenadas alfabeticamente depois das notas, e como se verá a seguir: *Livros:* Ruíz Ávila, D. (2003) *Tejiendo discursos se tejen sombreros. Identidad y práctica discursiva*. México: Fomento Editorial. *Capítulo de libro:* Wodak, R. (2003) 'De qué trata el análisis crítico del discurso (ACD). Resumen de su historia, sus conceptos fundamentales y sus desarrollos', en R. Wodak & M. Meyer (eds.) *Métodos de Análisis crítico del discurso*, pp.17-43. Barcelona: Gedisa. *Artículos:* Chumaceiro, I. (2004) 'Las metáforas políticas en el discurso de dos líderes venezolanos', *Revista Latinoamericana de Estudios del Discurso*, 4 (2): 91-112. As letras a, b, c, anexadas à data de publicação, podem ser usadas para referenciar trabalhos de um mesmo autor publicados no mesmo ano.

· **Política Editorial.** La *Revista Latinoamericana de Estudios del Discurso* publica trabajos originales e inéditos de los investigadores miembros de la Asociación. Los trabajos recibidos serán sometidos a arbitraje por parte de especialistas de reconocido prestigio. Como consecuencia, el Comité Editorial se reserva el derecho de sugerir a los autores modificaciones formales a los artículos que sean aceptados, así como publicarlos en el número que considere más conveniente.

· **Instrucciones para los autores:** Los investigadores interesados en publicar sus trabajos en la *Revista Latinoamericana de Estudios del Discurso*, deberán seguir las siguientes instrucciones:

1. Enviar sus trabajos en *diskette* bajo el formato Microsoft Word 7 (o inferior) y cuatro (4) copias del manuscrito a la siguiente dirección postal:

*Revista Latinoamericana de Estudios del Discurso*  
Adriana Bolívar  
Editora.  
Apartado 47075, Los Chaguaramos, Caracas 1041-A, Venezuela.

Los trabajos también pueden ser enviados en *attachment* a las siguientes direcciones electrónicas:

revistaaled2004@yahoo.com  
aled\_edicion2006@yahoo.es

2. Los artículos deberán ser escritos en papel tamaño carta, a doble espacio, por una sola cara y tener una extensión máxima de 10.000 palabras o 25 cuartillas, incluyendo notas y bibliografía.
3. El texto del artículo debe ir precedido por un resumen en español, portugués (resumo) e inglés (abstract) de no más de 150 palabras. Se incluirán hasta seis palabras clave. Los títulos generales y de secciones deben ser breves y explícitos.
4. Todo artículo debe estar acompañado por una breve información biográfica y académica escrita en una extensión entre 50 y 100 palabras, donde se indique con claridad el nombre completo del o los autores, nombre y dirección de la institución donde labora, teléfono, fax y correo electrónico. Asimismo, aparte se deberá proporcionar de forma clara y completa la dirección postal más segura para recibir correspondencia.
5. Las citas textuales de más de 40 palabras deben insertarse en el texto con sangría de 1cm a cada lado. Su referencia se hará según el sistema autor-fecha: al final de la cita se escribe entre paréntesis el apellido del o los autores, el año de publicación y el número de página. Ejemplo: (Romano y Sousa, 2004: 17), (Charaudeau, 2003).
6. Las notas deben numerarse consecutivamente y colocarse al final del texto, antes de las Referencias Bibliográficas.
7. Todas las referencias bibliográficas deben ser ordenadas alfabéticamente después de las notas, y como se muestra a continuación: *Libros:* Ruíz Ávila, D. (2003) *Tejiendo discursos se tejen sombreros. Identidad y práctica discursiva*. México: Fomento Editorial; Acosta, G. & Sánchez, J. (2004) *Construcción de identidad y función política en el director de comunicaciones*. Colombia: Sello Editorial Universidad de Medellín. *Artículos:* Chumaceiro, I. (2004) 'Las metáforas políticas en el discurso de dos líderes venezolanos'. *ALED. Revista Latinoamericana de Estudios del Discurso*, 4 (2): 91-112. Las letras a, b, c, anexadas a la fecha de publicación, pueden ser usadas para referenciar trabajos de un mismo autor publicados en el mismo año.
8. Cada autor recibirá 2 ejemplares del número de la revista donde aparece su trabajo.

Adriana Bolívar  
Editora de la *Revista Latinoamericana de Estudios del Discurso*  
Apartado 47075, Los Chaguaramos  
Caracas 1041-A, Venezuela  
Email: revistaaled2004@yahoo.es  
Vanessa Courleander  
Asistente de edición  
Email: vcourleander@unimet.edu.ve