

Análisis Lingüístico de los procesos identitarios: el caso de la cumbia villera argentina

Jorge E. Miceli

Resumen:

El presente trabajo tiene como objetivo mostrar los mecanismos básicos por los cuales la "Cumbia Villera", como género musical, desempeña, a nivel de su performance discursiva, una acción identitaria que valoriza la imagen del grupo propio desmereciendo correlativamente la de grupos exógenos a los del narrador. Partiendo de la idea de legitimación de T. Van Dijk y aplicando la noción de esquema narrativo de W. Labov, se hace una breve reseña de algunos recursos léxicos y gramaticales que, actuando a partir del predominio de las expresiones evaluativas, van tejiendo una estructura de significación caracterizada por el efecto de polarización semántica: las acciones del endogrupo villero son, antes que positivas, valorativamente justificables, y las del exogrupo, antes que intrínsecamente negativas, indiferentes ante el padecimiento de los propios.

Abstract:

The present work tries to show the basic mechanisms by which the "Cumbia Villera", like musical genre, carries out, at level of its discursive performance, a identitary action that valorizes the image of the own group being inferior correlatively the one of exogenous groups to those of the narrator. Starting off of the idea of legitimation of T. Van Dijk and applying the notion of narrative scheme of W. Labov, we make a brief review of some lexical and grammar resources that, acting from the predominance of the evaluative expressions, are weaving a structure of meaning characterized by the semantic effect of polarization: the actions of ingroup "villero" are displayed, more than like positive, axiologically justifiable, and those of exogroup, more than like intrinsically negative, indifferent in relation to the suffering of the own ones.

Palabras claves: Cumbia villera - Acción identitaria - endogrupo - exogrupo - Esquema narrativo - Expresiones evaluativas

Keywords: Cumbia villera - Identitary action - ingroup - outgroup - Narrative Schema - Evaluative expressions

Los esquemas narrativos de Labov: un modelo concreto para el análisis del relato y su efectividad ideológica

El presente trabajo tiene como objetivo mostrar el mecanismo básico por el cual la Cumbia Villera (en adelante CV), como género musical, se convierte en instrumento de una acción identitaria que actúa salvaguardando permanentemente la imagen del grupo propio y cuestionando con la misma efectividad la de aquellos sectores que se caracterizan como hostiles o extraños a él. Para Teun Van Dijk La ligazón entre la esfera ideológica y el orden discursivo se logra a través del concepto de legitimación, ya que:

"(...) las ideologías forman los principios básicos de la legitimación interna del grupo. Lo hacen especificando las categorías ideológicas de los criterios de pertenencia, las actividades, los objetivos, la posición social, los recursos (o base de poder) al igual que las normas y valores para cada grupo. Estas normas y valores no solo regulan y organizan las acciones de los miembros del grupo, sino que también pueden ser utilizadas para justificar (o, por cierto desafiar) la posición social del grupo con relación a otros grupos" (Van Dijk 1999: 321)

El aspecto interaccional negativo del discurso de legitimación es uno de los que más nos interesa de la visión de Van Dijk, ya que ofrece un máximo nivel de adecuación descriptiva respecto de la problemática que abordaremos.

Para cumplir este objetivo necesitamos apelar a un método que nos sirva para encarar el análisis del material narrativo contemplando la heterogeneidad temática y vivencial presente en algunas letras de las canciones de CV, y prestando especial atención al movimiento valorativo que comentamos en última instancia. En particular, buscamos describir el modo en que el relator de estas historias, valiéndose de recursos ligados a la descripción de la acción narrada, logra resguardar la identidad positiva del grupo en la descripción de situaciones de fuerte carga moral negativa en la sociedad mayor, como son las secuencias de robo.

Consideramos que el esquema desarrollado para el análisis de relatos por William Labov, en el marco de la sociolingüística, es el que más nos sirve para describir la estructura básica de nuestras historias, ya que prioriza una función que consideramos central para la descripción de las estrategias ideológicas de autovaloración grupal: la evaluación¹.

En cuanto a su complejidad intrínseca, Labov plantea que son relatos simples aquellos que contienen únicamente cláusulas narrativas, es decir aquellas que están ordenadas siguiendo una secuencia precisa en el tiempo. Los relatos desarrollados, en cambio, tienen varias secciones, que en su totalidad son resumen, orientación, complicación, evaluación y coda:

- El *resumen* encapsula el propósito del relato y tiene por objetivo contestar a la pregunta ¿qué se trata?

- La *orientación* identifica el tiempo, el lugar, las personas y la situación o actividad en que sucedieron las cosas. Responde a las preguntas ¿quién? ¿cuándo? ¿qué? ¿dónde?

- La *complicación* es la acción desencadenada por la historia misma.

- La *evaluación* es el medio usado por el narrador para indicar el motivo por el cual relata la historia. Podría responder a la pregunta ¿y qué es lo interesante?

- La *coda* está formada por las cláusulas libres que se encuentran al final del relato; tienen a veces la característica especial de reunir el tiempo narrativo con el tiempo presente. Parece responder a la pregunta ¿Qué sucedió al final?

¹ Labov sostiene que las narraciones tienen dos funciones básicas: la referencial y la expresiva. La primera muestra utilidad para presentar la secuencia de eventos en las que se basa el relato, pero la segunda sirve para construir la perspectiva narrativa, que desde nuestro punto de vista es la clave para alumbrar el complejo fenómeno de la subjetividad plasmada textualmente. Asimismo, según Bruner (1986), las narraciones son objeto de un paisaje dual: el de la acción (representado por la función referencial) y el de la conciencia (encarnado por la función expresiva). Sin embargo, tanto el paisaje de la acción como el de la conciencia hacen referencia al uso del lenguaje evaluativo en la narración, y se entiende por lenguaje evaluativo aquel que hace referencia a expresiones de estados mentales, sentimientos o del habla de los personajes o del narrador. El lenguaje evaluativo se contraponen de este modo al lenguaje factual, que es el que expresa los eventos que conforma el conjunto de sucesos de la narración. (Shiro, Artículo citado, Pág. 1)

Características generales del material estudiado

Hemos analizado un conjunto de 10 canciones aplicando esta perspectiva basada en las secciones narrativas del relato. El subconjunto de las canciones conformadas como historias con un desarrollo más o menos canónico es mucho mayor a este universo, pero preferimos excluirlas de nuestro corpus tratando de ajustarnos a un principio de unidad temática que consideramos como el fundamento de las implicaciones axiológicas que pretendemos priorizar.

Las canciones que seleccionamos tienen las siguientes características:

- Están vinculadas a situaciones en las que el personaje central de la trama comete un robo y afronta las consecuencias de esa acción (Mencionado principio de unidad temática).
- El espacio de tiempo que delimita el relato trasciende una cronología situacional, y por ello podemos hablar de una historia. No hay ni podría haber uniformidad de perspectivas en este sentido, ya que el principio y el fin de cada relato definen segmentos de tiempo algunas veces muy dispares. El rasgo decisivo aquí es que encontremos cierta proyección temporal en la narración, ya sea hacia el pasado o hacia el futuro inmediato.
- Las historias contienen al menos un fragmento evaluativo que pone de manifiesto la perspectiva del narrador frente a los hechos que narra o a los personajes.

Análisis global de secciones narrativas

El **resumen** es una de las secciones que menos se presentan en los relatos que analizamos. Solo 2 de las canciones ("El guacho" y "Marginado") disponen de esta sección.

La **orientación**, definida en los términos de Labov, se extiende por el texto de manera mucho menos localizada. En realidad cada uno de los subtextos de las historias puede constar de segmentos orientativos autónomos que constituyen lo que sería el marco de los episodios desde el punto de vista de Van Dijk.

Para dar cuenta de este aspecto dividimos las frases orientativas basándonos en si hacían referencia a aspectos espaciales o temporales del relato.

Un rasgo que sobresale de las secciones orientativas espaciales es que no hay ninguna alusión al espacio íntimo o privado. De las 27 referencias espaciales solo en 2 casos se hace alusión al ámbito doméstico, pero en el resto de los casos ellas están ancladas en el ámbito público que incluye o que se proyecta más allá de la villa de emergencia. La deixis es reducida en relación al uso de descripciones espaciales no deícticas, excepto en la canción "El pibe del barrio", en la que se recurre a un juego muy claro entre el afuera y el adentro para diferenciar el ámbito carcelario del de la vida cotidiana.

Notamos que las referencias espaciales aumentan a medida que nos desplazamos desde el imaginario ámbito de la intradoméstico y pasamos por lo doméstico (cuyo objeto es la vivienda), lo extradoméstico e intrabarrrial (cuyo objeto es el barrio o el conjunto habitacional) a lo extradoméstico y extrabarrrial (el espacio público extrabarrrial).

	ESPACIOS CONSTITUTIVOS	OCURRENCIAS TEXTUALES
INTRADOMESTICO	Ambiente	0
DOMESTICO	Vivienda	2
BARRIAL	Conjunto de viviendas y espacios intermedios dentro de la villa	7
EXTRABARRIAL NO INSTITUCIONAL	Todo espacio fuera de la villa no perteneciente a instituciones (cárcel, comisaría, morgue, hospital, juzgado)	7
EXTRABARRIAL INSTITUCIONAL	Todo espacio fuera de la villa no perteneciente a instituciones (la calle en general)	11

En la tabla presentamos el conteo de frases orientativas espaciales para cada uno de los ámbitos:

Como hipótesis plausibles podemos sostener que las canciones reflejan la inexistencia de una privacidad vinculada a la vida intradoméstica. Las escenas focales transcurren siempre en lugares públicos, y la calle ocupa un lugar preferencial como espacio de sucesión de eventos. Por el tipo de hechos que se relatan, los acontecimientos callejeros siempre preceden en la secuencia narrativa al destino final del que roba y se enfrenta con la policía, que puede ser la cárcel, la morgue, el hospital o el juzgado.

La localización temporal funciona exclusivamente en base a la deixis, ya que no hay referencias a una temporalidad absoluta e independiente de las coordenadas internas de la narración. Priman los usos del “hoy” y el “ahora”, que aparecen demarcando instantes de cambio decisivos en las trayectorias individuales de los personajes:

El hoy, en muy pocos casos, se suele articular a segmentos orientadores de relatos en los que conviven secuencias temporales distintas. En la canción “Plata no hay”, por ejemplo, la frase “hoy se juega todo” remite a un punto del tiempo en que empieza el desarrollo de la historia, pero luego ese momento es dejado en el pasado y se desencadenan acciones que superan ese foco cronológico.

Como ya señalamos, **la evaluación** es la sección que nos da acceso a la subjetividad del autor. Las frases evaluativas abundan en las canciones que seleccionamos, y nos dan acceso al rico universo semántico que enmarca las historias. Si el trazado de las secciones narrativas de tipo eventivo nos da una idea del tipo de realidad sociológica factual que comparten protagonistas de la trama y narradores, el análisis de lo que para Labov son las funciones expresivas del lenguaje nos permite ingresar al terreno que constituye el eje de nuestro enfoque: el campo axiológico.

Sabemos que la teoría literaria ha abordado extensamente el estudio de la perspectiva del narrador. Gerard Genette (1980) hace una distinción entre *mood* (el punto de vista del personaje expresado en cualquier parte de la historia) y *voice*, la perspectiva del narrador que cuenta la historia. Genette (1980:16) hace referencia a la siguiente tipología de combinaciones de punto de vista y voz narrativa:

Las columnas del cuadro (*página siguiente*) representan un cambio en el modo narrativo (o punto de vista) y las filas remiten a un cambio en la voz narrativa. Generalmente, en las narraciones personales, el narrador es protagonista (Opción

1) y en las historias de ficción el narrador adopta un papel omnisciente (Opción 4) (Shiro, Art. Citado, Pág. 3)

Voz narrativa \ Modo narrativo	Análisis interno de eventos	Observación externa de eventos
El narrador es un personaje de la historia	1- El personaje principal cuenta la historia	2- El personaje secundario cuenta la historia del personaje principal
El narrador no es un personaje de la historia	4- El autor omnisciente cuenta la historia	3- El autor cuenta la historia como observador

Debido a la proliferación de recursos evaluativos los subdividimos en varias categorías para analizar las implicancias de cada una de ellas en su especificidad.

A - Adjetivaciones de agentes u objetos:

Este recurso consiste en la simple adjetivación agregada a un agente u objeto o asumiendo el lugar del mismo objeto en base al predominio de sus aspectos calificantes por sobre los clasificantes. Las adjetivaciones traducen los valores ideológicos del grupo al plano de las letras. De este modo, un integrante de la villa es un “muchacho de la villa” o un “pibito” ladrón. Estas alusiones priorizan la escala que va desde la neutralidad descriptiva (“ese hombre”) hasta la “apelación cariñosa”. Toda referencia a un componente del endogrupo es manejada en los contornos de la escala axiológica positiva, preservando los rasgos de pertenencia y atribuyendo a las circunstancias de la muerte características trágicas: “tuvo un triste final” (Canción “El pibito ladrón”).

Respecto de los agentes antagonistas o que forman parte del exogrupo, la misma designación esta marcada por pautas estilísticas que destacan no la neutralidad de los términos o su caracter favorecedor, sino sus connotaciones negativas. Así, en las frases “La yuta te corre” (Canción “Muchacho de la villa”) o “la cana te paró” (ídem) se elige la variante axiológica negativa antes que la más neutral de “policía”.

Sin embargo el posicionamiento mostrado en estos casos no siempre es capaz de eludir la estigmatización externa. En el discurso del endogrupo a veces suenan las voces de una condena exterior que se supone preexistente:

“Si yo soy un marginado” / Si yo soy un delincuente condenado por la gente” / “En el vicio yo he caído” (Canción “Lamento de Guachín – Instituto Correccional)

A pesar de estas afirmaciones no queremos instalar fáciles determinismos que ligen la praxis y el sustrato discursivo, ya que el hecho de que se reproduzcan lingüísticamente los términos de quien discrimina no significa que no se luche contra esa discriminación²

B - Usos de verbos con carga axiológica

La elección de los verbos no es accidental. Podríamos aludir a toda una teoría de la variación para dar cuenta del caracter intencional de las elecciones léxicas.

Si, por ejemplo, una letra afirma “En la calle andás vagando” (Canción “Muchacho de la villa”) es porque se quiere enfatizar el andar errático del sujeto

de la acción, y no el simple hecho de que deambula por la calle. Si se dice “Se borró Duraznito de la villa” (Canción “Duraznito”) es porque se desea darle precisión descriptiva a la acción verbal desplegada en el discurso. “Borrarse” no es lo mismo que “irse” o “ausentarse” sino que remite a una desaparición voluntaria y forzada que coloca la semántica del término en función del macrotexto de la canción. En este caso, se trata de enfatizar la traición del personaje central a las lealtades básicas de la banda de ladrones.

En el caso en que se comenta “el paraba en las villas siempre manguendo” (Canción “El guacho”) también se explota el semantismo negativo del verbo “manguear”. Para contraponerlo a un sinónimo que no contiene esa carga negativa, recordemos que cuando se habla de un chico de la calle (Canción “Lamento de Guachín”) se dice “pido limosna en los trenes”

C - Descripciones factuales que generan climas emocionales

Este es un dispositivo que encontramos con bastante escasez aunque siempre antecediendo a escenas trágicas. La subjetividad del autor se traslada a la elaboración ficcional echando mano de un recurso de tradición literaria:

1) “Hace frío en la calle” y se siente muy solo / con sus años gastados, años de trabajo / hoy se juega todo (Canción “Plata no hay”)

2) “Pero una noche muy fría el tuvo n triste final” (Canción “Plata no hay”)

Este tipo de descripciones plantean una empatía emocional que conecta el mundo externo con el mundo interior de los protagonistas o con cualidades sentimentales atribuibles a sucesos de la historia.

D - Descripciones de estados psicológicos internos:

La descripción de estados psicológicos, que dan cuenta de los procesos mentales y las percepciones de los personajes es un recurso central que pone de manifiesto el alcance del autor omnisciente postulado por Genette (Opción 3).

Las referencias de este tipo no solo son adjudicables a la función expresiva de Labov, sino que generan un efecto humanizador que vuelca la carga afectiva del lado del personaje central de la historia. La descripción de la subjetividad del protagonista no es solo indicadora de la posición axiológica del narrador -ya que invariablemente se atribuyen sentimientos nobles o percepciones del sufrimiento solo a los protagonistas villeros de los relatos- sino que inicia el movimiento empatizador que modela la subjetividad del receptor en sintonía con estos rasgos.

El efecto general que encontramos en estos fragmentos es la atribución a los protagonistas de escenas de delito, de actitudes emocionales y cognitivas (duda, arrepentimiento, miedo, imagen distorsionada de lo real) que los alejan de las imágenes negativas impulsadas por los medios de comunicación y por los referentes sociológicos inmediatos del exogrupo (básicamente los sectores urbanos no villeros)

Ej:

1) “Fumando y tomando vino intenta darse valor para ganarse unos mangos con su cartel de ladrón” (Canción “El pibito ladrón”)

2) “Hace frío en la calle, y se siente muy solo con sus años gastados, años de trabajo” (Canción “Plata no hay”)

3) “hoy se juega todo, con su angustia en la cara, empuñando un papel” (Canción “Plata no hay”)

4) “con mucha vergüenza le pide perdón con el arma en la mano.” (Canción “Plata no hay”)

5) “La yuta te corre, no sabés que hacer tírale unos corchazos y salí a correr.” (Canción “Muchacho de la villa”)

6) “la vida en la cárcel, te hizo entender por eso es que ahora no querés caer” (Canción “Muchacho de la villa”)

Contrariamente, cuando se habla de policías o jueces no hay ingresos a la subjetividad que permitan ningún desplazamiento empático. Se dice “la cana”, “la ley” o “tu abogado”, pero la omnisciencia del narrador no expone las cavilaciones de las personas que encarnan estos roles. Su mundo psicológico parece ser opaco y no dispuesto a intromisiones emotivas. A este recurso lo podríamos denominar “despersonalización” en virtud de que la opacidad que comentamos genera la sensación de que los agentes que no pertenecen al endogrupo villero carecen de complejidad psicológica.

La exhibición de la intromisión psicológica parece ser, en definitiva, un reforzador más de la polaridad semántica.

E - Intervenciones directas del narrador

Las intervenciones directas son el grado más explícito de expresión evaluativa, y en nuestros ejemplos se ajustan a la opción 1 del cuadrado de Genette, en donde el narrador principal forma parte de la historia. Los ejemplos que siguen sirven para transferir la experiencia de arrepentimiento del narrador, anteriormente ladrón, a alguien que ya se inició en el tema y que se considera “recuperable”.

Ej:

1) “Dime vago, dime si creías que es justo hacer sufrir a tu vieja que te trajo a este mundo por un dinero prestado si no te lo saca tu abogado” (Canción “El pibe del barrio”)

2) “Si no hubiera seguido ese consejo de Dios hoy no estaría cantando esta canción” (Canción “El pibe del barrio”)

3) “Allá adentro, no guarden puesto pa'mi porque esa es una de las cosas que no quiero vivir” (Canción “El pibe del barrio”)

Sin embargo, resulta en parte inesperado corroborar que el cuestionamiento de la actitud delictiva no recorre el camino de la impugnación ética, sino de la preservación de la vida y del bienestar personal del protagonista y de su madre (1). Cuando se desvaloriza el robo de dinero se lo hace en función de que, tarde o temprano, irá a parar a las manos de abogados o policías y hará injustificado el riesgo corrido. En definitiva, la crítica pragmática del delito no cuestiona la matriz moral e ideológica que lo genera.

Conclusiones:

1 - Las narraciones como itinerarios biográficos potenciales:

Del análisis de las secuencias podemos inferir que ellas expresan, en su articulación posible, los itinerarios biográficos potenciales de los tipos sociológicos a los que se refieren sus tramas. Las secuencias de acontecimientos expuestas

representan no solo un esquema factual dotado de estructuralidad, sino una forma de hacer un comentario sobre una situación sociológica que determina trayectos obligados en la vida de los individuos sujetos a tales condiciones. Diríamos, además, que estas narraciones tienen una primera función descriptiva que es una consecuencia directa de su naturaleza historizada. Los sucesos de cada relato, como en el modelo proppiano, no pueden encadenarse de modo arbitrario sin tener en cuenta su capacidad de restricción respecto de los hechos que le continúan y le anteceden en la secuencia. Esta restricción tiene una doble cara.

Por un lado los encadenamientos están limitados vivencialmente, y por otro a simple nivel lógico. La restricción que podríamos denominar lógica es inevitable y deviene de la misma existencia empírica de las acciones. Si una acción A es preconditione factual de una acción B (por ej: no se puede atacar a alguien con un arma si antes no se toma contacto con ella de alguna forma) la segunda no se puede llevar a cabo sin la existencia de la primera. Desde ya, se la puede obviar en el relato, pero se la debe suponer como ejecutada previamente. Este tipo de restricción está claramente descripta por Claude Bremond en sus comentarios respecto del modelo de Propp:

“¿Puede ser libre el encadenamiento recíproco de las funciones en el curso de un relato? De lo que antecede, y contrariamente a la opinión de Veselovsky, se deduce que no. La solidaridad orgánica del conjunto rige el orden de sucesión de las partes. Para evitar incoherencias, estas deben agruparse en secuencias estables: “el robo no puede tener lugar antes que se haya forzado la cerradura” (Barthes et al 1970: 74)

Podemos aplicar directamente esta reflexión a los relatos que abordamos. Para presentar el caso más extremo, en la secuencia:

ROBA HABITUALMENTE (EI)—à ENFRENTAMIENTO CON LA POLICIA (CO) —à MUERTE (RE) (Canción “El pibito Ladrón”)

No es válida ninguna continuación que implique al protagonista central, ya que él dejó de existir. Sin embargo, lo que hemos dado en llamar restricciones vivenciales exponen un aspecto necesariamente más interesante que el primero. Los hechos que aparecen no representan la totalidad de las posibilidades empíricas, sino un subconjunto acotado que postula ciertas resoluciones que no necesariamente agotan todos los desarrollos narrativos imaginables. Por ejemplo, un suceso central es el ENFRENTAMIENTO CON LA POLICIA, y luego de él hemos mapeado solo 3 alternativas posteriores:

- A) ENFRENTAMIENTO CON LA POLICIA □ CARCEL
- B) ENFRENTAMIENTO CON LA POLICIA □ MUERTE DEL LADRON
- C) ENFRENTAMIENTO CON LA POLICIA □ INTERVENCION DIVINA

En este caso puntual es pensable un desenlace en el cual la policía muera luego de un enfrentamiento con quien roba, pero sin embargo este hecho no está inserto en ninguna trama narrativa. Tal vez esta ausencia se deba a una restricción que emana del plano vivencial o simplemente de la no conveniencia argumentativa de presentar un desenlace de este tipo como factible desde el punto de vista del grupo al que pertenece el narrador omnisciente, pero lo cierto es que tal omisión es verificable claramente en el inventario de las historias encontradas. Tanto en un caso

como en otro esta ausencia es un elemento interesante ya que plasmaría, o bien una expresión artística de una realidad experiencial relevante para los que relatan la historia, o, en última instancia, una necesidad comunicativa

de no colocar nunca al estamento policial como víctima real o potencial de los villeros cuando delinquen.

El otro ejemplo que podemos dar es el relacionado con los eventos que se relatan luego de que el ladrón ingresa en prisión.

Las secuencias de acciones o estados que registramos son las siguientes:

A) CARCEL □ SUFRIMIENTO MATERNO

B) CARCEL □ SALIDA DE PRISION —> INFRUCTUOSA BUSQUEDA DE TRABAJO

C) CARCEL □ LAMENTO PERSONAL SOBRE LA SITUACION

En todos los casos la realidad que depara la cárcel es invariablemente negativa y las letras se encargan de acentuar este ángulo. Como en el ejemplo anterior, es teóricamente imaginable una historia en la cual el preso sale de la cárcel y se reinserta socialmente, pero tal desenlace no aparece en ninguna trama. No se trata, evidentemente, de una imposibilidad lógica de las que apunta Bremmond. Conjeturamos, en cambio, que nos enfrentamos a una limitación vivencial que se ajusta al modo en que usualmente evolucionan las vidas de quienes atraviesan tales circunstancias.

No está de más enfatizar que somos testigos aquí de una tensión virtual entre dos interpretaciones de la Cumbia Villera. Por un lado la visión referencialista ubica en primer plano las correspondencias empíricas de los sucesos que aparecen en las canciones, suponiendo que las letras transparentan un orden fáctico dado sin incluir transformaciones o desplazamientos de gran magnitud. Esta visión tendría la importante consecuencia, aplicada a los relatos que reseñamos, de suponer que lo que sucede en las canciones contiene las estrictas peripecias vivenciales de los grupos que protagonizan su trama. Por otro lado podríamos pensar, ingresando al espacio de la segunda interpretación, que lo que se produce es una idealización de la praxis cotidiana que afecta a estos sectores sociales, fenómeno en el cual prevalecerían solo aquellas aristas que necesitan ser destacadas en función de los objetivos de autopromoción de la imagen grupal. Esta segunda visión, forzosamente no objetivante, se desplegaría como un mecanismo ideológico sui generis que tendería, primordialmente, a la legitimación de las perspectivas y juicios de valor del ingroup concebido en términos de Van Dijk.

Huelga decir que tomar partido entre estas dos visiones resultaría no solo complejo en términos de una adecuada justificación investigativa, sino poco reeditable a efectos de los objetivos que nos hemos fijado de antemano. Más allá de la posible falta de representatividad existente en el universo de situaciones presentado en las letras de cumbia villera respecto del conjunto total de acontecimientos verificables en la experiencia de quienes forman parte del sector villero (considerando que no todas las situaciones de marginalidad terminan del modo en que típicamente se las describe en las canciones), lo que interesa es la función ejemplificadora que las tramas citadas terminan llevando a cabo.

Como fenómeno ideológico nos interesa, más que el marco lingüístico que hace posible los relatos, o el orden fáctico al que se hace alusión en ellos, el hecho de que esas trayectorias narrativas se consideren típicas por

parte de quienes las incluyen en una canción. La suposición de tipicidad implica el carácter representativo de las historias que se exhiben, y es en este punto en el que pensamos que resulta hasta cierto punto irrelevante corroborar si los hechos son exactamente como se las relata.

2 - El valor prescriptivo de las historias

Las historias parecen implicar, no solo a través de sus cursos descriptos sino también a partir de sus trayectorias posibles, un deber ser de las reacciones individuales que tiene, en algunos casos, implicancias bastante conservadoras. Si bien se justifican los móviles del robo, también se advierte sobre sus consecuencias trágicas en el plano de las vidas personales, y en definitiva es esta advertencia pragmática la que prima como mandato deóntico general.

Podemos encontrar un deber ser formulado de dos modos distintos:

A) Como semblanza de situaciones coyunturales que en su desarrollo usual proponen una sucesión de eventos inevitable. Ej: Si a un robo le sucede un enfrentamiento con la policía que siempre termina mal, podemos deducir que las historias que postulan este desarrollo, a la vez que lo describen, están prescribiendo evitar tal tipo de desenlaces no por cuestiones éticas sino por necesidades elementales de autopreservación.

B) En algunos casos el autor de la canción es el encargado de explicitar este punto de vista asumiendo la palabra.

Ej:

1) “Estás preso de nuevo, ¿verdad? Creés que es un juego, pero tu madre llora y sufre. (Canción “El pibe del barrio”)

2) “Dime vago, dime si creías que es justo hacer sufrir a tu vieja que te trajo a este mundo por un dinero prestado si no te lo saca la ley te lo saca tu abogado” (Canción “El pibe del barrio”)

En general creemos que la performatividad de estos relatos oscila entre dos ejes complementarios. Por un lado la exposición de ciertas tramas genera sentimientos empáticos motivados por el tipo de acontecimientos que se reseñan, pero por el otro hay un movimiento prescriptivo que opera sobre el eje de la evitabilidad de los desarrollos negativos de las historias.

El primer eje explica y hasta justifica el ingreso en el robo, pero el segundo previene sobre sus consecuencias irreversiblemente trágicas. Ambos líneas narrativas no son siempre coincidentes en sus mandatos implícitos, pero de algún modo ofrecen un abanico convergente de alternativas que lo que tienen en común es la victimización del que roba.

3 - Polaridad semántica y recursos narrativos

La polaridad semántica que logra la distinción entre el endogrupo villero y el exogrupo se consigue por combinación compleja de varios recursos que siempre incluyen un componente evaluativo fuerte. Podríamos decir que hay una gran solidaridad pragmática que vincula a todos los recursos evaluativos. Sin embargo,

no todos ellos colaboran con la misma fuerza en el objetivo de elevar la valoración del propio grupo e invalidar la de todo lo que es ajeno a él.

La adjetivación de agentes, objetos y acciones y el uso de verbos con carga axiológica intrínseca son los recursos de mayor incidencia valorativa. Las descripciones factuales capaces de darle un contenido climático al relato, y las descripciones de estados psicológicos internos, en cambio, sirven tanto para reforzar la comprensión a nivel emotivo como para promover la identificación con el endogrupo, pero de un modo menos directo, ya que no hay una acción calificante sino un despliegue descriptivo que actúa sobre el eje identificatorio lector-protagonista. Finalmente, las intervenciones directas del narrador suponen una instancia autoconciente sobre la trama, una instancia que no pendula sobre un eje moral sino sobre el imperativo de autopreservación del bienestar.

Podemos decir, en suma, que la validez de estos dispositivos radica no en su capacidad descriptora de un universo empírico e ideológico que excede y simultáneamente afecta al endogrupo villero, sino en su fuerza testimonial respecto de las subjetividades que se ponen en juego en este proceso. La mostración de la percepción propia, saturada de puntos de referencia que favorecen la evaluación hostil de las distintas categorías de extraños y antagonistas sociales que se ponen en escena, es no solo un acto de exhibición definible por sus propósitos persuasivos, sino una acción dirigida al reconocimiento externo e interno del elemento más importante de la identidad grupal: su patrimonio axiológico y normativo, la forma misma en que se juzga el mundo social circundante desde los parámetros de la propia existencia.

Canciones citadas

“PLATA NO HAY”, Autor: “MetaGuacha”

“EL PIBITO LADRON”, Autor: “Los pibes Chorros”

“EL PIBE DEL BARRIO”, Autor: “Damas Gratis”

“DURAZNITO”, Autor: “Los pibes Chorros”

“EL GUACHO”, Autor: “El indio”

“LAMENTO DE GUACHIN – INSTITUTO CORRECCIONAL”, Autor: “Guachín”

“MARGINADO”, Autor: “Guachín”

Bibliografía

Barthes, Roland, Bremmond, Claude, Todorov, Tzvetan, Metz, Christian (1970) “*La Semiología*”, Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.

Bruner, J. (1986) “*Actual minds, possible words*”. Cambridge, MA: Harvard University Press

Genette, G. (1980) “*Narrative discourse*”. Oxford: Basil Blackwell.

Labov W. (1972), “*Language in the inner city*”. Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press.

Shiro, M. “*Representación del yo y del otro en la narrativa de adultos caraqueños*”. En http://www.uchile.cl/facultades/filosofia/Editorial/libros/discurso_cambio/18Shiro.pdf.

Van Dijk, T. A., (1998) “*Ideología*”. Barcelona: Gedisa..

Jorge Miceli es Licenciado en Ciencias Antropológicas y ha terminado recientemente de cursar la Maestría de Análisis de Discurso de la Universidad de Buenos Aires. Fue Ayudante de Trabajos Prácticos durante 1995 y 1996 en la Cátedra “Elementos de Lingüística y Semiótica”, y en 1992 y 1993 en la Cátedra “Antropología Sistemática III” dictadas ambas por el licenciado Carlos Reynoso. También desempeñó esta misma función en la Universidad Nacional Del Centro de la Provincia de Buenos Aires durante 1990 y 1991 en la Cátedra “Historia de las Teorías Antropológicas” dictada por la Licenciada Mónica Tarducci. Correo electrónico: jorgemiceli@hotmail.com