

**Proyecto**  
**Comunicación, música, ciudad**  
**(II):**  
**Poéticas de una mediación**

**Otros Anexos**

**Ponencias Presentadas en el 5°  
Encuentro Argentino de  
Carreras de Comunicación  
Social.**

**Facultad de Ciencias Sociales**

**UNCPBA**

**Olavarría, Buenos Aires.**

**Octubre 2007**

Delgado Nora

Facultad de Humanidades y Ciencias sociales- Universidad Nacional de Misiones

[nora\\_delgado@hotmail.com](mailto:nora_delgado@hotmail.com)

## **De la paratopía y sus efectos**

### 1. Preliminares

En este trabajo realizamos descripciones de un estado de subjetividad en torno al hacer música en la ciudad de Posadas y su estado de poiesis. Analizamos el estatuto signico del “ser músico” de y en este lugar. Reflexionamos acerca de ciertos atributos en torno a la ejecución, la interpretación y la composición musical. Advertimos la pregnancia de un discurso sobre la comunidad del músico a partir de un recorte del corpus propuesta en el proyecto (focalizado en la producción del músico Richard Cantero) y, reflexionamos, entre otras cosas, acerca del valor signico de la resiliencia y la paratopía.

### 2. De ciertos aspectos del corpus

En esta ponencia el corpus focaliza en algunos testimonios y productos de un músico de la ciudad de Posadas. Hablaremos de Richard Cantero y de ciertos aspectos de su producción musical, tal lo consignáramos en el proyecto que enmarca esta investigación –en tanto poéticas de una particular mediación para con la ciudad de Posadas- .

Como es sabido con la palabra “corpus se designa a una compilación de documentos y datos (...) Los corpus están formados por datos orales, escritos, audiovisuales, que se tornan discursos efectivamente proferidos por locutores en los intercambios sociales o que se obtuvieron por elicación (...): búsqueda de informaciones explícitas ante informadores, cuestionarios, dispositivos experimentales de producción de habla, etc” . Con ellos se trata “de describir fenómenos discursivos desplegados a lo largo de superficies textuales considerables (...) Los discursos en examen lo son a partir de una problemática que los constituye como conjunto y de la que ellos son al mismo tiempo, los datos” .

El trabajo, y desde estos lugares de inscripción textual, se reorientó a la búsqueda de testimonios de “practicantes culturales” en la ciudad de Posadas y al análisis de ciertos registros de producción. Es así, que en este trabajo, exploratorio, focalizaremos en discursos que tienen como enunciador a un representante de un aspecto de la mediación poética para con la ciudad de Posadas (Richard Cantero).

Sus discursos y sus producciones hablan de este lugar, pero también de la particular forma desde la que lo hace. El suyo es un discurso “autorizado” en su calidad de “referente” musical de la ciudad, pero también de “la movida”. La dimensión de “acto” de su palabra y la manera en que racionaliza e interpreta su experiencia arroja fuertes sentidos a decodificar. Primero, la credibilidad. Dice al respecto Patrick Charaudeau “este juicio que consiste en evaluar la aptitud del sujeto hablante para decir la verdad a través de un acto de enunciación, hace que todo sujeto hablante deseoso de ser creído intente poner en escena su discurso de tal modo que pueda recibir esa etiqueta de credibilidad” . Para Charaudeau la credibilidad es un hecho de estrategia del discurso que, a semejanza de las estrategias de legitimación y de captación, consiste en determinar para el sujeto hablante “una posición de verdad de modo que pueda (...) ser tomado en serio”

Para ello nuestro sujeto enunciadorelige posiciones. En el caso particular que nos ocupa es la “del compromiso”. Colocarse en ese lugar implica en términos de Charaudeau optar de manera, más o menos, consciente por una toma de posición en la elección de los argumentos, en la elección de las palabras, o por una “modalización evaluativa aportada a su discurso lo que producirá un discurso de convicción destinada a ser compartido” . Esta posición se expresa de un modo particular en lo que transcribimos desde nuestro registro de trabajo de campo.

Vemos que en esa textualidad arremeten “cuestiones de disputabilidad” pero también de “paradoja”. Lo dicho en términos del lingüista y semiótico francés (precedentemente citado) es porque “si hay argumentación es porque hay debate, y por lo tanto contradiscurso atestado, planteable, duda arrojada sobre la posición que se defiende y, por contragolpe, legitimación del discurso que se combate (...) El primer acto para legitimar una posición original o paradójica es legitimar el debate a su respecto, o sea, hallar un contradictor” .Desde estos lugares de mira podemos avistar ¿qué discute Cantero y sus producciones musicales?, ¿con quién o quienes lo hace?, ¿cuáles son sus paradojas?, ¿cuáles sus convicciones?, ¿cuáles sus concesiones?. Hacia allá vamos.

### 3. De lo dicho

#### 3.1. De la forma paratópica

Cantero cuando habla, actúa, compone e interpreta, refiere “casi siempre la función estimulante que tiene la música. Estimulante en tanto labor activa –para nada pasiva- y educadora”. Dice : “soy músico y soy un maestro de música”, “alguien que hace de la música un medio de pensamiento, de reflexión para la vida ”. “Pienso a Posadas en mi música”. “Pienso la vida en mi música”. “Al hacerlo siento: siento a Posadas, a este hombre, a mi comunidad, a los jóvenes, a los viejos” . Al aludir a estos aspectos destraba la trama estética de su arte musical pero también la otra. Esa que lo instala en un universo de sesgos filosóficos: “la música siempre sirve para pensar, es más, es un modo de pensar – con otra forma y otro idioma -, es una forma –especial- de dar forma a un pensamiento, y ojo es una forma poderosísima de hacerlo” .

En su modo de encarar la tarea musical se diversifica, aunque con iguales intenciones. Por un lado manifiesta abiertamente su posición ideológica- pedagógica

frente a lo que sostiene es aprehender la música y enseñarla. Tiene al respecto una amplia actuación en el campo de la pedagogía musical de la ciudad “al margen de instituciones como la escuela de música” , con muchos alumnos particulares, con chicos de la escuela secundaria y con niños de barrios carenciados de Posadas como los de Villa Holliwood -con los que comparte tres murgas (La Curamales, La Sinpermiso y la Mocosa)-.

“Hay que enseñar” declama con la urgencia de que se puede. “Enseñar, educar musicalmente, tomar una posición activa frente a la cumbia, el reggetton y por qué no frente a lo que se nos impone como ‘musicalmente correcto’, dirigido, reproducible”; esto es, desde lo que pretende fijarse “como lo auténticamente representativo del ser misionero, de su identidad y entonces, dale con el chamamé, con la polkita rural, con la galopa, con el gualambao” . Desde esa actancia dignifica la tarea del educador musical en una suerte de paideia creativa en donde su mayor apuesta “pasa por crear”, “por componer para y con los otros”.

“Su otro yo”, “que como ya lo dijera Silvio Rodríguez, ‘que no es lo mismo pero es igual’” está en su productora Gente del palo. Allí es el socio gerente para una serie de textualidades, “de productos” que tienen a la música como eje central. Señala que trabaja tanto en jingles publicitarios, en “slogans varios”, como en producciones de CD multimediales con tecnología de alta definición. En su página de internet gente-del-palo-producciones.com.ar da trazos ciertos del derrotero de empresario. Ahí aparece como gerente general de esa Productora de la ciudad de Posadas. Esta se presenta como una iniciativa para recuperar y potenciar el conocimiento que muchos artistas -músicos- tienen o quieren tener, como así también para producir “bienes y servicios” a terceros (empresas y/o instituciones públicas y privadas).

En su poética, en su “modo de hacer” este arte (la música) y difundirlo está siempre presente el otro. Éste que debe ser educado, formado en una sensibilidad que no admita la reproducción masiva y automática de fórmulas mercantiles de la música. Una sensibilidad que le permita “el disfrute y el goce de lo nuevo y de lo viejo”, “de eso que no se escucha porque no es comercial, ‘de lo que no es sólo ‘punchi-punchi’, ‘arriba y arriba’, ‘palmas, palmas’, sino algo más profundo y representativo del ser hombres de hoy” .

Desde ese lugar enunciativo y desde esos semas su discurso y su hacer música, su poética de mediación se torna paratópica. Paratopía es una noción introducida por Dominique Maingueneaux para designar la relación paradójica de “inclusión/exclusión en un espacio social, implicada por la relación de locutor de un texto correspondiente a los discursos constituyentes” . Se trata de “una difícil negociación entre el lugar y el no/lugar de una localización (...) que vive en la imposibilidad misma de estabilizarse” .

La paratopía enuncia y denuncia (en un mismo acto) paradojas. Dice Maingueneaux que éstas emanan de la especificidad de aquellos discursos que sólo pueden autorizarse por sí mismos si el locutor ocupa una posición tópica ( y entonces, no puede hablar en nombre de alguna trascendencia ) pero si no se inscribe de algún modo en el espacio social, no puede proferir un mensaje admisible. También señala que la paratopía no puede reducirse a un estatuto sociológico “no basta ser exiliado o huérfano para ser creador. Para que la paratopía interese al discurso, es preciso que sea estructurante y que esté estructurada por la producción de textos: al enunciar, el locutor procura

remontar su imposible pertenencia, pero esta imposible pertenencia, necesaria para poder enunciar como él lo hace está respaldada por esta misma enunciación” .

Con esta carga paratópica, que no tiene en el espacio de producción (léase posadeño en nuestro caso) posibilidades de estabilizarse y si de permanente actualización y despliegue de paradojas - al interior y al exterior de la producción -, se presenta la práctica cultural de la música en la ciudad de Posadas. En torno a ella es posible advertir, a partir de los testimonios recogidos en campo, una suerte de matriz épica que modula tonalidades y ritmos. No sólo las modula sino también que las refiere explícita y deliberadamente en textos de canciones, en discursos testimoniales, en loas a la producción y al producto. El músico desde estos lugares es el héroe necesario para hacer “sentir”, para “canalizar eso que pasa en Misiones”, “para replicar, para responder, para construir, para resistir” .

El músico es el resiliente, el que resiste desde esos fuera/dentro de lugares que la cultura oficial/política de turno y la poderosa maquinaria de enunciación que son los medios locales sostienen como la forma posible. Frente a estos discursos, teleológicos (para con un músico, que orientan, determinan fines, roles, funciones, negocios, negociaciones y negociados) se erige el discurso paratópico de Cantero, pero también de la mayoría de los músicos de Posadas a los que hemos contactado en esta presente investigación.

Ese discurso paratópico - que impregna y sostiene una enunciación ya permanente, y con cierta antigüedad - construye verdaderos corpus de creación en cada caso, intercepta al discurso oficial de las instituciones del “servicio cultural obligatorio”. Esto, es instituciones burocráticas (“como la Dirección de Cultura Municipal y Provincial”) y con “funcionarios que funcionan”, que les son funcionales para esa idea de maquillar la democratización, hacer como si se educara, jugar con los otros en un ejercicio más de poder.

Esto en versiones personales, que recuperan historias de músicos y de músicas, habla de políticas culturales que se cumplen con la finalidad de no cambiar nada, de no posibilitar espacios para la producción musical en Posadas. Ello lejos de ser “solo eso” formatea experiencias vitales de lo que es ser músico hoy en la ciudad capital de la provincia de Misiones. Así, frente al discurso testimonial que sostiene una fuerte melodía de denuncia y reclamo en tono épico, se erige la serie de los discursos oponentes. Discursos que damos cuenta a partir, nuevamente del registro paratópico, que nos proporcionan nuestros entrevistados. Es decir, no insistimos en ellos más que lo que insisten los testimonios trabajados.

#### 4. De una situación profesional

Es que esos discursos (hechos de entrevistas, de charlas informales, de análisis de producciones y de productos (CD, discos, poesías, partituras, fotos, portales de internet), de registros de actuaciones -al interior de un eco-sistema comunicativo en términos de Barbero -, dan cuenta de “una situación profesional” que los construye y explicita. Es decir, se caracterizan por una relación estrecha con la acción. Es aquí donde “la dimensión praxeológica del discurso” es central. “Se habla actuando, para actuar o

para hacer actuar a otros” . Esto implica visualizar la función instrumental, cognitiva y social que tienen estos discursos.

Los testimonios recogidos en campo, y a partir del músico Richard Cantero como enunciador, dan sobrada cuenta de esta arista instrumental. En las entrevistas que reproducimos a continuación es común hallar imperativos, frases nominales, verbos en infinitivo, supresión de adjetivos, listas, siglas, abreviaturas, elisiones: “Hay que educar”. “Hay que generar políticas públicas culturales inclusivas”. “Hay que seguir en la búsqueda”.

“Mi visión es: se descuidó profundamente la educación. Me banco decir, no tengo nada en contra de la Cumbia, pero es la pantalla, es el emergente del fracaso educativo. Es así, cuando éramos pibes la misma gente...el mismo...la misma masa que hoy canta: ‘Laura se te ve la tanga’ y que sé yo y ‘la cucaracha’ y no sé que diablo más, cuando yo era pibe los pibes cantaban: ‘Si no ves la salida, no importa mi amor. No importa, vos tirá, tirá...’

Es decir perdón, estamos bastante lejos de eso. Que los pibes cantaban: ‘Yo caminaré entre las piedras hasta que pase el temblor’. Y ni hablar si vamos un poco más atrás con Sui géneris y cosas así, donde el mensaje era otro ¡Está todo bien con la Cumbia! (pone cara de poco convencimiento)... Pero no me digas que está es la misma categoría de propuesta de lo que fueron en la Argentina los ’60 y los ’80; que no tiene que ver con ser retrógrado ¿eh?

Tiene que ver con una sociedad más ideológica, ¿me entendés? . No tiene nada que ver con estilos musicales. Tiene que ver con que la gente se exigía más a si misma. Se pedía más a si misma porque entendía que era bastante más lo que tenía para dar. O sea, con eso tiene que ver. No con ser retrógrado, que hay que decir: ‘¡Uh! ¡Hay que volver al palo!’ y ‘Todo tiempo pasado fue mejor’. Yo creo que no hay mejor momento que éste para la provincia, donde estamos llegando a un punto de vértice” .

Lo enunciado remite a que la acción profesional supone a un colectivo (los músicos y no sólo ‘el músico’, “no solo yo”). También se nota la dimensión cognitiva de las textualidades referidas. Ahí, es cuando el discurso “se carga” de saberes y aprendizajes aludidos del tipo “la música es vida”, “la música educa”, “la música enseña”, “la música es una pasión y es un arte”, “ se enseña tocando”, “yo toco lo que enseño”, etc.

Todo lo anterior resume una forma de socialización e integración de las personas. Es decir remite a la función social del discurso que construye relaciones, “la manera propia de hablar de los músicos”, sus expresiones recurrentes, sus referencias generales, la alusión a determinados planteos, la exploración de problemáticas de identidad, el planteo de la transculturalidad, la hibridación de formas musicales, la pretendida visualización de lo “auténticamente misionero”, los planteos de la música y el paisaje, etc.

Son formas, “maneras propias de hablar en un servicio, taller, obrador, estudio, etc, sirven de marcadores de identidad de grupo. Los locutores crean vocabularios específicos que permiten reconocerse como miembros de un propio colectivo. Las

formas privilegiadas son, las bromas, las chanzas rituales, las charlas, los argots” (“la masa”, “el yopará”, “posañita”, “el agite”, “Blosset Vill”, “mi llegue a la música”, “el portuñol”, “el “guarañol”, “la merca”, “el chirri”, etc.) todos vertidos en textos significativos (música, letras de canciones, modulaciones rítmicas, estribillos, alusiones, etc)

## 5. La resiliencia.

Testimonios extraídos en nuestro trabajo de campo dibujan, a partir de la malla discursiva que los sostiene, la indudable figura de la resistencia. “Ser músico es una pasión y es cuestión de resistencia”. “El músico resiste a lo que pretenden hacer con él, el músico busca, crea, resiste al sistema perverso que pretende que viva de otra cosa, que haga otra cosa” . Esa resistencia aludida tiene que ver con la posibilidad de seguir ejerciendo un discurso paratópico, de continuar sosteniendo un discurso profesional al interior y al exterior de la comunidad de músicos, de “a pesar de los ‘a pesar de’ seguir siendo músicos y seguir haciendo música” .

Tales definiciones nos remiten a un signo: Resiliencia. Resiliencia es un signo que se expresa en un concepto que recorre varias disciplinas, desde la física hasta la psicología, desde la medicina hasta el marketing de negocios, desde la antropología social hasta la ingeniería industrial. No se trata de una palabra clave y nada más, se trata de procesos y de reacciones que conlleva este lexema. Entonces, para ver su estatuto signico y su funcionalidad al interior del discurso de la música y los músicos en Posadas, es necesario, revisar (aunque sea tangencialmente) sus atributos ontológicos y epistemológicos.

En física se utiliza el término para expresar la capacidad de un material de recobrar su forma original después de haber sido sometido a altas presiones correspondiéndose, en este caso, con la energía que es capaz de almacenar el material cuando se reduce su volumen. En psicología este término también es utilizado -podría considerarse una analogía respecto de la palabra y su acepción en la física- y describe la capacidad de la persona o de un grupo para seguir proyectándose en el futuro, a pesar de condiciones de vida adversas.

Esta capacidad (de resiliencia) desafía actualmente a los profesionales de la salud, de la educación, de las ciencias sociales y humanas en general, a encontrar mecanismos y prácticas que permitan promover esta condición en personas y grupos que se enfrentan a situaciones desfavorables. Yo no trata de la vieja imagen del héroe o de la heroína que lo da todo, sino de aquel que frente a situaciones de stress laboral, social, interpersonal, resiste y lo hace bien. Se apropia, crea y resignifica.

Este término, resiliencia, también se utiliza en el contexto de las practicas de continuidad y disponibilidad de negocios, para referirse a la cualidad de reconstitución progresiva de un proceso o de un sistema en una organización luego que ésta se ve expuesta a un desastre o a una situación que afecte la continuidad y disponibilidad de un servicio o de un conjunto de servicios .

Resiliencia, entonces, no solo es un concepto sino un modo de actuar, una peculiar forma de ser y estar en relación con un determinado contexto. La resiliencia es un signo y como tal hay que detenernos en su significancia. Los resilientes son metómicamente expresiones de ella y los músicos de la ciudad de Posadas, por las descripciones densas y las analíticas que hacen de su práctica lo son. Las Referencias bibliográficas que hemos trabajado nos señalan que a fines de la década del setenta, se iniciaron conversaciones en un nuevo dominio, relacionadas con el desarrollo al interior de las ciencias sociales del concepto de resiliencia. Refieren en un sentido amplio y específico – a la vez- (por ejemplo en el “estado del arte de resiliencia” de la Organización Panamericana de la Salud) que la discusión en torno a este concepto se inició en el campo de la psicopatología, dominio en el cual se constató con gran asombro e interés, que algunos de los niños criados en familias en las cuales uno o ambos padres eran alcohólicos, y que lo habían sido durante el proceso de desarrollo de sus hijos, no presentaban carencias en el plano biológico ni psicosocial, sino que por el contrario, alcanzaban una “adecuada” calidad de vida (Werner, 1987 ).

La resiliencia, en términos del análisis de la interacción, en forma recurrente se da entre las personas y el medio ambiente socio cultural y afectivo; además, destaca el rol activo que tienen los individuos frente a lo que les ocurre. Pero, se insiste en señalar que no está ligada a la fortaleza o debilidad constitucional de las personas, sino que su comprensión incluye una reflexión respecto de cómo las distintas personas se ven afectadas por los estímulos estresantes, o bien sobre cómo reaccionan frente a éstos. Esto, lógicamente implica instancias dialécticas de acomodación y replanteos de “paquetes de sentido”, en los que se advierte cierta recurrencia (lo paratópico, lo profesional, lo simbólico, por ejemplo, en el plano de la música en Posadas).

Bajo esta perspectiva la atención se puede focalizar en los mecanismos que institucionalmente se enuncian como “políticas culturales y de promoción social” y en los llamados factores protectores que atenúan y benefician a los practicantes culturales de la música.

Para quienes trabajan -tanto en el plano de la teoría como de la práctica en el ámbito de las carencias- el concepto de resiliencia y aquellos afines a éste (por ejemplo, factores y mecanismos protectores) abren un abanico de posibilidades, en tanto se enfatizan las fortalezas o aspectos positivos de los seres humanos . Este enfoque resulta de interés, especialmente si se compara con aquél que prevaleció desde la década del sesenta, en el cual se subrayaban las carencias o déficits que presentaban los niños de la pobreza. Los programas basados en este último enfoque tenían un carácter compensatorio, en tanto tenían como objetivo suplir las carencias de los niños de los sectores populares. El enfoque de la resiliencia, por su parte, resalta los aspectos positivos que muestran las personas de la pobreza, los “carentes de”, (Kotliarenco et al., 1992 ) y da cuenta de las posibilidades que éste abre para la superación.

El vocablo resiliencia tiene su origen en el idioma latín , en el término resilio que significa volver atrás, volver de un salto, resaltar, rebotar. En la Enciclopedia Hispánica se define resiliencia como la resistencia de un cuerpo a la rotura por golpe. El término fue adaptado a las ciencias sociales para caracterizar aquellas personas que, a pesar de nacer y vivir en situaciones de riesgo, se desarrollan psicológicamente sanos y, adecuadamente, exitosos . En general, las definiciones desarrolladas en el campo científico, no dejan de arrojar datos en ese sentido.

Así aparece como: la habilidad para surgir de la adversidad, adaptarse, recuperarse y acceder a una vida significativa y productiva; la historia de adaptaciones exitosas en el individuo que se ha visto expuesto a factores biológicos de riesgo o eventos de vida estresantes; además, implica la expectativa de continuar con una baja susceptibilidad a futuros estresores; la posibilidad cierta de un enfrentamiento efectivo ante eventos y circunstancias de la vida severamente estresantes y acumulativos; la capacidad humana universal para hacer frente a las adversidades de la vida, superarlas e incluso ser transformado por ellas; la capacidad de una persona o sistema social de enfrentar adecuadamente las dificultades, de una forma socialmente aceptable. Se trataría de un proceso interactivo entre individuos y su medio sociocultural.

Lo cierto es que, capacidad, habilidad, historia, o posibilidad real, habla, en tanto signo, de una posición y de una construcción discursiva que remite al hacer “música en Posadas”. Es decir, nos es útil para pensarla. En esa cadena sustantivada previamente, están “el hacer”, “el sentir”, y “el hacer saber” a través de una forma especial de discurso (el musical). La resiliencia habla de una combinación de factores que permiten a un ser humano, afrontar y superar los problemas y adversidades de la vida. Así, la figura de los resilientes es la de aquellos que se enfrentan bien “cope well” a pesar de los estresores ambientales a los que se ven sometidas en sus vidas. “La capacidad de reacción a estímulos o situaciones estresantes son significativas, y éstas son una demostración de las influencias que ejercen los factores constitucionales tanto como los ambientales y la interacción entre estos factores”. El músico, en tanto signo de la resiliencia tiene características que lo definen. Éstas pasan por la existencia de una adecuada red informal de apoyo (vínculos), una red formal de apoyo a través de una mejor experiencia educacional y de participar en actividades sociales recreativas, culturales, religiosas, productivas, etc; tener (paratópicamente) un estilo de enfrentamiento (coping); poseer motivación al logro autogestionada (task related self efficacy), poseer autonomía y locus de control interno; generar empatía, conocimiento y manejo adecuado de relaciones interpersonales; poseer voluntad y capacidad de planificación, tener en variadas oportunidades sentido del humor (irónico, refinado, directo, etc). Así, el modelo de la resiliencia incorpora aspectos tales como la autoestima, redes sociales, el humor creativo.

El músico es un profesional, y profesional viene de “profesar” y esa palabra, en infinitivo “profesar” se ha tornado misteriosa de a ratos, esquiva y casquivana otros tantos y molesta. “Mucho molesta”, señala Richard Cantero en sus testimonios recogidos en campo. Los músicos molestan profesando. Los músicos profesan su arte. Son profesionales del sonido y del ritmo, de la imagen acústica, de la envolvente sonora que genera “afectos”. Como tal no debe responder al clientelismo político de turno:

“El Estado tiene que generar políticas culturales. Y en todo caso, contratar estructuras que promuevan la industria cultural, pero no artistas. Eso es lo que necesitamos. Se requiere promoción, gestión, cultural y no artistas a la medida de los funcionarios. La música y su efecto poderoso y sensitivo: Es pasión y es acción, es creación y trabajo: La música en si, es muy sana, es muy buena. Esa intención alguna vez de la Iglesia de ponerse en el medio de las manifestaciones musicales, pretendiendo decir: ‘Esto es sano, esto no es sano’, ‘este, no es sano’. A esa intención de ‘esto es sano, esto no es sano... hay que darla vuelta o hay que darle vuelta la cinta’, no es sano, ja!. Pensar que la música puede usarse para torturar gente...y sí, más vale que sí, y ha pasado. En la historia de la humanidad ha pasado pero... eso deja en claro el poder de la

música también ¿no? O sea, vos podés usar la música para hacer bien y podés usar la música para hacer mal. Eso está claro. Pero es porque vos usás la música de determinado modo” .

La literatura ha sido reiterativa en indicar que, existen tres posibles fuentes de factores que en su calidad de protectores, promueven comportamientos resilientes. Estos son los atributos personales, los apoyos del sistema familiar y aquellos provenientes de la comunidad.

Aún a riesgo de cierto análisis superficial, podemos advertir, en los testimonios recogidos durante la presente investigación, la pregnancia de los factores referidos anteriormente. Ellos hablan de iniciativa, creatividad, moralidad, interacción, interpelación que resiste a los pocos espacios que para hacer música y vivir de ella brinda a los músicos la ciudad de Posadas.

Los siguientes testimonios – de Richard Cantero- que reproducimos a continuación, dan clara cuenta del signo de la resiliencia :

“La música en sí es bella, es rica, es sana, es productiva, hace bien. La música-hace-bien. (Lo subraya detenidamente). Es necesario dejar que la música vaya sola. Nuestra responsabilidad como músicos es no dejar de crear. Nuestra responsabilidad como músicos es asegurarnos de que cuando estemos débiles y no podamos ya proponer, componer y crear, sepamos que hemos trabajado conscientemente para que nuestros hijos y nuestros nietos puedan seguir proponiendo. Por suerte, eso va a seguir pasando.

Pero también es cierto que de que si hoy nos paramos a decir: ‘Señores, necesitamos autoconvocarnos. Músicos, compositores, escritores, intérpretes, actores, sonidistas, iluminadores, escenógrafos, malabaristas, gente del teatro, gente de la abogacía...’. O sea, si no nos autoconvocamos a decir: ‘Señores, nos están privando del derecho a trabajar. -no del placer de tocar- la cosa va a seguir igual’” .

## 6. De una poética.

Con toda la carga del discurso paratópico, con toda la significación resiliente – profesional y creativa- se despliega en torno a la música el más puro acto de poesis. En esa acción opera (efectivamente) una mediación para con el entorno. Se pretende hablar de él en composiciones, se insiste en tocarlo en melodías y ritmos, se busca escucharlo con sonoridades variadas e instrumentos representativos, se acciona hacia atrás en el tiempo, se intensifican presentes y se presionan futuros. Ya no se trata sólo de crear sino también de ejecutar lo ya creado y de interpretarlo. Crear, ejecutar, interpretar, son infinitivos que al interior de la poética musical gozan de absoluta claridad. “No hay necesidad de teorías. Todo es más simple aquí. Se trata de actos: en algunos se imita, se copia, tal cual; en otros se copia y se agrega algo más (personal) y en otros se ensaya una búsqueda” .

Los infinitivos, del párrafo anterior, nos guían cual señales a definir la atribución de la que gozan al interior de una producción musical. Ahí, es cuando el músico es por definición algo más: es intérprete, es ejecutante o es compositor , y estos son indiscutiblemente semas a desplegar en otra aproximación .El discurso opera con referencias comunitarias y comunicativas. El discurso sabe de la presencia de los otros y los presentifica en claras alusiones. Es el discurso de quién pertenece al grupo de músicos y puede dar cuenta de su hacer y del de los otros. Dominique Maingueneaux habla de la “comunidad discursiva”, como aquella que es solidaria de la formación discursiva. Dice “en otros términos los modos de organización de los hombres y de sus discursos son indisociables, las doctrinas son inseparables de las instituciones que las hacen emerger y las mantienen” Esta perspectiva y esta noción de comunidad permite caracterizar “a los locutores tributarios de posicionamiento” que operan al interior de un “campo discursivo”.Se refiere también, que los miembros de una comunidad discursiva asociada a un campo de producción (cultural, musical), comparten “cierto número de modos de vida, de normas, etc ” . El “comunitas”, al que aludimos, produce ciertos tipos textuales, ciertos género de textos (poéticos, metalingüísticos, explicativos, argumentativos y narrativos). Estos discursos son productores de valores, opiniones o creencias. Son en ese sentido “proselitistas”.

Es innegable que cada aspecto referido anteriormente habilita series posibles de ser analizadas en futuros trabajos

Hay pocos signos que suelen ser claros, la mayoría resiste desde el lugar de la densa atmósfera sociocultural que los significa. Resisten, conviene aclarar en tanto comprensión de una totalidad, no obstante advertimos que debaten, contestan, orientan, afectan, revelan sí fragmentos, transpiran y exudan índices que los hace “sonar”, “sentir” de una particular manera. En este trabajo revisamos algo de esa transpiración semiótica - y sus implicancias socioculturales -. Sabemos que continuará. Lo hará en otras modulaciones rítmicas (parecidas y opuestas) a la que tomamos hoy como punto de flexión para entender a Posadas, a su música y a sus músicos. Seguiremos en posteriores entregas esa construcción.

## 7. Bibliografía

A.A.V.V. (1968) Diccionario de Filosofía. F.C.E. Madrid.

AAVV (1983). Diccionario de Tropos y figuras. FHyCS, UNaM, Posadas.

AAVV (1988) Enciclopedia Hispánica. Madrid

AAVV. (2005) Estado del arte en resiliencia. Organización panamericana de la salud. S/D.

ARISTÓTELES (1947), Poética. Emecé. Bs As.

ATTALI, Jacques.(1995).Ruidos, ensayo sobre la economía política de la música. S. XXI. Madrid.

- BARTHES Roland, (2003) *Cómo vivir juntos*, SXXI, Bs As.
- CARDOZO, J. (2006) *Ritmos y formas musicales de Argentina, Paraguay y Uruguay*. Ed Universitaria. Posadas.
- CHARADEAUX Patrick y MAINGUENEAUX Dominique(2005) *Diccionario de Análisis del Discurso*.Amorrortu.Madrid
- CHARAUDEAU, Patrick. (2003) *El discurso de la información*. Gedisa. Barcelona.
- CHIRICO, Magdalena.(1992) *El retorno de lo biográfico*. CEAL,Bs As.
- CYRULNIK, B.(2001) *Los patitos feos.La resiliencia*. Gedisa, Madrid ;
- DELGADO;N (2003) *Ilaciones rítmicas exploratorias*. Informe de Avance del proyecto “Comunicación, música y ciudad: trilogía de sonidos y sentidos de la ciudad de Posadas”. SIYP- FHyCS.UNaM. Posadas.
- DELDADO;N (2004) *Tres tonos y un semitono*. Informe de Avance del proyecto “Comunicación, música y ciudad: trilogía de sonidos y sentidos de la ciudad de Posadas”. SIYP- FHyCS.UNaM. Posadas.
- DELDADO;N (2005) *Comunicación, música y ciudad*. Informe Final del proyecto *Comunicación, música y ciudad: trilogía de sonidos y sentidos de la ciudad de Posadas* . SIYP- FHyCS.UNaM. Posadas
- ECO,U(1990) *Los límites de la interpretación*; Lumen;Barcelona.
- GUBER, Rosana.(2001) *La etnografía, método, campo y reflexividad*. Norma. Bs As
- MARTÍN BARBERO. J.(1999) ”Los descentramientos del arte y la comunicación” en A.A.V.V.(1999) *La pantalla delirante*. LOM. Ed.- Universidad ARCIS.Santiago de Chile
- MARTÍNEZ TORRALBA, I. Y VÁSQUEZ-BRONFMAN, A. (2006) *La resiliencia invisible*.Gedisa. Madrid
- SÁ MARKMAN Rejane (2002) *La juventud y el simbolismo de la música mangubeat: valores y postmodernidad..* Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra.
- SODRÉ, Muniz.(2006) *Las estrategias sensibles*. Vozes. Petrópolis.
- STEINER, George.(1991) *Presencias Reales*. Ed. Destino, Barcelona.

Paz María Mercedes

Facultad de Humanidades y Ciencias sociales- Universidad Nacional de Misiones

[yomercedespaz@hotmail.com](mailto:yomercedespaz@hotmail.com)

### Un *Neto* caso

Este es un fragmento de un trabajo de análisis semiótico y discursivo de letras de canciones de **Neto**, una banda de la ciudad de Posadas que convoca a un número público juvenil y aparece en el espacio provincial referida, en espacios de difusión alternativa y mediáticos como “la banda”. El trabajo es continuidad de un análisis vinculado a la producción musical de la ciudad de Posadas en tanto “prácticas semióticas que suponen dimensiones especiales, dinámicas culturales, estéticas y comunicativas”[221], que aportó el trazado de cierta cartografía musical de la ciudad desde los años 80[222] .

En este caso la mirada se centrará en las *mediaciones poéticas* que la música hace posible *en y para con* la ciudad de Posadas. La banda elegida para el trabajo en cuestión es Neto. Esta formación surgió como “*una banda de amigos*” y, como cuentan sus integrantes, fusiona diversos estilos, se trata de: *hip hop; hard rock; punk rock; reggae; zamba y jazz*, con un predominio del *rap* en las voces. Estos ritmos entrelazados dan como resultado el estilo particular del grupo. En sus letras exhiben la mezcla de castellano, portugués y guaraní (portuñol, guarañol). Según sus integrantes la variación de estilos corresponde a “la democracia que hay a la hora de componer”. Eso, en definitiva, conforma su particular sonido y poesía. Originariamente eran tres los integrantes, y al ir incorporando nuevos instrumentos el grupo fue creciendo hasta llegar al número de once. Sus edades oscilan entre los 22 y los 35 años y muchos de estos músicos ya han pasado por otras bandas antes de llegar a formar parte de **Neto**.

**Neto** provoca con el cruce de idiomas en una misma composición, crea neologismos con préstamos del castellano, del portugués y del guaraní mezclados en una misma letra y apunta a la complicidad receptora de sus seguidores (“Blosset Vill”, “Posaíta”, “tere”, “chipa kuera”, “curepí” etc.) . Los –sus- temas , hablan de problemáticas sociales como: la política, la contaminación, las drogas, las represas, etc. Éstas son cuestiones –son valores- a tener en cuenta al investigar este fenómeno, el hecho de que fusionen esos idiomas y no otros; esas temáticas para contarlas y no otras; en definitiva, refieren qué se quiere comunicar a través de esa fusión de idiomas y contenidos. Por ejemplo: “Neto Kuera bem pra fazer barullo”...”Agitar la Galera es nuestra función”...”pero la masa no tenía pyrá piré”... “estoy safando del dolor que acusó mi sociedad / sociedad consumista no me hables de productos legales en nuestros ilegales actos/ tus leyes no valen/ entran y salen criminales/ estatales de grandes males parásitos sociales/cortando mambo la fiesta loca/ no tapan más nuestra boca/... mofu ñamaco con Neto kuera”[223]... o

“macaco quiere brigar/ macaco quiere brigar tem muita fome /no quiere falar...los agarra amarra a tremenda pobreza/ en pueblo de corpus hacen otra represa/ certeza yo tengo con las rimas de ribera/ la gente se da cuenta los sueñan en la hoguera...”[224]

Es factible observar que las letras de las canciones posibilitan diversos acercamientos y hacen explícita una poética de denuncia social pero también de compensación. Es una dimensión particular que permite y admite interacciones y posibles graduaciones emotivas. La música en la ciudad de Posadas permite, posibilita, promueve contactos, encuentros y demás instancias comunicativas. Es un espacio de inter-relación de distintos grupos.

La música es un lenguaje que significa, por lo que es relevante indagar acerca de las temáticas tratadas en las letras y explorar sus aspectos ideológicos. Al analizarlas se puede identificar la cosmovisión de la banda y de los seguidores y hacer surgir “su imaginario”. La música se escucha, llega a determinada gente porque algo está significando - y está significando algo para alguien -, porque es un universo de producción que asiste a la construcción de imaginarios colectivos. Es una forma de pensar y de pensarse “gente de frontera y gente en la frontera”.

Es importante comprender los aspectos comunicativos que intervienen en esta producción cultural y examinar qué está significando y por qué, ya que la música - como producto de la industria cultural - se produce, circula y se consume. En este caso la música que suena en la ciudad de Posadas, la de **Neto**, dice y significa a este particular espacio y a este especial tiempo, lo dice y lo canta, lo modula desde formas mercantilizadas (hip hop, rap, samba, etc), desde reapropiaciones y préstamos, pero también desde el rescate que supone resistencias de sentido, simbólicas y desde ciertos lugares de ciertos visionarios “que son músicos, que son patriarcas como Ramón Ayala” al que cita en las letras “casi siempre, sin decir que es él” : “Detenganse miren la miseria millonaria/ las mujeres los gurises cerro azul y candelaria...”

El por qué es importante indagar, investigar estas producciones musicales en la ciudad de Posadas es un tema que refiere a los estudios comunicacionales. Con este tipo de análisis se amplía el conocimiento sobre los detalles de cierta práctica cultural (la musical), sobre lo cotidiano de sus practicantes culturales (los músicos), al tiempo que se estimula el descubrimiento o redescubrimiento de lo no conocido o lo naturalizado (el ecosistema comunicativo[225] que forman).

Como pilares teóricos principales considero pertinente nombrar a dos autores, particularmente, Bajtín y Peirce en sus aportes a la construcción del sentido desde el análisis del discurso y la semiótica.

Teniendo en cuenta lo que se va a analizar (letras de canciones) considero pertinente utilizar en primer lugar al autor M. Bajtín, ya que es quien menciona el concepto de géneros discursivos, dice que *“el uso de la lengua se lleva a cabo en forma de enunciados (orales y escritos) que pertenecen a los participantes de una u otra esfera de la praxis humana - Esta cuestión (en este trabajo) trata a las letras de música y a la gente encargada de escribirlas- Estos enunciados reflejan las condiciones específicas, ... ante todo, por su composición o estructuración. ... el contenido temático, el estilo y la composición están vinculados indisolublemente en la totalidad del enunciado y se determinan de un modo semejante, por especificidad de una esfera dada de comunicación. Cada enunciado por separado es, por supuesto, individual, pero cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos*

*relativamente estables de enunciados a los que denominamos géneros discursivos*" (Bajtín, 1985). Considero apropiado utilizar este concepto bajtiniano por el hecho de que el trabajo vincula el análisis de letras de música, y estas letras serán entendidas como género.

Siguiendo la línea Bajtiniana, el concepto de Cronotopo, como forma en la que los discursos relatan el tiempo y el espacio, creando escenarios dialógicos en los que los sujetos interactúan de una forma particular posibilita un despliegue analítico interesante. Bajtín postula que *"todo acceso a la esfera de los sentidos se lleva a cabo únicamente por la puerta de los cronotopos"*. Es interesante considerar esta cuestión en el análisis, y así identificar marcas cronotópicas fuertes en los discursos que se analizarán en el trabajo. Como así también me parece pertinente tratar la cuestión del diálogo, poder identificar en las letras este punto, porque en este sentido... *"Vivir significa participar en un diálogo: Significa interrogar, oír, responder, estar de acuerdo, etc. El hombre participa en este diálogo todo y con toda su vida.* (Bajtín 1985). Es decir que al tratarse de canciones, hay interacción, desde quien las escribe hasta quien las escucha. Existe un diálogo en este proceso, se puede estar de acuerdo o no, se puede interrogar o no acerca de lo que dice el texto canción.

Desde una perspectiva más semiótica es interesante mencionar aportes de Peirce *"la semiótica es el estudio de toda semiosis posible"*. Es una herramienta para estudiar y para hacer comunicación. Es un ciclo *metacomunicacional* pues explico la comunicación comunicándome y al mismo tiempo es *metasemiótico* ya que explica la semiótica, semiotizando. Las categorías centrales de la semiótica son: significar y comunicar. El conocimiento de la realidad nos llega a través de la mediación de los signos. Como el propósito de este trabajo es el análisis de letras de canciones, es conveniente abordarlo desde una dimensión signica. Se trata de lenguajes, discursos y en este sentido *"La palabra es el signo ideológico por excelencia, es el medio más puro y genuino de la comunicación Social..."* (García, 2004). Si se está comunicando alguna significación tiene que existir, si se produce comunicación es porque hay significación. Por todo esto es importante tener una mirada semiótica (desde Peirce) en este trabajo, vinculado a discursos, a letras que comunican y significan, dotadas de sentido y de ideología, que están significando algo para alguien.

Tampoco quisiera dejar del lado otro punto importante entre los conceptos de Bajtín, se trata de la acentuación ideológica *"Sin signos no hay ideología."* (Voloshinov) Todo discurso es signo. El *signo* contiene siempre *ideología* que le sirve para reflejar y refractar la significación de la realidad que quiere simbolizar. En este trabajo, las letras de música son los signos, generadoras de sentido... *"donde no hay texto, no hay tampoco objeto de investigación y de pensamiento"* (Bajtín, 1985). Lo *ideológico*, entonces, como categoría central y que todo lo reviste, y a partir de la cual podríamos ir desentrañando los textos, pero dejando en claro que estas reflexiones y explicaciones se presentarán siempre como aproximaciones, no como conclusiones definitivas o cerradas.

También es pertinente precisar, un poco, la cuestión conceptual del corpus, Como es sabido con la palabra "corpus se designa a una compilación de documentos y datos (...) Los corpus están formados por datos orales, escritos, audiovisuales, que se tornan discursos efectivamente proferidos por locutores en los intercambios sociales o que se obtuvieron por elicación (...): búsqueda de informaciones explícitas ante informadores, cuestionarios, dispositivos experimentales de producción de habla, etc"[226] . Con ellos se trata "de describir fenómenos discursivos desplegados a lo largo de

superficies textuales considerables (...) Los discursos en examen lo son a partir de una problemática que los constituye como conjunto y de la que ellos son al mismo tiempo, los datos”[227] .

A continuación se tratará de desteter los sentidos de estas, particulares y netas, poéticas musicales, y así poder desnaturalizar cuestiones que hacen a la ciudad y a sus practicantes culturales.

Como ejemplo de lo desarrollado refiero la letra denominada “*Latino*”. Analizo al respecto algunos aspectos:

## **LATINO**

Cae la lluvia revienta en las venas de la selva

Escucho ese fervor forma parte de esta jerga

Mi tierra tu tierra se está pudriendo roja

Guaraníes reducidos el poder los desaloja

Maltratos castigos de sangre muchos baños

Quinientos diez años pesados en tus ojos

Las lagrimas pesadas cayeron las recojo

Las pongo en sinfonía a ver si alguna vez...

En esta estrofa predomina la problemática indígena que sufre la provincia. Habla de como los pueblos indígenas son desalojados de sus tierras. Y de cómo esto implica un maltrato físico y psíquico de estas personas. Y que esta cuestión no es nueva, viene de larga data. La cuestión del cronotopo se hace presente en la selva misionera. De la tierra roja que conforma el paisaje, en éste caso de los desprotegidos pueblos Guaraníes. También menciona el tema de la jerga. En este sentido se refiere a la mezcla de los idiomas: Castellano, Portugués y Guaraní. Y como con esta fusión se genera una jerga, un sociolecto regional, propio de una provincia limítrofe. En este caso se hace presente, lo que Bajtin denomina Géneros Discursivos.

Supongo que al menos estamos agitando

Este nuevo anhelo gente no olviden ir armando

Sanando las heridas creando la ilusión viviendo día a día

Latina tierra mía la lucha continua sonrisa en esas caras

No se nota la púa a ver gurí suelta tu ira tengo que ver

Si estás con vida siente el placer.

En este fragmento predomina el concepto de diálogo. Si bien todo discurso se dirige a alguien. En este caso se manifiesta un llamado de atención a alguien, al que escucha, "al gurí" insistiendo en la lucha cotidiana, en el día a día.

Ningún color de piel es superior

Ninguna religión es inferior

No lo fue no lo es ni lo será

Ningún color o un dios demuestran personalidad

Si por la apariencia estás discriminando

No , te estás equivocando

No sientas complejos y mostrate como sos

Lo más importante es que siempre seas vos

En este párrafo se vuelve a repetir lo anterior, el llamado de atención, intentando generar una conciencia, y resguardándose en la cuestión de la igualdad y la no superioridad. También aparece el tema de las apariencias, dándole un sentido negativo, recalcando que lo que importa es lo "esencial" de cada uno.

El agua y el fuego no tienen comparación

El blanco o el negro ni siquiera es un color

Yo soy latino latinoamericano

Y a todos respeto porque todos somos hermanos

Te digo que tu mente está en mal estado

Si pensás que todavía existen los esclavos

La inseguridad en tus ojos se ve

Si por eso marginas no sabes lo que haces

No ya no siente temor, hoy no

En esta parte final de la letra aparece la temática latinoamericana en el sentido de la hermandad y del respeto. Califica como negativa a la marginalidad y la discriminación. Son expresiones de una utopía que sostiene planteos tranquilizadores para una moral social, pero que se la sabe escasa, y poco probable (a no ser en las canciones y el particular espacio en el que {estas se difunden). La metáfora de lo latino, refiere la mezcla, habilita la profusión, y trae a escena un planteo de identidad que ata lo arcaico (lo guaraní) con lo residual (lo hispano) y le da nueva forma en un *kuera*, un nosotros.

A modo de cierre, provisorio, de estas aproximaciones y retomando parte de lo ya desarrollado, considero y recalco la importancia de este tipo de planteos que “filtran y hacen sonar a la ciudad” de un modo particular y para “alguien” también particular. Así, el texto hecho música vigoriza su dimensión significativa –estética y estética- ya que la música en la ciudad permite y admite interacciones y es un espacio de inter-relación de distintos grupos.

## BIBLIOGRAFÍA

- CHARADEAUX Patrick y MAINGUENEAUX Dominique. (2005) *Diccionario de Análisis del Discurso*, Madrid. Amorrortu.
- DELGADO, Nora. (2005). *Comunicación, Música y Ciudad: trilogía de sonidos y sentidos*. SlyP- FHyCS- UNaM
- MARTÍN BARBERO, J (1987). *Procesos de comunicación y matrices de cultura*. GG –FELEFACS, México
- MARTÍN BARBERO, J (1998) *Los descentramientos del arte y al cultura* en la Pantalla Delirante, Revista ARCIS, Sgo de Chile.
- NETO (2005). CD *Triple Frontera. De la mente records*. Posadas, Mnes

Pedroso Sabrina

Facultad de Humanidades y Ciencias sociales- Universidad Nacional de Misiones

[sasapedroso@gmail.com](mailto:sasapedroso@gmail.com)

## Lugares de la música

*“Vos sabes bien que la calle es calle, porque el que anda por la calle es el hombre, y que en el fondo la calle da lo mismo que el salón, el departamento, o un cálculo integral.”*

El Examen, Julio Cortázar[228]

Este trabajo forma parte de indagaciones y descripciones que venimos realizando dentro del Proyecto de Investigación “Comunicación, Música y Ciudad”, dirigido por la Dra. Nora Delgado.

Existen en la ciudad de Posadas espacios, esferas fuera de los sitios normales y cotidianos. Espacios que son marcados por muros y límites que no son visibles ni palpables, sino que son lugares que son marcados, delimitados por los sentidos y los sentimientos.

En la ciudad los lugares se achican, aparecen partes- formas materiales- que delimitan, paredes que frenan y calles que cortan. Son territorios. Hay una ciudad arquitectónica de límites evidentes y de espacios donde unos se mueven, mientras los otros se quedan. Hay una ciudad que se muestra, una ciudad que se ve con lugares establecidos y sus establecimientos, pero a su vez y dentro de la misma, encontramos otra ciudad, una ciudad que se siente, que suena en canciones y “vibra” y en la que sus habitantes marcan su lugar con el cuerpo, dividen los espacios con la presencia y los legitiman con los sonidos. *“El suelo es lo que da nacimiento, lo que permite el crecimiento, el lugar donde mueren todas las agregaciones sociales y sus sublimaciones simbólicas”*[229]. Ellos, sus ocasionales habitantes, definen su espacio con el eco de la música. Las bandas, los músicos, los instrumentos y sus sonidos, los oyentes, la gente que baila y que siente. Sonidos y melodías envuelven esta esfera y la vuelven una pequeña “ciudad vibración”.

## Atopía, utopía y paratopía

*“La noche debiera ser larga aurora perfumada, diáfana y azulada,  
una sábana bordada de rumores y de amores o estrella de la  
mañana...”*

*“Una Larga Noche”, Chabuca Granda*[230]

Al caer el sol, en horas donde la otra ciudad nace con las primeras ondas sonoras, las personas – músicos y escuchas – se juntan en los lugares oficialmente, pero también los autogestionados, establecidos para estos acontecimientos. Existe una cuadra en la ciudad, que es protagonista de estos espacios. En la calle Santa Fe de la ciudad de Posdaas, transita toda una mezcla de sonidos provenientes de los lugares que los producen.

En ese sector de la ciudad se desenvuelve una rara atmósfera de gente y música. Existen divisiones espaciales dedicadas a cada estilo musical, o mejor dicho, los sectores van dedicados a aquellas tribus urbanas que pertenecen a un estilo musical. Es decir, *“con mis amigos, en el concierto de metal duro por sentimiento es fija que me verás si estás presente, brindando aguante con quienes sienten, como yo siento latir en la sangre mía, salvando mis días junto a su sonido brutal, mi vida resiste su ruina (...)”*[231]. Las diferencias están señaladas por las bandas y sus seguidores, digamos por su respectiva formación como grupo o tribu. Son ellos los que eligen, dentro de los establecimientos dados, cual es el espacio que se ajusta mejor con el estilo musical, con el estilo del grupo.

Sin embargo, la paradoja comienza a desenvolverse. Si bien existen espacios otorgados para estos eventos, los músicos no los sienten, no los legitiman como espacios de ellos, hechos por ellos. O como bien dice Barthes sobre el concepto de atopía, ellos, la gente, los músicos se sienten fuera de lugar. Y es justamente eso, el *sentir* la música, sentir los sonidos y la melodía. El sentir con el hacer musical. No son los lugares los que producen la música. Sino que son ellos los que la producen en esos sitios donde los sentimientos se cierran solo en cuatro paredes. No sienten el lugar como parte de los sonidos, ya que es un lugar dado, un lugar donde no quieren estar pero deben hacerlo, ya que no hay otras opciones, no hay establecimiento dedicado a ellos. Por eso el sentimiento de *el fuera de lugar*, porque no se encuentran en un espacio elegido o creado por ellos, sino en un lugar que los deja fuera de lugar.

A su vez, ese sitio (soñado, el ideal) resuena en sus mentes como algo inalcanzable. Es la utopía que padecen. El camino infinito hacia una conquista que se ve invisible. Horas y horas enteras buscando entre palabras dormidas un destello, una oportunidad de conseguir no solo un lugar legítimo donde producir sino también un sitio que los deje crear, enseñar, aprender y divertirse. Una tierra que sea de ellos, la tierra de las tribus musicales. *“(...) no te acuesten tranquilo vai misturando música ideas están mezclándose, identificate cual es tu lado, algunos disfrutan otros quedan parados, acá no es como muestra la emeteve esto tiene sabor (...)”*[232]

Y sin embargo, esta disputa, esta lucha por los territorios, se ve ya casi insostenible. Existen cada vez más impuestos, más trabas que imposibilitan y dificultan la fluidez del arte musical. Las quejas de los vecinos, ADICAPIF, SADAIC, y demás entes del gobierno, son los encargados de “quebrantar el ritual – recital”. Cuando por el otro lado, en los recitales oficiales aquellos que son reconocidos como músicos de una esfera oficial tienen menos trabas y menos vecinos protestotes o que suspenden sus protestas en la noche, por tratarse de un músico conocido. Estos conciertos tienen la bendición del ser “bien vistos” por la sociedad. Son la expresión permitida.

Aún así (es aquí donde realmente se produce la paradoja), es el eco de los sonidos lo que delimita el espacio de las tribus musicales. El sonido se expande sensual y atractivo, llamando al resto de la tribu a la reunión musical o como dijo Claudio Díaz *“el recital como lugar de encuentro e identificación”*[233]. Es así como el territorio es marcado y reforzado no solo por los sonidos sino por los cuerpos que lo componen. Es todo un rizoma, una amalgama de sustancias que hacen al límite de la ciudad vibración. *“La música hecha cosa en el espacio corporal de la estereofonía”*[234].

Es aquí donde el concepto de Mainguenaux entra en juego. La cuestión de la paratopía, esa sensación de estar afuera pero dentro del lugar. Una mezcla de

territorios encerrados en uno mismo. Una situación puramente emocional, que confronta esos dos espacios en un mismo instante. El choque se siente en el momento aquel en el que el cuerpo se vuelve sonido y el sonido se vuelve conquista, avanzando y retransmitiéndose a través de otros cuerpos y va de esa manera agrandando su espacio musical. *“Quiero decir con esto que la existencia social solo es posible en un determinado lugar porque existe un aura específica en la que, volens nolens, participamos nosotros. El territorio sería la cristalización específica de tal aura”.*[235]

Se produce una fuga. Aquí los espacios no están planteados como paredes que separan, sino que son lugares planteados por ellos mismos. El tiempo y el espacio en aquel lugar en donde no son legitimados, desaparece y las fronteras no son más que las marcadas por los sonidos y el cuerpo, o en palabras del flaco Spinetta *“ya me estoy volviendo canción”*.

La territorialización de los lugares, en este caso, se cristaliza en la inmersión de los cuerpos en la música. Ellos son música, ellos hacen música, sienten música y forman parte de ella. Como dijo Robert Fripp, *“yo creo que el rock apela a los pies, compromete el cuerpo; pero también involucra la mente y los sentimientos”*. Es por eso que en un lugar en donde se sienten fuera de lugar, suceda a su vez la paradoja de sentirse dentro del lugar. Ya que el lugar no es mas que aquello que ellos *sienten* por lugar.

*“Yo quiero saber, uhh*

*¿cuál es tu rock?*

*salir en tv*

*vestirte muy mal*

*y peinarte peor, (...)*

*Eso no es rock*

*mis libros son rock*

*mis discos son rock*

*Y mi banda es de rock (...)*”

**Los Látigos, “cual es tu rock”[236]**

*NOTA FINAL: Se anexarán a este trabajo imágenes y sonidos que complementarán lo investigado acerca de lo que aquí llamamos “ciudad vibración”, fragmentada a lo largo del espacio urbano de Posadas y reflejada dentro de las cuatro avenidas en la calle Santa Fe. Calle que de día es una calle administrativa con locales comerciales como librerías, oficinas de organismos del estado, un establecimiento educativo, un gimnasio y de noche una calle con agite en bares como Oxímoron, la Mexicana, y otros más.*

## **Bibliografía**

- 1 - MAFFESOLI, Michel. “El tiempo de las tribus”. Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.
- 2 - DIAZ Claudio, “Tramas para leer la literatura Argentina”. Revista TRAMAS, 1999
- 3 - CORTÁZAR, Julio. “El Examen”. Buenos Aires. Suma de Letras Argentina. 2004
- 4 – BARTHES, Roland. “El grado cero de la Escritura”. Buenos Aires. Siglo XXI. 2003.

## **Discografía**

**1** - HERRERO, Liliana. Disco compacto, "Confesión del Viento" Cubeteado mas puré, Bs.As.2003

**2** - EDIKTOS JUVENILES, Disco compacto, "Yesterday". De la mente Records, Posadas, Mnes. 2002.

**3** - NETO, Disco compacto, "Triple Frontera"..De la mente records, Misiones 2004/05.

**4** - LOS LÁTIGOS, "Hombre". Bs. As. 2006

Yahni Claudia

Facultad de Humanidades y Ciencias sociales- Universidad Nacional de Misiones

[yo\\_claudiayahni@hotmail.com](mailto:yo_claudiayahni@hotmail.com)

### **Poéticas de una mediación**

El presente trabajo tiene como propósito analizar y exponer las bases de una estética musical y descubrir el poder comunicativo específicamente en el hecho musical, su definición, su principio, su peculiar expresividad, el arte de la composición y de la interpretación del primer CD de la banda **Aguamono**, que según sus músicos no es la esencia final del mismo, sino más bien el principio de la búsqueda del sonido que define al grupo.

¿Qué es **Aguamono**?

Su mentor explica que **Aguamono** “sencillamente es, esté quién esté, más allá de sus integrantes y más allá de la geografía”. El nombre, aclara que surge en contraposición a una banda de gran trayectoria nacional Soda (Agua) Estéreo (Mono). En el 2001, Leandro Yahni, un músico de Posadas, con la inquietud de un proyecto personal "quería grabar canciones para mí y regalarlas a mis amigos".. lo hace junto al músico y poeta posadeño, Javier Chemes. Esto da origen a los temas de **Aguamono I**. La grabación se hace en el estudio de otro músico posadeño, *De la Mente Records* de Osvaldo de la Fuente. Así surge el primer CD de la banda, contiene 5 temas, cuatro temas propios más *Three of perfect pair* de *King Crimson*.

### **ANTECEDENTES**

Es pertinente al respecto, referir, al menos, cierta trayectoria de los músicos que integran esta particular banda de la ciudad de Posadas. Es particular por varias razones, aunque en principio salte a la vista su preocupación por el valor sonoro expresivo de las palabras. “Buscamos eso, el sonido expresivo puro, por eso cantamos en inglés”[352].

A la edad de quince años , Leandro formó parte de **Fumigación Social**, en la banda tocaba la batería..Después de Fumigación Social, siguió en **Acme** como tecladista, **Exequias** (doom metal) como tecladista y bajista; **El Viaje**, como tecladista y voz y **Orgasmo Nacional**, como tecladista. Actualmente forma parte del grupo **Fabián Mesa y La Cortada** como tecladista.

Por su parte Javier Chemes a comienzos del año 1982 integró junto a Piru Guanes **Pasajes**, un año después, continuando paralelamente con el dúo, fue parte del grupo **Gizpiel**.

En 1985 junto a Marisa González, Martelo, Daniel González, Quique Uffelman y Jorge Zapelli forma parte de **la Clínica** hasta principios de los 90. En este año conforma un dúo sin nombre con Horacio Moroz. En el año 92 formó parte de **Los Pie**, una "legendaria banda de Funk – Rock de la ciudad de Posadas - cuyos primeros repertorios se basaron en covers de bandas como *Living Colours, Red Hot Chili Peppers, Pixies, James Brown, Funkadelic*, etc. Ya en el 2001 integra junto a Leandro Yahni, Marcelo Fernández, Fabio Crespo, Sergio Castiglione y Diego Schroeder, **Aguamono**. En la actualidad conforma el grupo **Semen** junto a Osvaldo de la Fuente, Polak Fernández y Leandro Yahni

En los dos casos referidos, los nombres de las bandas actúan como señales signícas de una orientación estilística y de una búsqueda artística. Son "indicadores" semióticos de un estado de situación, es decir cabe en ellos la noción de indicio.

### **La música ¿objeto o proceso?**

Por qué este grupo hace está música en Posadas?. Primero, por la historia de sus practicantes culturales: reúne a importantes referentes de la música de la ciudad de esta ciudad (desde los años 80). Segundo, por la forma de expresión "representativa" que "intentan" en una ciudad "periférica, intermedia y fronteriza". Tercero, por apostar al valor intenso de un sonido expuesto y sostenido por significantes en inglés. Cuarto, por lo que enuncian como búsqueda en términos de pensamiento, para con la ciudad, el espacio, la música en sí, otros lenguajes (videos, perfoances, afiches, artes de tapa, etc.) .

### **La música**

Refiere el estado del arte del campo que la música (del griego: *μουσική [τέχνη]* - *musiké [téjne]* "el arte de las musas") es el arte de organizar sensible y lógicamente una combinación coherente de sonidos y silencios utilizando los principios fundamentales de la melodía, la armonía y el ritmo, mediante la intervención de complejos procesos psico-anímicos.

La música, como toda manifestación artística, es un hecho cultural. El fin de este arte es suscitar una experiencia estética en el oyente, y expresar sentimientos, circunstancias, pensamientos o ideas[353]

En lo que se refiere a la música, Aguamono, establece múltiples hibridaciones, de rock y con el rock, pues persigue la concepción de un arte sonoro como la base fundamental a la hora de crear. Su estilo se define como rock electrónico/electroacústico

Pero, ¿qué es la música electrónica? y ¿qué entienden los músicos por música electrónica?. Al responder a estas preguntas, es indudable que la opción se inclina por una elección tecnológica adherida a la funcionalidad básica del sonido (¿clásico?). Refieren los practicantes culturales consultados que la elección por el término "música electrónica" se debe a un cambio de la música moderna en las formas de presentación y representación tanto en su dimensión espacial y sonora (altura, intensidad, timbre, y duración). Éstas son influenciadas por los avances tecnológicos de los instrumentos electrónicos que modifican los sonidos acústicos.

Musicalmente es un sonido de rock, circunstancialmente con elementos electrónicos para encontrar variedad en el sonido, que es lo que le falta a una banda de rock por sí misma. De ahí es que los sonidos de la guitarra eléctrica propia del rock son mezcladas con los sintetizadores, loops de audio, samples de todo tipo, para crear un sonido original, al menos es eso lo que se pretende. Estilísticamente se puede nombrar a varias influencias musicales, en cuanto a la composición, *King Crimson* influye en la parte rítmica, también a la parte *noise*, en las texturas guitarrísticas, *Depeche mode* influye en todo el material sonoro proveniente de los sintetizadores, samplers, máquinas de ritmo, etc., también en la estética *dark* (que otorga mucha importancia a todo lo que sea oscuro, tenebroso, depresivo, gris) . Estos aspectos, relacionados “con lo dark están presentes en lo musical de Aguamono”, y también se reflejan en la gráfica de los cds..

La genealogía estética del grupo en cuestión, también refiere otra fuente de inspiración: “la de la parte vanguardista de la Música del siglo XX como la que aporta la composición de *Claude Debussy*, su armonía de acordes por 4tas está en toda la música de Aguamono, *Igor Stravinsky* por su orquestación, *Arnold Schonberg* por la música atonal y dodecafónica y el más influyente es *Giorgy Ligeti* por sus conceptos de masas sonoras”[354].

Refieren los músicos “aguamónicos” que la cuestión compositiva es bastante simple “se comienza siempre con un *loop rítmico*, a partir de esto se comienzan a trabajar los sonidos que van a provenir de los sintetizadores, cada canción tiene un sonido diferente creado desde cero en los teclados, usando diferentes tipos de síntesis para producir diversos tipos de sonidos, eso es lo que va a llevar a la dirección de la melodía de la canción”[355].

A partir de lo antes expuesto es donde se comienza a componer lo musical: “la inspiración puede provenir de muchas fuentes: ya sea por la escucha de discos en el momento, estado emocional, etc. Acá es el momento de la elección de cuántas estrofas, estribillo, puede o debe tener un tema. Esta parte es la más simple y complicada a la vez ... la cuestión sonora prima ante la forma de la canción. Siempre es más importante la elección de los sonidos que va a llevar la canción. La elección sonora es la parte más difícil, lo que hace el compositor de la música es tratar de crear un sonido original, que no provenga de ninguna otra canción, que no remita a nada, los sintetizadores juegan el rol más importante en la composición”[356]. En las palabras de Leandro Yahni “***Todas las canciones tiene diferentes sonidos si me pongo a contar hay más de 100 sonidos diferentes, esto es AGUAMONO, en lo musical, lo más importante es el sonido.***”. Así, el signo evidente que despliegan los músicos es el del compositor. No se trata de “interpretar”, ni de “ejecutar” se trata de componer algo nuevo

El tecladista de Aguamono recupera en su testimonio a la canción “*Hate this weather*, en lo sonoro, es querer imitar a una banda de rock, hay mucha presencia de guitarras distorsionadas mezclándose con los sonidos electrónicos, la percusión de la canción trata de ser lo más real posible, los únicos instrumentos ‘reales’ son las guitarras y las voces, el resto proviene de sintetizadores. Rítmica y melódicamente se asemeja a un tango y por ese motivo surge la necesidad de escribirla en castellano. En cuanto a la letra, escrita por Javier Chemes, sus versos tratan de reflejar, el clima del momento: 45 grados en una habitación que hacía de estudio de grabación, con todo lo pegajoso, el ruido, la alienación, el sofocamiento. *Hate this weather*(Odio este tiempo) tiene un estribillo con un acorde totalmente disonante y en las estrofas se aclara la cuestión y se torna más melódico”[357].

*"Hate this weather*

*Hate this weather*

*Hate this weather*

Sol incendiado y sereno Sol agobiado

Es río de fuego Perro del Dios

Can cerbero

Seco de frío

Nudo de frío

Cielo en la tierra

Que veo

El sol de febrero

Castigo sin tiempo"

En el tema *Eraserhead* (cabeza borradora) la cita textual es evidente y la música dialoga con el cine de esta época, pero también con el inconsciente: "está inspirado en el filme homónimo surrealista del director norteamericano David Lynch(1977), la letra surge a partir de las imágenes, de ciertos momentos del film y sobre todo de las sensaciones que se manifiestan. Cabe acotar que la película no presenta una trama convencional y la historia se desarrolla ambiguamente entre lo real y lo fantástico"[358].

*Eraserhead*, también obedece a cierta tradición del campo " busca sonar a una banda de rock, pero en un sentido más irónico, y esto se refleja en la métrica del ritmo(la melodía pose algunas rítmicas *Krimsonianas*): todo el género de rock clásico esta escrito en 4/4, *Eraserhead* está escrito en 7/4, lo más importante de esta canción es la cuestión rítmica, la parte armónica está hecha con pocos acordes, siguiendo a la parte rítmica, también hay sonidos de guitarras hechas con sintetizadores mezcladas con pianos eléctricos, hay un puente con una melodía circense, justamente ironizando al género"[359].

*Eraserhead*

*I trying to delete you (that's the way)*

*Lost desire emulations (taste insane)*

*Cause I'm the eraserhead eh!*

*They don't know the end of movie in there*

*I felt the movie's monster (last insane)*

*Full of horror and weirdness (pay the blame)*

*He kill his boy in darkness*

*When his wife turn off the lightness*

*Deleting you (eraserhead)*

*Pain the last insane*

*And feel the blame, eraserhead!*

*Pain but you don't care, eraserhead!*

Esta búsqueda/opción compositiva/expresiva obedece a una estética, pero también a una particular estesis: "es algo que se siente, es materia sensible y busca ser sentido, expresado". "La estética, a lo largo de la historia de la humanidad, ha adquirido varios matices pasando por procesos, en algunos casos, contradictorios, pero sin embargo no se despega de ese lenguaje al que estamos acostumbrados a escuchar, hablar y observar como lo bello, ni tampoco de su idea original"[360]. Por ello la estética abarca varias disciplinas tal es el caso de la filosofía que sustenta un criterio válido a través de un cuestionamiento razonado, porque la palabra 'estética' evoca y transmite un sentimiento. El término estética deriva de la palabra griega *aisthesis*, que significa sensación, conocimiento obtenido a través de la experiencia sensible"[361]

Así como la poesía visual se vale de las posibilidades pictóricas o espaciales de las letras y palabras, así la poesía sonora o fónica se vale de las posibilidades expresivas de los sonidos y articulaciones vocales que hacen posible la dimensión sonora del lenguaje.

Es en este momento que el planteo persigue e insiste en la ambigüedad entre lo bello y el propio gusto. Por eso, la pregunta que funda la acción musical de este grupo es si se debe abordar la cuestión estética como un razonamiento denotativo sobre la belleza o si esta es acaso una teoría ante la cual se debe regir nuestra idea sobre lo bello?.

Este cuestionamiento surge a partir de la búsqueda sonora en los temas de Aguamono, en particular de *Hate this weather* y *Eraserhead* en donde sus autores no buscan una sensación a partir del sonido "**importa más lo sonoro y esa experiencia sonora**" que crear sensaciones: "los instrumentos, melodías, voces todo lo que compone a cada canción se complementan para alcanzar ese objetivo sonoro, en ese sentido, las letras están en un segundo plano, lo principal es la integración de la melodía como uno de esos elementos en la totalidad del conjunto de esa búsqueda sonora. El sonido relata, evoca, remite como la palabra, pero es aquel que define y conceptualiza. En el mensaje musical es el sonido responsable del discurso ... y es por eso que la mayoría de las letras son en inglés"[362].

Estos músicos advierten "que es la música, el género- más precisamente-, el que los lleva a escribir o cantar en un idioma". Al respecto, Javier Chemes relata que no se le ocurriría cantar *bossa* en español, porque el mismo *samba* "pide a gritos el portugués" y agrega que la misma necesidad lo lleva a componer, en castellano, tal es el caso de *Hate this weather*. Además agrega que con sus letras intenta romper con los

estereotipos del “discurso oficial de cada género” y lo ejemplifica con *Hate this weather*, que aunque se trate de un tango-canción, su letra no se refiere a los temas típicos de este género. ...“ Aquí entra el trabajo esteticista, de la búsqueda del objetivo del grupo, tratar de diferenciarnos de alguna manera... Cuando Leandro arma la música está pensando en darle una vuelta de tuerca a esas cuestiones de los géneros o estilos que estamos tocando y cuando escribo yo también trato de darle esa vuelta”...[363]

Más allá de los fines estéticos, la música es un medio de comunicación que da lugar a un proceso creativo. Con respecto a la comunicación podemos decir que Etimológicamente, la palabra comunicación deriva del latín “*communicare*”, que puede traducirse como “poner en común, compartir algo”. Y en este punto la comunicación se vuelve “crítica” porque pasa por un juicio evaluativo, por las mediaciones del gusto sonoro. En este sentido la “Música” es entendida como un lenguaje que da una visión de lo sonoro como medio de comunicación.

Puesto que la música al lograr un efecto sobre el sentimiento se la debería suponer como el la expresión inmediata del sentimiento, pero esta reflexión es discutida por uno de los músicos “aguamonístico”, Javier Chemes, quien afirma que él no quiere comunicar ni generar algún efecto ya que las letras de sus canciones pasan a un segundo plano “No importa lo que dice sino como suena, es la búsqueda de la sonoridad no por el sentido sino por el sonido, cuyo significativo es la dimensión sonora, la intensificación física del sonido, no como una sensación a partir de ese sonido y es por eso que se busca la palabra en inglés”[364].

Pese a la expresión anterior se advierte que las letras no son solamente un complemento más sino que son parte constitutiva de esa dimensión sonora en la que el significativo pasa a ser una parte también sustantiva, un efecto más, un ornamento necesario-definido así por los miembros del grupo-

A modo de cierre

Aguamono es una búsqueda estética en la ciudad de Posadas. Es una banda de música que interpreta esa búsqueda y con ella interpela a la ciudad, aunque dice que carece de estructuras o modelos predeterminados, y en ese sentido es experimental, no deja de referir(se) a otros modelos, ya sea por adopción o por definición contraria de ellos. Su principal axioma es el de una búsqueda permanente incesante en todas las direcciones posibles con el fin de crear un producto original y libre.

## BIBLIOGRAFÍA

DELGADO, NORA. *Comunicación, Música, ciudad*. Informe SIYP-FHyCS-UNaM, 2005

ECO, U. *Tratado de semiótica general*.. Barcelona. Ed. Lumen .1977

GARCÍA CANCLINI, N. *Culturas Híbridas*. México. Ed. Grijalbo. 1990

GARCIA, M. *Narración. Semiosis/Memoria*. Posadas Ed. Universitaria-UnaM .2004

MARTÍN BARBERO, J. *De los medios a las mediaciones*. Barcelona. Gustavo Gilli. 1998

SÁ MARKMAN,R. *La juventud y el simbolismo de la música manguebet: valores y posmodernidad*. Universidad Autónoma de Barcelona Bellaterra.

OTRAS FUENTES:

Entrevistas realizadas durante el período 2006/7 a: Javier Chemes, Osvaldo de la Fuente, Julián Texeira, Daniel "Ichu" Castillo, Marisa González

Sitios web:

<http://sociologiacultura.pbwiki.com/f/Frith>.

[http://es.wikiversity.org/wiki/Departamento\\_de\\_música](http://es.wikiversity.org/wiki/Departamento_de_música)

[www.henciclopedia.org.uy](http://www.henciclopedia.org.uy)

[http://www.abcmanuales.com/manual-gratis/la\\_musica\\_construye\\_comunicacion](http://www.abcmanuales.com/manual-gratis/la_musica_construye_comunicacion)

[http://www.uned.es/dpto\\_fim/publicaciones/alicia\\_1](http://www.uned.es/dpto_fim/publicaciones/alicia_1)

<http://www.filosofia.org/filomat/dfsisis.htm>

**Ponencias**

**VI Encuentro Nacional de  
Carreras de Comunicación Social.**

**Facultad de Ciencias de la  
Educación. UNER.**

**Paraná, Entre Ríos.**

**Septiembre de 2008.**

## **De los estereotipos de una mediación poética**

**Autora: Nora Delgado**

El presente trabajo es continuidad de lo que ya planteamos en otro encuentro anterior de Fadeccos. Continúa así la indagación de la funcionalidad semiótica de los estereotipos que se tejen socialmente en torno al “practicante cultural” de la música en la ciudad de Posadas. El mismo incursiona en la funcionalidad sígnica/comunicativa del **compositor**, del **intérprete** y del **ejecutante** de la música en esta ciudad, como así también en las particularidades de la producción devenida de tensiones vinculadas a la espacialidad y reflejadas en dimensiones de “paratopía” y “atopía”.

Así, desde estos lugares de anclaje analítico se advierte la pregnancia del palimpsesto, la existencia de comunidades hermenéuticas y la existencia de un ecosistema comunicativo, cuya manifestación más profunda se halla en las nuevas sensibilidades, lenguajes, y escrituras que la música en tanto texto y evento cataliza y desarrolla en Posadas. Responde, en ese sentido, a indagaciones que venimos realizando desde el proyecto de investigación de la Secretaría de Investigación y Postgrado de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la UNaM **“Comunicación Música y ciudad (II): poéticas de una mediación”**

Desde ese lugar enunciativo y desde esos semas los discursos sobre el “hacer música en la ciudad de posadas, y sobre su particular poética de mediación se torna paratópica.

Paratopía es una noción introducida por Dominique Maingueneaux para designar la relación paradójica de “inclusión/exclusión en un espacio social, implicada por la relación de locutor de un texto correspondiente a los discursos constituyentes”

. Se trata de “una difícil negociación entre el lugar y el no/lugar de una localización (...) que vive en la imposibilidad misma de estabilizarse”<sup>1</sup> .

La paratopía enuncia y denuncia (en un mismo acto) paradojas. Dice Maingueneaux que éstas emanan de la especificidad de aquellos discursos que sólo pueden autorizarse por sí mismos si el locutor ocupa una posición tópica ( y entonces, no puede hablar en nombre de alguna trascendencia ) pero si no se inscribe de algún modo en el espacio social, no puede proferir un mensaje admisible. También señala que la paratopía no puede reducirse a un estatuto sociológico “no basta ser exiliado o huérfano para ser creador. Para que la paratopía interese al discurso, es preciso que sea estructurante y que esté estructurada por la producción de textos: al enunciar, el locutor procura remontar su imposible pertenencia, pero esta imposible pertenencia, necesaria para poder enunciar como él lo hace está respaldada por esta misma enunciación”<sup>2</sup>.

Con esta carga paratópica, que no tiene en el espacio de producción (léase posadeño en nuestro caso) posibilidades de estabilizarse y si de permanente actualización y despliegue de paradojas - al interior y al exterior de la producción -, se presenta la práctica cultural de la música en la ciudad de Posadas. En torno a ella es posible advertir, a partir de los testimonios recogidos en campo, una suerte de matriz épica que modula tonalidades y ritmos. No sólo las modula sino también que las refiere explícita y deliberadamente en textos de canciones, en discursos testimoniales, en loas a la producción y al producto. El músico desde estos lugares es el héroe necesario para hacer “sentir”, para “canalizar eso que pasa en Misiones”, “para replicar, para responder, para construir, para resistir”<sup>3</sup>.

El músico es el resilience, el que resiste desde esos fuera/dentro de lugares que la cultura oficial/política de turno y la poderosa maquinaria de enunciación que son los medios locales sostienen como la forma posible. Frente a estos discursos,

---

<sup>1</sup> Cf. CHARADEAUX Patrick y MAINGUENEAUX Dominique. Diccionario de Análisis del Discurso, Madrid. Amorrortu. 2005, P.431

<sup>2</sup> Ibid , p.432

<sup>3</sup> Las siguientes comillas (que no enmarquen citas largas) responden al registro realizado durante el trabajo de campo. Cuando no lo refieran serán aclaradas.

teleológicos (para con un músico, que orientan, determinan fines, roles, funciones, negocios, negociaciones y negociados) circulan los discursos paratópicos de la mayoría de los músicos de Posadas a los que hemos contactado en esta presente investigación.

Ese discurso paratópico - que impregna y sostiene una enunciación ya permanente, y con cierta antigüedad - construye verdaderos corpus de creación en cada caso, intercepta al discurso oficial de las instituciones del “servicio cultural obligatorio”. Esto, es instituciones burocráticas (“como la Dirección de Cultura Municipal y Provincial”) y con “funcionarios que funcionan”, que les son funcionales para esa idea de maquillar la democratización, hacer como si se educara, jugar con los otros en un ejercicio más de poder.

Esto en versiones personales, que recuperan historias de músicos y de músicas, habla de políticas culturales que se cumplen con la finalidad de no cambiar nada, de no posibilitar espacios para la producción musical en Posadas. Ello lejos de ser “solo eso” formatea experiencias vitales de lo que es ser músico hoy en la ciudad capital de la provincia de Misiones.

Así, frente al discurso testimonial que sostiene una fuerte melodía de denuncia y reclamo en tono épico, se erige la serie de los discursos oponentes. Discursos que damos cuenta a partir, nuevamente del registro paratópico, que nos proporcionan nuestros entrevistados en campo. Es decir, no insistimos en ellos más que lo que insisten los testimonios trabajados.

### **De una situación profesional**

Es que esos discursos (hechos de entrevistas, de charlas informales, de análisis de producciones y de productos (CD, discos, poesías, partituras, fotos, portales de internet), de registros de actuaciones -al interior de un eco-sistema comunicativo en

términos de Barbero<sup>4</sup>-, dan cuenta de “una situación profesional” que los construye y explicita. Es decir, se caracterizan por una relación estrecha con la acción.

Es aquí donde “la dimensión praxeológica del discurso”<sup>5</sup> es central. “Se habla actuando, para actuar o para hacer actuar a otros”<sup>6</sup>. Esto implica visualizar la función instrumental, cognitiva y social que tienen estos discursos.

Los testimonios recogidos en campo, dan sobrada cuenta de esta arista instrumental. En las entrevistas que realizamos a un número significativo de practicantes culturales de esta ciudad, es común hallar imperativos, frases nominales, verbos en infinitivo, supresión de adjetivos, listas, siglas, abreviaturas, elisiones. En ellas abundan expresiones como las: “Hay que educar”. “Hay que generar políticas públicas culturales inclusivas”. “Hay que seguir en la búsqueda”. “Mi visión es: se descuidó profundamente la educación. Me banco decir, no tengo nada en contra de la Cumbia, pero es la pantalla, es el emergente del fracaso educativo”<sup>7</sup>

Lo enunciado remite a que la acción profesional supone a un colectivo (los músicos y no sólo ‘el músico’, “no solo yo”). También se nota la dimensión cognitiva de las textualidades referidas. Ahí, es cuando el discurso “se carga” de saberes y aprendizajes aludidos del tipo “la música es vida”, “la música educa”, “la música enseña”, “la música es una pasión y es un arte”, “ se enseña tocando”, “yo toco lo que enseñó”, etc.

Todo lo anterior resume una forma de socialización e integración de las personas. Es decir remite a la función social del discurso que construye relaciones, “la manera propia de hablar de los músicos”, sus expresiones recurrentes, sus referencias generales, la alusión a determinados planteos, la exploración de problemáticas de identidad, el planteo de la transculturalidad, la hibridación de formas musicales, la pretendida visualización de lo “auténticamente misionero”, los planteos de la música y el paisaje, etc.

---

<sup>4</sup> Cf. MARTÍN BARBERO, J. *De los medios a las mediaciones*. México. FELAFCS-GG, 1987.

<sup>5</sup> Ibid , nota 3

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> Fragmento de una entrevista realizada al músico de Posadas, Richard Cantero

Son formas, "maneras propias de hablar en un servicio, taller, obrador, estudio, etc, sirven de marcadores de identidad de grupo. Los locutores crean vocabularios específicos que permiten reconocerse como miembros de un propio colectivo. Las formas privilegiadas son, las bromas, las chanzas rituales, las charlas, los argots"<sup>8</sup> ("la masa", "el yopará", "posaita", "el agite", "Blosset Vill", "mi llegue a la música", "el portuñol", "el "guarañol", "la merca", "el chirri", etc.) todos vertidos en textos significativos (música, letras de canciones, modulaciones rítmicas, estribillos, alusiones, etc)

### **La resiliencia.**

Testimonios extraídos en nuestro trabajo de campo – y ya puestos en consideración anterior a esta presentación - dibujan, a partir de la malla discursiva que los sostiene, la indudable figura de la resistencia. "Ser músico es una pasión y es cuestión de resistencia". "El músico resiste a lo que pretenden hacer con él, el músico busca, crea, resiste al sistema perverso que pretende que viva de otra cosa, que haga otra cosa"<sup>9</sup>. Esa resistencia aludida tiene que ver con la posibilidad de seguir ejerciendo un discurso paratópico, de continuar sosteniendo un discurso profesional al interior y al exterior de la comunidad de músicos, de "a pesar de los 'a pesar de' seguir siendo músicos y seguir haciendo música"<sup>10</sup>. Tales definiciones nos remiten a un signo: Resiliencia.

Resiliencia es un signo que se expresa en un concepto que recorre varias disciplinas, desde la física hasta la psicología, desde la medicina hasta el marketing de negocios, desde la antropología social hasta la ingeniería industrial. No se trata de una palabra clave y nada más, se trata de procesos y de reacciones que conlleva este lexema. Entonces, para ver su estatuto signico y su funcionalidad al interior del discurso de la música y los músicos en Posadas, es necesario, revisar (aunque sea

---

<sup>8</sup> Cf. CHARADEAUX Patrick y MAINGUENEAUX Dominique. Op. cit.

<sup>9</sup> Ibid

<sup>10</sup> Ibid.

tangencialmente) sus atributos ontológicos y epistemológicos. En física se utiliza el término para expresar la capacidad de un material de recobrar su forma original después de haber sido sometido a altas presiones correspondiéndose, en este caso, con la energía que es capaz de almacenar el material cuando se reduce su volumen. En psicología este término también es utilizado -podría considerarse una analogía respecto de la palabra y su acepción en la física- y describe la capacidad de la persona o de un grupo para seguir proyectándose en el futuro, a pesar de condiciones de vida adversas.

Esta capacidad (de resiliencia) desafía actualmente a los profesionales de la salud, de la educación, de las ciencias sociales y humanas en general, a encontrar mecanismos y prácticas que permitan promover esta condición en personas y grupos que se enfrentan a situaciones desfavorables. Yo no trata de la vieja imagen del héroe o de la heroína que lo da todo, sino de aquel que frente a situaciones de stress laboral, social, interpersonal, resiste y lo hace bien. Se apropia, crea y resignifica.

Este término, resiliencia, también se utiliza en el contexto de las practicas de continuidad y disponibilidad de negocios, para referirse a la cualidad de reconstitución progresiva de un proceso o de un sistema en una organización luego que ésta se ve expuesta a un desastre o a una situación que afecte la continuidad y disponibilidad de un servicio o de un conjunto de servicios<sup>11</sup>.

Resiliencia, entonces, no solo es un concepto sino un modo de actuar, una peculiar forma de ser y estar en relación con un determinado contexto. La resiliencia es un signo y como tal hay que detenernos en su significancia. Los resilientes son metónicamente expresiones de ella y los músicos de la ciudad de Posadas, por las descripciones densas y las analíticas que hacen de su práctica lo son.

Las Referencias bibliográficas<sup>12</sup> que hemos trabajado nos señalan que a fines de la década del setenta, se iniciaron conversaciones en un nuevo dominio,

---

<sup>11</sup> Cf, Hay aspectos ampliamente aclarados en [wikipedia.org/wiki/](http://wikipedia.org/wiki/))

<sup>12</sup> Cf CYRULNIK, B.(2001) *Los patitos feos.La resiliencia*. Madrid. Gedisa, 2002; CYRULNIK, B.(2002) *El murmullo de los fantasmas*. Madrid. Gedisa, 2003; CYRULNIK, B., MANCIAUX, M. y otros (2003) *El realismo de la esperanza*. Madrid. Gedisa,2004; MANCIAUX, M.(2001) *La resiliencia: resistir y rehacerse*. Madrid.Gedisa,2003; MARTÍNEZ TORRALBA, I. Y VÁSQUEZ-BRONFMAN, A. *La resiliencia invisible*. Madrid.Gedisa,2006

relacionadas con el desarrollo al interior de las ciencias sociales del concepto de resiliencia. Refieren en un sentido amplio y específico – a la vez- (por ejemplo en el “estado del arte de resiliencia” de la Organización Panamericana de la Salud) que la discusión en torno a este concepto se inició en el campo de la psicopatología, dominio en el cual se constató con gran asombro e interés, que algunos de los niños criados en familias en las cuales uno o ambos padres eran alcohólicos, y que lo habían sido durante el proceso de desarrollo de sus hijos, no presentaban carencias en el plano biológico ni psicosocial, sino que por el contrario, alcanzaban una “adecuada” calidad de vida (Werner, 1987<sup>13</sup>).

La resiliencia, en términos del análisis de la interacción, en forma recurrente se da entre las personas y el medio ambiente socio cultural y afectivo; además, destaca el rol activo que tienen los individuos frente a lo que les ocurre. Pero, se insiste en señalar<sup>14</sup> que no está ligada a la fortaleza o debilidad constitucional de las personas, sino que su comprensión incluye una reflexión respecto de cómo las distintas personas se ven afectadas por los estímulos estresantes, o bien sobre cómo reaccionan frente a éstos. Esto, lógicamente implica instancias dialécticas de acomodación y replanteos de “paquetes de sentido”, en los que se advierte cierta recurrencia (lo paratópico, lo profesional, lo simbólico, por ejemplo, en el plano de la música en Posadas).

Bajo esta perspectiva la atención se puede focalizar en los mecanismos que institucionalmente se enuncian como “políticas culturales y de promoción social” y en los llamados factores protectores que atenúan y benefician a los practicantes culturales de la música.

Para quienes trabajan -tanto en el plano de la teoría como de la práctica en el ámbito de las carencias- el concepto de resiliencia y aquellos afines a éste (por ejemplo, factores y mecanismos protectores) abren un abanico de posibilidades, en tanto se enfatizan las fortalezas o aspectos positivos de los seres humanos<sup>15</sup>. Este enfoque resulta de interés, especialmente si se compara con aquél que prevaleció desde la década del sesenta, en el cual se subrayaban las carencias o déficits que presentaban los niños de la pobreza. Los programas basados en este último enfoque tenían un carácter compensatorio, en tanto tenían como objetivo suplir las carencias de los niños de los

---

<sup>13</sup> Citado en AAVV. *Estado del arte en resiliencia*. Organización panamericana de la salud. 2005 S/D.

<sup>14</sup> Ibid,

<sup>15</sup> Ibidem

sectores populares. El enfoque de la resiliencia, por su parte, resalta los aspectos positivos que muestran las personas de la pobreza, los “carentes de”, (Kotliarenco et al., 1992<sup>16</sup>) y da cuenta de las posibilidades que éste abre para la superación.

El vocablo resiliencia tiene su origen en el idioma latín , en el término resilio<sup>17</sup> que significa volver atrás, volver de un salto, resaltar, rebotar. En la Enciclopedia Hispánica<sup>18</sup> se define resiliencia como la resistencia de un cuerpo a la rotura por golpe. El término fue adaptado a las ciencias sociales para caracterizar aquellas personas que, a pesar de nacer y vivir en situaciones de riesgo, se desarrollan psicológicamente sanos y, adecuadamente, exitosos<sup>19</sup>. En general, las definiciones desarrolladas en el campo científico, no dejan de arrojar datos en ese sentido.

Así aparece fundamentalmente como: a) la habilidad para surgir de la adversidad, adaptarse, recuperarse y acceder a una vida significativa y productiva; b)- la historia de adaptaciones exitosas en el individuo que se ha visto expuesto a factores de riesgo o eventos de vida estresantes; los ha hecho frente, en algunos casos superándolos e incluso ha sido transformado por ellos. En estos casos se trataría de un proceso interactivo entre individuos y su medio sociocultural.

Lo cierto es que, capacidad, habilidad, historia, o posibilidad real, habla, en tanto signo, de una posición y de una construcción discursiva que remite al hacer “música en Posadas”. Es decir, nos es útil para pensarla. En esa cadena sustantivada previamente, están “el hacer”, “el sentir”, y “el hacer saber” a través de una forma especial de discurso (el musical). La resiliencia habla de una combinación de factores que permiten a un ser humano, afrontar y superar los problemas y adversidades de la vida.

El músico, en tanto signo de la resiliencia tiene características que lo definen. Éstas pasan por la existencia de una adecuada red informal de apoyo (vínculos), una red formal de apoyo a través de una mejor experiencia educacional y de participar en actividades sociales recreativas, culturales, religiosas, productivas, etc; tener (paratópicamente) un estilo de enfrentamiento (*coping*<sup>20</sup>); poseer motivación al logro autogestionada (*task related self efficacy*<sup>21</sup>), poseer autonomía y *locus* de control interno; generar empatía, conocimiento y manejo adecuado de relaciones

---

<sup>16</sup> Ibid

<sup>17</sup> Cf. AAVV *Diccionario Básico Latín-Español/Español-Latín*. Barcelona, 1982

<sup>18</sup> AAVV *Enciclopedia Hispánica*. Madrid, 1988

<sup>19</sup> Ibid

<sup>20</sup> Ibid.

<sup>21</sup> Ibidem

interpersonales; poseer voluntad y capacidad de planificación, tener en variadas oportunidades sentido del humor (irónico, refinado, directo, etc). Así, el modelo de la resiliencia incorpora aspectos tales como la autoestima, redes sociales, el humor creativo.

El músico es un profesional, y profesional viene de "profesar" y esa palabra, en infinitivo " profesar" se ha tornado misteriosa de a ratos, esquiva y casquivana otros tantos y molesta. "Mucho molesta", señala Richard Cantero en sus testimonios recogidos en campo. Los músicos molestan profesando. Los músicos profesan su arte. Son profesionales del sonido y del ritmo, de la imagen acústica, de la envolvente sonora que genera "afectos". Como tal no debe responder al clientelismo político de turno:

"El Estado tiene que generar políticas culturales. Y en todo caso, contratar estructuras que promuevan la industria cultural, pero no artistas. Eso es lo que necesitamos. Se requiere promoción, gestión, cultural y no artistas a la medida de los funcionarios.

La música y su efecto poderoso y sensitivo: Es pasión y es acción, es creación y trabajo: La música en sí, es muy sana, es muy buena. Esa intención alguna vez de la Iglesia de ponerse en el medio de las manifestaciones musicales, pretendiendo decir: 'Esto es sano, esto no es sano', 'este, no es sano'. A esa intención de 'esto es sano, esto no es sano... hay que darla vuelta o hay que darle vuelta la cinta', no es sano, ja!. Pensar que la música puede usarse para torturar gente...y sí, más vale que sí, y ha pasado. En la historia de la humanidad ha pasado pero... eso deja en claro el poder de la música también ¿no? O sea, vos podés usar la música para hacer bien y podés usar la música para hacer mal. Eso está claro. Pero es porque vos usás la música de determinado modo"<sup>22</sup>.

La literatura<sup>23</sup> ha sido reiterativa en indicar que, existen tres posibles fuentes de factores que en su calidad de protectores, promueven comportamientos resilientes. Estos

---

<sup>22</sup> Ibid  
<sup>23</sup> ibid

son los atributos personales, los apoyos del sistema familiar y aquellos provenientes de la comunidad.

Aún a riesgo de cierto análisis superficial, podemos advertir, en los testimonios recogidos durante la presente investigación, la pregnancia de los factores referidos anteriormente. Ellos hablan de iniciativa, creatividad, moralidad, interacción, interpelación que resiste a los pocos espacios que para hacer música y vivir de ella brinda a los músicos la ciudad de Posadas.

Los siguientes testimonios – de Richard Cantero- que reproducimos a continuación, dan clara cuenta del signo de la resiliencia :

“La música en sí es bella, es rica, es sana, es productiva, hace bien. La música-hace-bien. (Lo subraya detenidamente). Es necesario dejar que la música vaya sola. Nuestra responsabilidad como músicos es no dejar de crear. Nuestra responsabilidad como músicos es asegurarnos de que cuando estemos débiles y no podamos ya proponer, componer y crear, sepamos que hemos trabajado conscientemente para que nuestros hijos y nuestros nietos puedan seguir proponiendo. Por suerte, eso va a seguir pasando.

“Entonces, por el momento, hay mucha gente proponiendo. El público...y, tiene que aprender todavía. Pero está aprendiendo, ya va entender el público que así como pagan la chipa que después desechan en el inodoro, deben pagar por el arte, por la cultura, que después no se desecha, eso queda todo adentro y crece. Pero en esta provincia la chipa tiene más peso social que el arte. Porque nadie duda en pagar por la chipa, un peso, dos pesos, lo que fuera. Pero de la chipa no queda nada. Pero sin embargo, nadie paga o nadie quiere pagar por el arte. ¡Dos pesos! ¿Cómo es eso? ¡Una cerveza vale más que la entrada al espectáculo de un tipo que se pasa horas estudiando, o ensayando, o proponiendo o generando!

Y vos vas a un espectáculo y el tipo te regala diez o quince canciones de a su arte, de su talento, de su trabajo, de su esfuerzo en mantener el instrumento bien afinado, en generar una propuesta independiente, en ocupar un espacio, en generar ideas culturales, en decir lo que está pasando. Resulta que el tipo que va a comprar una cerveza está invirtiendo más en la cerveza que en el arte. ¡Dos pesos vale la entrada a los espectáculos!. ¡Dos

pesos!. Cinco pesos (resignado) vale una cerveza sentado en un bar. ¡Una cerveza es más importante que el trabajo de la gente! Pero, ¿hasta dónde hemos llegado?”<sup>24</sup>

### **De una poética.**

Con toda la carga del discurso paratópico, con toda la significación resiliente – profesional y creativa- se despliega en torno a la música el más puro acto de *poiesis*. En esa acción opera (efectivamente) una mediación para con el entorno. Se pretende hablar de él en composiciones, se insiste en tocarlo en melodías y ritmos, se busca escucharlo con sonoridades varias e instrumentos representativos, se acciona hacia atrás en el tiempo, se intensifican presentes y se presionan futuros. Ya no se trata sólo de crear sino también de ejecutar lo ya creado y de interpretarlo. Crear, ejecutar, interpretar, son infinitivos que al interior de la poética musical gozan de absoluta claridad. “No hay necesidad de teorías. Todo es más simple aquí. Se trata de actos: en algunos se imita, se copia, tal cual; en otros se copia y se agrega algo más (personal) y en otros se ensaya una búsqueda”<sup>25</sup>.

Los infinitivos, del párrafo anterior, nos guían cual señales a definir la atribución de la que gozan al interior de una producción musical. Ahí, es cuando el músico es por definición algo más: es intérprete, es ejecutante o es compositor. Como lo destaca un importante músico posadeño de trayectoria internacional, Jorge Cardozo, “aunque interpretar, interpretación, intérprete; o ejecutar, ejecución, ejecutante parezcan sinónimos, no lo son. Son cualidades muy distintas de un músico, que puede ser intérprete o ejecutante según conozca el estilo y se sirva de sus reglas o únicamente se limite a ‘ejecutar’ las notas de una partitura”<sup>26</sup>.

Las aclaraciones del campo de producción musical, tal la contenida en la cita anterior, y las que el mismo Cantero refiere en sus testimonios y en sus productos

---

<sup>24</sup> Ibid

<sup>25</sup> Fragmentos de testimonios recogidos en el trabajo de campo.

<sup>26</sup> Cf. CARDOZO, J. *Ritmos y formas musicales de Argentina, Paraguay y Uruguay*. Posadas, Ed Universitaria, 2006, p 23

musicales, convienen en que en el orden del atributo opera una suerte de despliegue para el ser músico. El adjetivo, en el orden discursivo habilita la serie cualitativa que suma expresividad y calificación al músico. Así, “un músico ejecutante es el que se limita a reproducir lo que está en una partitura. Intérprete es aquel que añade lo que no está en ella, pero que pertenece al estilo de lo que se toca (...) que es el reconocimiento de una base técnica”<sup>27</sup>. Cantero agrega “el compositor, es el que compone, crea algo nuevo, insiste en una búsqueda personal. Se libera del estilo y busca el propio”<sup>28</sup>.

“Yo creo profundamente en los procesos ¿no? Es decir, en las maduraciones, en que hay momentos de cada cosa, y la música no está exenta de esa situación, de ese análisis o de esa exigencia. Yo creo que yo estoy comenzando a madurar un proceso musical en mi vida, éste, sentía que generar un disco solista con ese tipo de composiciones y con ese tipo de búsqueda, porque hay cosas realmente compuestas y hay cosas que están buscadas ¿no? Pero creo profundamente también en esa forma de trabajo. Es decir, se dio ahora, necesité hacerlo ahora. Creo que puedo hablar no de que estoy madurando musicalmente, sino que estoy iniciando una etapa de madurez que ojalá que no la resuelva hasta los setenta u ochenta años.

O sea, no tengo, la verdad, ningún interés de que esto que empecé a buscar lo encuentro mañana y después me paso cincuenta años de mi vida o treinta años más de mi vida hablando de las cosas que una vez encontré a los treinta y cinco y después nunca más pude encontrar. Es decir, prefiero no encontrar nada ahora y seguir buscando. Porque entiendo que es lo que me mantiene vivo. Mantiene en carne viva. Entonces, me toca y soy más sensible. Es como una herida ¿no? Si tenés la herida abierta y te tocan los pelitos nomás, ya sentís, duele y tu cuerpo, tu cuerpo, tu existencia reacciona en función de eso. Bueno, y quiero que sea así, es decir, me siento plenamente orgulloso y contento que esto inicie”<sup>29</sup>.

---

<sup>27</sup> Ibid

<sup>28</sup> Ibid

<sup>29</sup> Fragmento de una entrevista a Cantero.

Por lo dicho hasta aquí queda claro que una cosa es un músico compositor, otra lo es el intérprete y otra lo es el músico ejecutante.

En la figura del músico ejecutante “hay un uso inmediato de la armonía práctica y del sentido del ritmo –ya dados-, en la interpretación, además de lo anterior, hay articulación melódica, hay ornamentación, variación”<sup>30</sup>

“Entonces, vamos para adelante con los estilos, vamos para adelante con las propuestas, hay que crear, hay que componer. No existe todavía un sonido misionero. Por suerte existe una gran variedad de sonidos misioneros, en los que por supuesto tenemos referentes, y todos vamos detrás de ellos, detrás de Lucas Braulio Areco, detrás de Ramón Ayala, detrás de Vicente Cidade, detrás del Maestro Ojeda; pero también vamos detrás de Cacho Bernal, también vamos detrás de Osvaldo, también vamos... ¿entendés cómo es? Definitivamente, hay gente que está proponiendo, de hace mucho.

Tuve la suerte de que la primer banda que vi en vivo fue una banda de Misiones, se llamaban ‘Los Dalman Show’, yo tenía seis años. Y sigo sosteniendo que no hay nada mejor que la música misionera, la música hecha en Misiones. ¿Por qué? Porque más allá de la construcción estilística, si es seis por ocho, si es Galopa, si es Gualambao, si es Chotis, hay una realidad: el que compuso, compuso con el color del paisaje, compuso con los accidentes del paisaje, compuso con el calor del paisaje, compuso con el habla de la gente, con el hablar rígido del gringo del interior, con el hablar a boca cerrada del hombre de más acá, ya en relación con Paraguay.

Y compone con todo eso. O sea, por eso es misionero. No porque tiene una forma definida, sino porque tiene un todo definido: un verde obscuro, una geografía accidentada, y así se nota en la melodía también. Un clima musical agobiante, como es nuestro clima, por eso es misionero. No porque tiene estrofa-estrofa-estribillo-estrofa-estribillo. Por eso es misionero, porque habla de un modo, que eso es lo importante. Por

---

<sup>30</sup> Cf. CARDOZO, J. Op cit, p.41

eso es misionero. No porque se toca 'así' o 'así'. Tiene un color definido, tiene una imagen definida, tiene un sonido definido, tiene una búsqueda definida. Tiene en si mismo...todas estas producciones tienen toda esa obscenidad paisajística que tiene Misiones. Por eso es misionero"<sup>31</sup>.

Todas estas cuestiones no escapan a la consideración del estilo. Palabra clave en términos de composición y que goza de una vasta y polémica tradición analítica. El estilo, refieren los músicos de nuestro campo de análisis, engloba una serie de aspectos a través de los cuales se manifiestan (o pretende que se manifiesten) las características propias de una época, en un territorio dado en general, (o de un autor particular), y que al decir de Jorge Cardozo pueden ser de dos categorías: "a) objetivos, cuando se trata de los elementos que le son propios y sin los cuales cualquier obra se desnaturalizaría y no sería lo que es; y b) los subjetivos, que son las diferentes maneras como los intérpretes le imprimen su sello personal. No es lo mismo la música mexicana que la chilena, así como en Argentina no es lo mismo la del N.O. que la del litoral. Un autor no puede vivir sin estar inmerso en el contexto social, cultural y musical de la época y el país en el que le toca vivir, aunque dentro de él tenga la posibilidad de elegir y abrazar las corrientes más tradicionales o más revolucionarias"<sup>32</sup>.

La cuestión del estilo en la interpretación, la ejecución y la composición ha generado en Posadas serios debates sobre lo que -desde instituciones oficiales de la cultura (Dirección Provincial de Cultura, Dirección Municipal de cultura, Ministerio de Cultura y Educación de la Provincia de Misiones, etc) - se ha dado en llamar de "canción oficial de la provincia, música oficial de la Provincia", mención que ha recaído en "misionerita" (galopa de Lucas Braulio Areco). Esos intentos (educativos y deliberadamente ideológicos) suponen que existe una música "auténtica", "oficial", de la provincia de Misiones, la que debe ser impuesta.

Nada más difícil de afirmar que lo anterior, nada más complejo para sostener sobre todo en una comunidad que reconoce tensiones y diferencias en relación con

---

<sup>31</sup> Ibid Nota 29

<sup>32</sup> Cf. CARDOZO, P. 41

propuestas dominantes de algunos autores y compositores y en vinculación con estilos si se está del lado del río Paraná y Paraguay o si se ubica en la zona lindante al Río Uruguay y al Brasil, o si se está produciendo en el centro de la provincia de Misiones bajo influencias (aún vigentes) de culturas europeas y japonesas.

“La música tiene sus reglas particulares, la poesía y la versificación también (...) De su entrecruzamiento, digamos asépticamente ‘casual’, nace una especie musical con uno o varios nombres”<sup>33</sup>.

En el campo de trabajo de estos practicantes culturales prima la visión de que más que compositores en Posadas, hay excelentes intérpretes. Son los que llevan adelante el concepto musical de “ornamentación”. Dice Cardozo “una vez que la obra fue ubicada en su contexto (época-región- autor), definido su carácter y articulación en términos de ejecución, la localización de los sitios a ornamentar será tarea simple y personal. Aquí la fantasía y la técnica del intérprete es el único límite”<sup>34</sup>.

Hay importantes aclaraciones al concepto de ornamentación. Esta puede ser rítmica, melódica o decorativa. La primera consiste básicamente en aumentos o disminuciones en la duración de una nota e incluye un silencio previo a la ejecución de la nota o acorde siguiente. La ornamentación melódica va de la mano con la improvisación “forma parte de la tradición que, ante la misma obra, cada intérprete haga su propia versión, diferente, personal, fresca puesto que la recompone y la hace vivir o revivir (...) Se trata de añadir, entre dos o más figuras cualquiera, todas las notas, con la figuración deseada, que la inventiva y la técnica de su intérprete lo permita o decida (...) Un músico suele expresarse así: ‘he hecho este arreglo’ o ‘le he puesto esta variación’”<sup>35</sup>.

A estas formas ornamentales se le suma una tercera, comúnmente referida (aunque con redundancia explícita) como “decorativa”. Es la que incluye tipos de “adornos o floreos”. En ellos casi no hay ninguna nota pura, “limpia”. Los

---

<sup>33</sup> Cf CARDOZO, J. Op. cit.

<sup>34</sup> Ibid, p 43

<sup>35</sup> Ibid,

acordeonistas, los tecladistas y bandeoneonistas los usan con profusión y los guitarristas en menor medida, nos advierten los discursos del campo trabajado<sup>36</sup>.

“La música que propone Posadas hoy ya no solamente pasa por una construcción estilística, donde todavía tenemos que discutir si es la Galopa, el Gualambao, Chotis o Chamamé... o el Chotis y la Polkita Rural. Misiones está viviendo un momento de estallido creativo, donde hay...pasan muchas cosas musicalmente. Y por suerte la más *grossa* de todas ellas, la más importante de todas ellas está hecha por adolescentes que ni siquiera votan.

Nadie tiene la posta de cuál es la música misionera. Esa es la verdad. Estamos en búsqueda y esa es nuestra música: la búsqueda musical, la apertura...¿existe una música increíble en esta provincia! ¿Porqué existen unos músicos increíbles! Y el Estado pretende llevar la discusión a imponer una idea que resulta ser absolutamente limitada, no porque la Galopa sea limitada, sino que pretender que la Galopa sea la forma musical, o el Gualambao sea la forma musical, o el Chamamé, el Chotis, la Polckita Rural...no. Es todo eso que hay. Es, las esquinas con los pibes haciendo malabares, es parte del Rock, como Neto, Payé, que existan tipos cerebrales desde el punto de vista de la composición como Osvaldo.

El estilo es una construcción momentánea del hombre. Entonces ocuparse de las políticas culturales en el lugar correcto, generar políticas culturales donde promovamos la difusión de las músicas misioneras, a ver ¿por qué no?”<sup>37</sup>

El discurso siempre opera con referencias comunitarias y comunicativas y las traduce en signos. El discurso sabe de la presencia de los otros y los presentifica en claras alusiones. Es el discurso de quién/quienes pertenece/n al grupo de músicos y

---

<sup>36</sup> Nos referimos a los testimonios de músicos como Cantero y Cardozo, op. cit.

<sup>37</sup> Ibid nota 29

puede/n dar cuenta de su hacer y del de los otros. Esa es la intención de lo acercado hasta aquí

*Nora Delgado*

## Poéticas de la interculturalidad

### Por Mercedes paz

El siguiente trabajo es la continuidad de exploraciones analíticas iniciales vinculadas a la producción musical de la ciudad de Posadas en tanto “prácticas semióticas que suponen dimensiones especiales, dinámicas culturales, estéticas y comunicativas”<sup>38</sup>. Centradas en las *mediaciones poéticas* que la música hace posible *en y para con* la ciudad de Posadas, capital de la provincia de Misiones, frontera con la ciudad de Encarnación-Paraguay. La banda elegida para realizar esta propuesta discursiva que rastrea su poética es la de Neto. Por qué esta banda? . En dos razones, primero, por la comunidad de seguidores que convoca, segundo por su estilo musical que se construye a través de la exploración y fusión de diferentes ritmos como por ejemplo el rock, samba, hard core<sup>39</sup>, reggae, ska<sup>40</sup>, maracatu<sup>41</sup>, rap, gualambao<sup>42</sup>, cumbia. Estos ritmos entrelazados dan como resultado el estilo particular del grupo. En sus letras exhiben la mezcla de castellano, portugués y guaraní (portuñol, guarañol), tratan distintas cuestiones globales y locales, bañado en términos regionales e influenciados por las diferentes culturas de Paraguay/Brasil/Argentina.

Es relevante realizar este tipo de estudios porque la música es un lenguaje que significa, permite, posibilita, promueve contactos, encuentros y demás instancias comunicativas. La música se escucha y “llega”, significa y sensibiliza. Provoca efectos- adhesiones o rechazos – en este contexto geográfico y de significaciones, es una forma de pensar y de pensarse “gente de frontera y gente en la frontera”.

Es de importante indagar y tratar de comprender aspectos comunicativos que intervienen en esta producción cultural musical y examinar qué está significando y por qué, ya que la música - como producto de la industria cultural - se produce, circula y se consume. Un consumo cultural como “*aquel que se produce a partir del momento en que surgen industrias, instituciones o agentes sociales que transforman la cultura en productos y/o procesos en*

---

<sup>38</sup> Cf. Delgado, Nora. *Comunicación, música y ciudad* (I). SIyP-UNaM.

<sup>39</sup> Hard core: es un subgénero musical derivado del [punk](#)

<sup>40</sup> ska es un estilo musical de mitad de la década de 1960 y que deriva principalmente de la fusión de la música negra americana de la época con ritmos populares propiamente caribeños

<sup>41</sup> Maracatu es una danza tradicional de Pernambuco, al Nordeste de Brasil

<sup>42</sup> Gualambao sintetiza dos tipos de música que corresponden a dos tipos humanos -el paraguayo y el brasileño-

*mercancía, que los ponen en escena para diversos públicos, generando un mercado, y que transforma las prácticas culturales en espectáculo” . No esta de más agregar que “se han propuesto como alternativas términos que buscan reconocer la dimensión activa de la práctica: apropiación, negociación, interacción o pacto”.*<sup>43</sup>

En cuanto a los lineamientos teóricos ya planteados en trabajos anteriores, si bien fueron de utilidad como base teórica, fue necesario realizar un “ajuste de tuerca” en cuanto a las categorías conceptuales, es así como se llegaron a incluir nuevas definiciones, ahora con el aporte de estudios semióticos locales, como son los de la Doctora Ana María Camblong y sus artículos vinculados a la alfabetización intercultural, los cuales se verán reflejados en los análisis posteriores. Considero a estos ajustes de suma pertinencia para repensar el tema del trabajo de investigación que aquí se plantea. Estos agregados teóricos nacieron a través de la lectura y relectura del corpus, concluyendo en esta readaptación teórico- conceptual y de lo que circula contextualmente y hace al “sentir”, ser “local”.

La intención de este trabajo es indagar la producción musical, Neto y su “Triple Frontera”. Ésta es su última producción y es el corpus del trabajo. Se conforma por diez canciones, de las cuales en nueve se evidencian las temáticas-características de estos bordes (el comercio, la política, la contaminación, la explotación de recursos naturales, la colonización, los atisbos de una contracultura, los problemas de identidad, lo legal y lo ilegal, los estereotipos, los enclaves ciudadanos, los símbolos culturales y naturales como el río y la selva, el idioma, los lazos fraternos, la hermandad, etc).

Como una primera aproximación y aludiendo al título del álbum: “Triple Frontera”, éste no sólo funciona como tal sino que es un anclaje espacial en sí mismo, es en ese sentido “prosopopéyico” de esta región a la vez que opera como una “señal” semiótica-discursiva para habilitar ciertas significaciones y reconocer ciertos sentidos compartidos. Considero, entonces, pertinente mencionar la cuestión de la(s) frontera(s), en este caso utilizando una definición desde la antropología, *“una región de frontera es un conjunto de sistemas socioculturales que se hallan localizados a ambos lados de una línea de frontera y que interactúan de múltiples formas.”*.

---

<sup>43</sup> Cf Ascensión Barañano. “Diccionario de Relaciones Interculturales. Diversidad y Globalización”. Editorial Complutense. Madrid. 2007. Pag. 39.

Está claro que de lo que aquí se habla es de la "Triple frontera", región compleja, llena de mitos, conflictos, estigmas y prejuicios que requiere de estudios mucho más amplios y abarcadores. Considero pertinente mencionar este concepto por ser el sello, el título de la producción musical a estudiar y porque marca y sostiene una ideología, una producción, una zona, y una forma de vida y supervivencia cotidiana. Es lo que discursivamente opera simultáneamente como metáfora plena y como sinécdoque, en la que se alude la parte por el todo y pretende resumirlo.

Es oportuno y relevante partir del concepto de la interculturalidad para poder indagar en estas cuestiones, para lo cual se tomaron definiciones como: *"La Interculturalidad en su sentido literal es el encuentro entre sujetos de distintas culturas. La humanidad siempre ha sido intercultural. Interculturalidad entendida como la puesta en práctica de un programa Multiculturalista, hace alusión a una forma especial de relacionarse que tienen los individuos, pertenecientes a distintas tradiciones culturales, cuando conviven en el mismo territorio"*<sup>44</sup>.

Como central de este trabajo, referiré algunos fragmentos de una de las letras, para mí una de las más significativas porque reflejan este cruce, esta mezcla de idiomas, de culturas, lenguajes, de expresiones manifestadas en jergas y neologismos es la que se titula "BRAZUKUREPARAGUA"

"Estoy quemando con la galera en la selva misionera de esta manera una melodía nueva que  
bambolea

ninja yte del mato se ve desde la selva apoderándome de la rima llegando así a la cima na  
minha area, minha identidade

Brazukureparagua é minha realidade, peligro para los yanki kuera bin laden en la triple  
frontera

tirando cañonazos cuidándose de añá que no choreen todo el agua que hay acá  
es así emergiendo está ragamufin misturado verdadero yopará para para atrás como cola de  
yaguá

como lo perciben tus oídos nuestras frases no tienen un idioma definido

no creo en las naciones solo hay regiones original purahei de misiones

---

<sup>44</sup> Cf Ascensión Barañano. "Diccionario de Relaciones Interculturales. Diversidad y Globalización". Editorial Complutense. Madrid. 2007. Pag. 205.

todo por dentro de tu nambí viajando una contracultura viene te está falando posadas  
 encarnación rumbo ciudad del este chaque límite  
 Foz que no te acuesten tranquilo vai misturando música ideas están mezclándose identificate  
 cual es tu lado  
 algunos disfrutan otros quedan parados acá no es como muestra la emeteve esto tiene ese  
 sabor que no se vé una cruel realidad desintegrada identidad crece  
 Quemando la gilada y nunca acaba si algo está cambiando es porque el fuego no se Apaga  
 Sangre en la tierra muere mi selva  
 Las diferencias en verdad mas nos acercan tierra prometida muestra tu esencia  
 ya que no es coincidencia que esto acá rime quien pueda que adivine tri-chapada frontera  
 acá se vive un paraíso extraño la galera pya guazú  
 Descontrola y no hace daño subiendo la vida peldaño a peldaño”

La letra es muy rica en consideraciones no sólo por las cuestiones formales que se desprenden de su escritura, sino también por la sonoridad que busca a través de la creación de nuevas palabras, por la mezcla de ellas y por la incorporación de más jerga a la jerga . De ella solo tomaremos los siguientes aspectos como ejemplificadores de la interculturalidad. En palabras de Camblong: “Tomo las frases hechas, endurecidas por el uso, las piedras lingüísticas que nuestro *dialecto asperón y basáltico* arroja a cada rato contra el egregio escudo de la Academia que *Limpia, fija y da esplendor*”<sup>45</sup>

BRAZUKUREPARAGUA” es un neologismo, fruto de tres palabras.: Brazu/ Kurepa/ Paragua. Esta claro que es la resultante de un trío de vocablos que representan las formas despectivas de referirse hacia los “otros” los vecinos. La primera palabra: “Brazu”, diminutivo de “Brazuca”, es un modo ofensivo de nombrar a los Brasileños; la segunda palabra “Kurepa” es también una forma despectiva de referirse a los Argentinos. En este caso es una palabra Guaraní que significa “cuero de chanco” y remite a cuestiones históricas, vinculadas a la guerra de la Triple Alianza, que persisten aun en el imaginario colectivo del pueblo Paraguayo. Y por último, “Paragua” que también posee un significado similar (degradado) al de los primeros vocablos. Al construir una expresión con estas formas que aluden a la

---

<sup>45</sup> Cf Ana María Camblong. Primer Congreso del MERCOSUR en “Interculturalidad y bilingüismo en Educación

degradación, al “rebaje” por lo despectivo de esos términos que independientemente circulan cada uno en este espacio sociocultural, los calificativos con los que se refieren unos a otros, los individuos pertenecientes a esta franja, a ese límite, a esta “Triple Frontera” pasan a ser uno solo y pasan por esa cuestión a conformar un oxímoron que suaviza lo descalificativo del sentido para construir otro distinto y diferente como la misma expresión neológica que quiere fijarlo. BRAZUKUREPARAGUA es uno sólo, a pesar de marcas diferenciales, es un híbrido pero paradójicamente con identidad propia. Identidad de frontera y en la frontera. Parafraseando a la Doctora Ana María Camblong se trata de individuos que surgen y crecen; que se “hacen” en la *“frontera exótica: un espacio de confusos episodios y de extravagante identidad. Un confín nacional a punto de caerse del mapa, una frontera caliente (no sólo por el clima), que se menciona en nuestro propio comentario cotidiano y quejoso como tierra de nadie”*<sup>46</sup>

Tomando el siguiente fragmento de la misma letra “Brazukureparagua é minha realidade, peligro para los yanki kuera bin laden en la triple frontera”, aparecen cuestiones vinculadas a la identidad, lo cual implica *“esclarecer las relaciones entre realidad y representaciones: adentrarse en el mundo de las ideas, creencias e imágenes de los actores y constatar sus imbricaciones con el entramado estructural-organizativo de los grupo”*<sup>47</sup>. Acá, entonces, también es necesario incorporar el concepto de estereotipo, y entenderlo desde Walter Lippman *“aquellas imágenes generalmente desafortunadas, internas, rígidas, y persistentes, que se tienen acerca de otros grupos sociales y que no corresponden con la realidad”*. Este autor *“difundió una visión negativa de los estereotipos como generalizaciones irracionales y erróneas los otros”*.<sup>48</sup>

En la cita están dos en juego “Brazukureparagua” y “yanki kuera bin laden” que opera con una doble ambigüedad, la referida a los yanquis y a los árabes, pero también a los que son distintos para los de acá y los que pueden ser peligrosos. Queda flotando la sugerencia que invita a pensar quiénes son los Bin Laden de acá y cómo son. Lo que declara la letra es que son comerciantes “no hot”, simples mercaderes, “turcos” del lugar, a lo sumo contrabandistas de artículos electrónicos y ropa. “Yanki kuera” es degradado y alude en

---

<sup>46</sup> Cf Ana María Camblong. Primer Congreso del MERCOSUR en “Interculturalidad y bilingüismo en Educación

<sup>47</sup> Cf Ascensión Barañano. “Diccionario de Relaciones Interculturales. Diversidad y Globalización”. Editorial Complutense. Madrid. 2007.

<sup>48</sup> Cf Ascensión Barañano. “Diccionario de Relaciones Interculturales. Diversidad y Globalización”. Editorial Complutense. Madrid. 2007. Pag 119.

cierta manera a lo que le puede pasar al que se queda por acá, pasa a ser "kuera" y el uso de la expresión guaraníca con sentido de pronombre lo delimita. El discurso es una fuerza estructurante y denunciadora de lo que pone en juego, de lo que contacta y de los por qué lo hace así y de ese modo. Por eso es pertinente retomar categorías conceptuales de la interculturalidad que orientan indagaciones como las referidas a la identidad. Identidad de "Brazukureparagua". Dicen los teóricos del campo social que *"las preguntas que es preciso realizar con respecto a la identidad son las siguientes: ¿a qué hace referencia la identidad?; ¿qué soporte o soportes posee la identidad colectiva?; ¿cómo se objetiva? Y ¿qué diferencias posee con respecto a la identidad personal?"*<sup>49</sup>.

La identidad, si bien es una construcción individual, se edifica en sociedad, con el otro, por similitud o diferencia, pero siempre con la otredad. Es dinámica, es una constante relación con la alteridad: "Brazukureparagua" dicen las letras de NETO y cantan sus seguidores locales. Hay en este sentido una autoatribución que deviene de una impronta analítica del contexto, pero también de otra creativa que lo va sosteniendo en el día a día y que resulta de una triple sumatoria de identidades en contacto (de kurepas-argentinos- de brazucas-brasileros y de paraguas-paraguayos-) de por acá. No se trata de una agregado porque sí nomás se trata de algo más profundo, compartido e interceptado y que hace a al interculturalidad de la región.

Siguiendo con el mismo fragmento *"peligro para los yanki kuera bin laden en la triple frontera"*, en esta fracción textual, que parece se presenta como un discurso crítico o contra hegemónico- en formas irónicas- se habla (paradójicamente) en los mismos términos que en el discurso hegemónico, alimentándose de los estereotipos que critican: *"terrorismo"*, *"peligro"*, *"bin laden"*. De esta manera, reproducen la carga negativa en el imaginario con respecto a la triple frontera. Plantean el estereotipo, siguiendo las líneas generales y ya difundidas de éste pero también al hacerlo al mismo tiempo plantean una suerte de advertencia en el siguiente enunciado *"no choreen todo el agua que hay acá"* refiriéndose a las intenciones de apropiación de los recursos naturales, en este caso más específicamente del acuífero Guaraní. Lo hacen dando un salto en la jerga de la expresión regional y pasan a materializar el sentido preciso con un pseudo-lunfardo nacional contenido en el verbo *"choreen"*, casi como una reafirmación de una contralengua, no oficial. Otra cuestión que se

---

<sup>49</sup> Cf Ascensión Barañano. "Diccionario de Relaciones Interculturales. Diversidad y Globalización". Editorial Complutense. Madrid. 2007. Pag 183.

hace presente está vinculada a la percepción local que se tiene del lenguaje de la zona *"nuestras frases no tienen un idioma definido, no creo en las naciones solo hay regiones original Purajhey de misiones"* dice Neto y explicita otro punto de *"nuestro dialecto asperón y basalto"* en términos de Camblong. Dialecto de región, dialecto de frontera con la mezcla propia de los idiomas en contacto, con aportes del castellano el guaraní y el portugués, pero también forma básica y clave para referir el substrato histórico de la antigua región de las misiones *"original Purajhey de misiones"*.

En todo el texto musical que ya hemos leído -y cuya sonoridad abunda en cacofonías regionales y alusiones rítmicas de la localidad- se hace visible la ideología de la banda, que se burla de alguna manera de las diferencias impuestas por los distintos estados nacionales que conforman la Triple frontera y que niegan la existencia de una región de bordes que es vivida y hecha; practicada por los distintos agentes sociales. Negada desde ese discurso pero sí referida y alimentada desde otros por ejemplo los que hablan de la necesidad de más control, de los "bin Laden" de por acá, de la presencia de los yanquis para el bien y el desarrollo local, etc; Neto se suma a las voces que habilitan las zonas de sentido compartido, zonas y sentidos que no escapan al contrabando, a la comercialización de las drogas pero también a la denuncia de una gran hipocresía del discurso oficial frente a esto.

Finalizando con esta breve aproximación analítica, me gustaría referirme al siguiente fragmento *"todo por dentro de tu nambi viajando, una contracultura viene, te está falando"*. En esta expresión el grupo se reconoce como transmisor, si se quiere, de una *"contracultura"* que *"viene"* que está hablando (falandando en portugués significa hablando) que ingresa por los oídos, por los sentidos, (nambi en la lengua Guaraní significa oído) casi de forma apelativa. En este sentido es conveniente definir a la contracultura como un concepto que *"fue acuñado para dar cuenta al conjunto de valores y formas de vida alternativos propuesto en los años 60 por grupos juveniles, que cuestionaban así los convencionalismos culturales de las mayorías"*. La síntesis es la siguiente: ellos son portadores de una contracultura pero también presentan a la triple frontera como generadora de ella. Y entonces, una vez más, volvemos a la isotopía de la sinécdoque: es decir a los lugares en los que el discurso del texto musical refuerza el mismo sentido: somos la parte por el todo. Somos "la región" de los "Brazukureparagua" con lo que tiene de bueno y malo ser así. Las innumerables contradicciones que plantea la letra de la canción referida dan amplia cuenta de estos detalles que nos van haciendo marginales, fronterizos, "contraculturales" dirá Neto. Seres a los que hay que controlar -dice el discurso oficial, hegemónico- porque están siempre en la

frontera. Paradójicamente, es desde esos lugares dónde encontrará la fuerza expresiva para decir lo que somos y lo que hacemos para ser lo que somos.

Hasta aquí entonces, una mirada analítica con lo que tiene de música y de seres que la habitan. Harto sabido es que el conocimiento y la percepción de la realidad nos llegan a través de los signos, que actúan como mediación, de esta manera es posible ver al texto (letra de una canción) como una imbricación de categorizaciones, conceptos complejos y abstractos, que hay que desmenuzar mediante un análisis semiótico-discursivo. El análisis del discurso, vale repetirlo- es una herramienta fundamental para la comprensión del universo de los signos y para ejercitar a través de la comprensión que propicia a la producción de discursos propios.

A través del análisis de estas letras-discursos se pueden identificar valoraciones, ideologías y cosmovisiones, en este caso, de la banda, de sus letras y así aproximarnos a conjeturas posibles partiendo desde estas poéticas. Los discursos no son inocentes, por más simple que parezcan, detrás de ellos se esconden una trama de significados, posibles relaciones, nuevas construcciones de sentido que tejen redes más abarcadoras y complejas.

Es conveniente aclarar que éstas aproximaciones analíticas semiótico-discursivas, que intentan destecer y desnaturalizar significados, casi siempre, aparecen vinculadas a los estereotipos, clichés y estigmas construidos desde el prejuicio o el desconocimiento. Reproducidos en discursos locales, regionales y nacionales, artísticos, académicos, musicales, éstos van siendo peligrosamente incorporados, cotidianamente reproducidos, cada vez más naturalizados y no muy cuestionados o problematizados. Por eso no es un vano aporte mirar desde las poéticas, desde la música, desde “la estructura textual fuerte que interpela a la sociedad y genera una comunidad de consumo y práctica”<sup>50</sup>. Hacerlo habilita indagar novedosamente a esta contracultura musical (si llegara a serlo) o si sólo refiere pose, moda pasajera, mimesis, forma de vida, ideología enunciada y transferida desde otros lugares de la cultura o si se trata de una forma auténtica

Cabe aclarar que se deja abierto este análisis a futuras entradas analíticas

En este sentido aquí quedan manifiestas ciertas incógnitas en cuanto a la ideología que opera desde la banda y por ende en sus discursos. Si bien analizando las letras, que son discurso, se denota un acento “contestatario”, es conveniente interrogar (se) en cuanto a esta conjetura, profundizarla y ahondar más esta cuestión en etapas futuras.

---

<sup>50</sup> Cf. Delgado, Nora. op cit.

Bibliografía:

Ascensión Barañano. "Diccionario de Relaciones Interculturales. Diversidad y Globalización". Editorial Complutense. Madrid. 2007.

Cuche, Denys. "La noción de cultura en las ciencias Sociales". Ediciones Nueva visión. Buenos Aires. 1999.

Delgado, Nora. *Comunicación , música y ciudad: poéticas de una mediación*. SLP-FHyCS. UNaM. 2006-7

Ana María Camblong. Primer Congreso del MERCOSUR en "Interculturalidad y bilingüismo en Educación"

## **Travesía psicodélica alrededor de una vocal**

Cuando el inglés traspone toda frontera

**Maestría en Semiótica Discursiva**

**Seminario “Sujeto(s) de lengua(s) – Sujeto(s) a lengua(s)”**

**Profesora: María Teresa Celada (USP)**

**Alumna: Tania Piris Da Motta**

### **Introito**

Mauro observa el volante que su amiga Luz le está mostrando: se trata un pliego de elaboración artesanal, de vivos colores verdes y motivos espiralados. El texto anuncia la próxima fiesta de *psychedelic trance*, un género de música electrónica que se presenta en la escena musical de la ciudad de Posadas con la marca de lo “alternativo” y que se distingue por plantear una propuesta con resonancias de la contra-cultura de los años ‘60: entornos naturales, experiencias comunitarias, consignas de unión y armonía.

Así lo entiende, por lo menos, la observadora que contempla la escena, quien está tratando de seguir el rastro de este tipo de corrientes musicales, en su carácter de prácticas socio-semiótico-discursivas fuertemente mediadas por la tecnología digital.

Mauro –a quien se le conoce como “Saiko” cuando hace sus presentaciones como *dee jay*– no tiene más de 20 años, es muy delgado, y su pálida piel hace resaltar sus ojeras. “Ahí está mal escrito”, dice sonriendo. Luz –melena corta rebajada, camisa brillante y estampada, en la gama del naranja, con cuello “retro”, y una pollera recta que le tapa las rodillas– mira con atención la lámina en busca del error. Saiko aclara: “Tiene que decir *psychedelic* y no

*psychedelic*, ¿te acordás?; lo que nos identifica es el término *psyche*<sup>51</sup> y no *psycho*<sup>52</sup>. “Claro”, musita Luz.

Una pequeña conmoción sacude el sistema de referencias lingüísticas de la observadora: “¿Cómo? ¿Acaso me cambiaron el vocabulario? ¿No fue la *psychodelia* el movimiento propuesto por los *hippies* décadas atrás? ¿No eran los Beatles parte de la *psychedelic generation*? ¿Saiko, justamente, no se apoda Saiko y no Saike? ¿Qué es esto de *psychedelia*? ¿Y por qué?”

La observadora hace la anotación en su cabeza. Algún día, tal vez, pueda retomarla: no es el momento aún de preocuparse por una simple vocal cambiada.

### Una simple vocal cambiada

Frente a la computadora, mucho tiempo después, la observadora siente que ha llegado el momento. Sospecha que el cambio de vocal es mucho más que una cuestión de fonética anodina y caprichosa, que algo importante acerca de las implicaciones ideológicas de un movimiento como el del *psy-trance* se esconde tras la “e” que aparece, por lo menos para la observadora, como elemento extraño y ajeno –casi diría “molesto”– en la palabra.

Los planteos de Michel Pêcheux y su línea de análisis del discurso aportan elementos para orientar la mirada de un modo específico y clarificador: el hecho de poner el acento en lo que –por decirlo así– **pre/cede** y **ex/cede** al sujeto en tanto sujeto de discurso, ilumina de forma particular el problema que está bajo observación. Las posiciones que ocupan los sujetos cuando hablan están, de algún modo, predeterminadas en las formaciones discursivas respectivas (y se plasman por medio de los mecanismos imaginarios, por los cuales los locutores se hacen una imagen de sí mismos y de sus interlocutores). Estas formaciones tienen, a su vez, un carácter ideológico: las materialidades discursivas son un componente de las materialidades ideológicas que, en una coyuntura socio-histórica determinada, remiten en última instancia a ubicaciones de clase o de fracciones de clase y cumplen su papel dentro de la reproducción (o transformación) de las relaciones de producción. Cada formación discursiva, por otra parte, determina lo que puede y lo que debe ser dicho a partir de una posición dada<sup>53</sup>.

---

<sup>51</sup> /'saɪ ki/ según la pronunciación IPA, /sahy-kee/ según la pronunciación Spelled, “saique” en criollo.

<sup>52</sup> /'saɪ koʊ/ según la pronunciación IPA, /sahy-koh/ según la pronunciación Spelled, “saico” en criollo.

<sup>53</sup> Los conceptos están tomados de “Mises au point et perspectives á propos de l’analyse automatique du discours” en *Langages* 37, 1975

Mecanismos imaginarios, formaciones discursivas, formaciones ideológicas, y siguiendo un poco más, interdiscurso<sup>54</sup>; toda una serie de categorías que demuestran cuán difícilmente puede sostenerse que el sujeto es el único “dueño del sentido”. *El sujeto es sujeto en cuanto está sujeto* podría proponerse como una de las formulaciones tentativas de este punto de vista.

La “impertinencia” de la “e”, en ese sentido, está mostrando/ocultando<sup>55</sup> –supone la observadora– aquello que liga el discurso de un hablante con procesos discursivos más amplios (procesos que también son ideológicos, valga la insistencia). Y eso que la vocal muestra/oculta tiene una marca insoslayable: la marca del *idioma extranjero* o, más precisamente, de la relación del idioma vernáculo con otro/s con los que comparte un espacio. El escenario, entonces, se abre a lo que Guimaraes denomina “espacio de enunciación”: “...espaços de funcionamento de línguas, que se dividem, redividem, se misturam, desfazem, transformam por uma disputa incesante.”<sup>56</sup>

Por lo tanto, no se trata sólo de una simple vocal cambiada: la marca del idioma está instalada, cree la observadora, en varios segmentos de la producción simbólica de la corriente *psy-trance*, que –es oportuno recalcarlo– se ha investido de un sesgo “anti-sistema” que no debería pasar por alto ninguna eventual lectura.

### **Saiko is right: “saike” is right**

La pantalla yuxtapone algunas de las miles de páginas web que el buscador localizó al escribir *psychedelic*. (Los ramalazos se hacen sentir nuevamente y la observadora se debate entre la resistencia y el desconcierto: algo se mueve bajo sus pies, algo la desorienta por un momento, algo la deja en falsa escuadra con respecto a su “universo”...<sup>57</sup>). Una de las ventanas muestra el portal del género en Argentina, [www.psytrance.com.ar](http://www.psytrance.com.ar). Un clic la lleva al texto “Psychedelic trance: presente y pasado”, la primera estación en la travesía de desenredar la madeja.

---

<sup>54</sup> Es decir, todo lo no-dicho que “ya está ahí”, todo el discurso-otro que hace las veces de “materia prima”.

<sup>55</sup> Muestra, en tanto que oculta.

<sup>56</sup> “Enunciación y acontecimiento”, en *Semántica do acontecimento*, Campinas, Pontes, 2002.

<sup>57</sup> Lo que siente le recuerda a lo escrito por Kafka en su diario, según la cita de Deleuze y Guattari: “Vivo únicamente a ratos en una pequeña palabra, en cuya vocal modificada (...) pierdo, por ejemplo, mi inútil cabeza durante un segundo”(Kafka. *Por una literatura menor*, Ediciones Era, 1977, p. 35)

## Psychedelic Trance : presente y pasado

posted by Nasha 14.04.03

Si tratamos de entender la "evolucion" del Psy-Trance es necesario hacer un salto al imaginario de los años 60, a un lugar llamada Goa, en la India. Este lugar en esa decada era visitado por muchos hippies cansados de la forma de vida de sus sociedades post-industriales y buscaban una armonia con la naturaleza. Esta gente celebraba fiestas psicodelicas, con mezclas musicales que iban desde el Acid Rock al Reggae. En este articulo intentamos descifrar la evolucion de lo que hoy conocemos como psychedelic trance.

## Psychedelic Trance : su significado

Para comprender el psychedelic trance, primero tenemos que saber que lo que significan sus palabras:

Psychedelic o psiquedelia es una palabra compuesta que proviene del Griego psike (mente) y deloun (relativo a lo sensorial ), así pues psikedeloun es una manifestación de la mente, el espíritu o el alma, o lo que "es capaz de tener efectos profundos sobre la experiencia consciente

Trance: la palabra trance define un estado elevado de consciencia, inducido por la meditacion o por la estimulacion de los organos sensoriales del cuerpo.

Psicodelico, es una palabra mal empleada, ya que psico denota mas bien un termino enfermizo: psicopata, psicosis... etc

*Primera consideración:* El texto confirma la grafía y la fonética postuladas por el protagonista de la escena del comienzo. Lo "correcto" es la "e" y lo "incorrecto" es la "o". Tal confirmación colocaría a nuestro protagonista, en tanto sujeto de la enunciación, *repentinamente*, en la posición de un sujeto que no sólo detenta un saber normativo (la normativa ortográfica) sino que además sanciona su falta. (*Repentinamente*: no es una posición que el imaginario (¿el prejuicio?) de la observadora le hubiera atribuido *a priori*.)<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> Eni Pulcinelli Orlandi explica que todo intercambio de palabras está presidido por un juego imaginario que consiste en la atribución de posiciones (quién soy yo para hablarle así, quién es él para que yo le hable así y un largo etcétera), en el marco de una coyuntura socio-histórica determinada (*Analyse do discurso, Princípios e procedimentos*, Campinas, Pontes, 2000, p. 41).

*Segunda consideración:* La aclaración metalingüística del primer subtítulo es más que una referencia etimológica; además de remitirse a las raíces griegas del vocablo, califica al término “psicodelic”<sup>59</sup> como “mal empleado”. Esto permite inferir que tanto el “equivoco” del comienzo de la escena, como el “sacudón” del final, no son situaciones aisladas causadas por una singular relación de un/os individuo/s con la lengua (o con un aspecto particular de la lengua) –en este caso una relación de “ignorancia” o “desconocimiento” o, para decirlo con términos más técnicos, “falta de competencia”–, sino síntomas de toda una modalidad de incorporación de la lengua (o de un aspecto particular de la lengua) por parte de unos sujetos, esto es, síntomas de toda una subjetividad que, en tanto no se presta a un análisis meramente subjetivista, no podría reducirse a la simple “ignorancia”, “desconocimiento” o “falta de competencia”.

*Primera y segunda consideración se articulan:* Saiko sólo se coloca en la posición de “profesor de gramática” (en otro caso inverosímil) porque el específico saber que enuncia es un saber no necesariamente disponible aun para aquellos sujetos con alta competencia lingüística. No se trata de una posición al estilo: “Yo te corrijo a vos porque de lengua sé más que vos”, sino más bien: “Yo te corrijo a vos porque, tratándose de un error común, no te considero ‘ignorante’ al señalarte la falta, aunque creo necesario señalártela”. Por eso también, la posición de relativa superioridad que implica la sanción (“Ahí está mal escrito”), se ve moderada por la pregunta (“¿te acordás?”). La momentánea dislocación de las relaciones entre los participantes de la escena (de una de complicidad a otra jerárquica) vuelve a encontrar un punto de equilibrio: el modo “correcto” de decir *psychØdelic*<sup>60</sup> (con “e” y no con “o”) es un preconstruido que ambos comparten, aunque haya un olvido pasajero por fuerza del interdiscurso, es decir, del discurso-otro con el que se mantienen todo tipo de relaciones contradictorias.

*Tercera consideración (sin la cual no se podrían leer las otras dos):* Desde el principio y en todo momento, lo que se pone sobre el tapete a propósito de la escena relatada es la presencia de la *lengua inglesa* en el discurso de un hispano-hablante. Lengua inglesa que –pequeño gran detalle– funciona en los tiempos actuales de globalización capitalista como lengua “vehicular”, lengua mundial, lengua de sociedad, de intercambio comercial, de

---

<sup>59</sup> Esta vez con “i” latina y sin “h” después de la “c”; la observadora hace una nueva anotación en su cabeza...

<sup>60</sup> El lugar de la vocal está marcado con el símbolo de “vacío”.

transmisión burocrática, lengua de desterritorialización, al decir de Deleuze y Guattari<sup>61</sup>. Pequeño gran detalle que debería funcionar como clave para llegar a la próxima estación.

### **“Todos los caminos conducen... ¿a Grecia?” o “El camino equivocado”**

La observadora se siente en condiciones de formular su primera hipótesis: decir *psychedelic* es una forma de ligarse más directamente con la etimología griega de la palabra, pasando por alto su versión inglesa, o mejor dicho, desplazando (desterritorializando) la versión inglesa hacia el territorio del idioma griego, lo cual implicaría una cierta impugnación del código anglosajón y, a la vez, una cierta reivindicación de la lengua referencial “clásica”. Esto, no obstante, se presenta bajo la forma de una configuración contradictoria: se impugna lo que, por otro lado, no se puede dejar de usar, porque el mismo término elegido para la identificación suena, indudablemente, a inglés.

Otras pistas abonan la hipótesis y sus diversas partes:

-La impugnación del inglés sería congruente con el posicionamiento crítico que enarbola el sector frente a las tendencias culturales dominantes.

-La reivindicación del griego como lengua referencial puede observarse en los nombres de los grupos o de los temas de este género. Algunos ejemplos:

- Megalopsy** (nombre de un grupo)
- Theoreme** (nombre de un intérprete)
- Neurona** (nombre de un autor)
- Monomentaria** (título de un tema)
- Metamorphosis** (título de un tema)

-La configuración contradictoria puede observarse en algunos de los ejemplos anteriores (la partícula “psy” y el uso de la “th” y de la “ph” son propios del inglés). Pero, sobre todo, en el hecho de que la mayoría de los nombres de temas, de autores y de grupos tienen como base el inglés. Lo ilustran algunos temas del grupo argentino Megalopsy:

---

<sup>61</sup> Estos dos autores retoman el modelo tetralingüístico de Gobard: la lengua vernácula (localizada “aquí”), la lengua vehicular (desterritorializada “en todas partes”), la lengua referencial (la de la reterritorialización cultural) y la lengua mítica (la de la reterritorialización espiritual). (En *Kafka, Por una literatura menor*, Ediciones Era, 1977, cap. 3, p. 39)

- The abstract machine
- After abstract
- Dark Crystal Beacon

Por otra parte, muchos temas musicales incorporan fragmentos en inglés como parte de los sonidos que se “mezclan”, como por ejemplo éste, también de Megalopsy: Goblin Cigarettes. Esta configuración contradictoria muestra el carácter globalizado del movimiento, su origen y anclaje no local sino planetario.

Esta primera hipótesis se somete a prueba... y fracasa. Los diccionarios de inglés disponibles en la red refrendan la posibilidad menos esperada, desde el punto de vista de la observadora: *psychedelic* es el vocablo inglés correspondiente, hasta tal punto que su sombra, *psychodelic*, no aparece en la mayoría de las recopilaciones lexicográficas *on line*. Es decir: *psychedelic* es el término que se usa comúnmente en inglés para significar “psicodélico”.

The screenshot shows a web browser window with the URL <http://www.wordreference.com/es/translation.asp?tranword=psychedelic>. The page title is "WordReference.com English-Spanish Dictionary". Below the title are three advertisements for language schools: "MAA Spanish School", "Lexi-tech International", and "Spanish School Argentina". A search bar contains the text "Look up:" followed by an empty input field, a dropdown menu set to "English-Spanish", and a "Buscar" button. The main content area displays the word "psychedelic" with its English definition and links for "English definition", "in French", "in Italian", "conjugator", "in context", and "images". Below this, it states "From the Diccionario Espasa Concise © 2000 Espasa Calpe:" and provides the Spanish definition: "psychedelic [sarkɪˈdelɪk] adjetivo psicodélico,-a". There is also a section for "Forum discussions with the word(s) 'psychedelic' in the title:" which notes "No titles with the word(s) 'psychedelic'. For any questions about this word or translation:" and lists two bullet points: "Ask in the forums yourself." and "Visit the Spanish-English Forum." At the bottom, there are links for "Spanish verb conjugator." and "WordReference for mobile phones." On the right side of the page, there is a small advertisement for a keyboard with the text "Including: ? \$ © ® With this keyboard symbols" and an image of a keyboard.

http://www.wordreference.com/es/translation.asp?tranword=psychedelic&dict=enes

WordReference.com English-Spanish Dictionary

**Reading Pen For Dyslexia**  
Handheld pen reads words aloud!  
Amazing text-to-speech technology  
<http://www.quick-pen.com/>

**Gilder Lehrman Institute**  
Seminars for teachers, lesson plans  
fellowships & forums in US History  
[www.gilderlehrman.org](http://www.gilderlehrman.org)

**B2BITS FIXopaedia**  
Most comprehensive & feature  
reference source available  
[www.btobits.com](http://www.btobits.com)

Look up:  English-Spanish

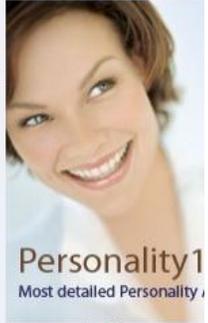
**Ver También:**  
[psyche](#)  
[psychedelic](#)  
[psychiatric](#)  
[psychiatrist](#)  
[psychiatry](#)  
[psychic](#)  
[psycho](#)  
[psychoanalysis](#)  
[psychoanalyst](#)  
[psychoanalyze](#)  
[psychological](#)  
[psychologically](#)  
[psychologist](#)  
[psychology](#)  
[psychopath](#)  
[psychosis](#)  
[psychosomatic](#)

**psychedelic:** [English definition](#) | [in French](#) | [in Italian](#)  
[conjugator](#) | [in context](#) | [images](#)

We found no Spanish translation for 'psychedelic' in the English-Spanish Dictionary.  
 Look for a definition in the English dictionary.  
 Did you want to translate 'psychedelic' from Spanish to English?

**Forum discussions with the word(s) 'psychedelic' in the title:**  
 No titles with the word(s) 'psychedelic'. For any questions about this word or translation:

- [Ask in the forums yourself.](#)
- [Visit the Spanish-English Forum.](#)



La primera parte de la hipótesis, la de la supuesta impugnación, ha quedado desmentida. Pero ¿de dónde procede esta grafía y fonética que no sigue las pautas “esperables” de las palabras compuestas en inglés?

La enciclopedia colaborativa Wikipedia viene en auxilio:

## Psychedelic

From Wikipedia, the free encyclopedia

For "psychedelics," see *psychedelic drug*.

The word **psychedelic** is a neologism coined from the Greek words for "mind," ψυχή (*psyche*), and "manifest," δῆλος (*delos*).

A **psychedelic experience** is characterized by the perception of aspects of one's mind previously unknown, or by the creative exuberance of the mind liberated from its ordinary fetters. Psychedelic states are one of the stations on the spectrum of experiences elicited by sensory deprivation as well as by psychedelic substances. On that same spectrum will be found hallucinations, changes of perception, synesthesia, altered states of awareness, mystical states, and occasionally states resembling psychosis.

The term was first coined as a noun in 1956 by psychiatrist Humphry Osmond, as an alternative descriptor for hallucinogenic drugs in the context of *psychedelic psychotherapy*. The term featured in a now-famous exchange with Aldous Huxley, in which the little-used term *phanerothyme* (derived from roots relating to "spirit" or "soul") was suggested:

*To make this trivial world sublime,  
take half a gram of phanerothyme.*

Osmond responded:

*To fathom Hell or soar angelic,  
just take a pinch of psychedelic.*

Timothy Leary, who was largely responsible for the popularization of the term "psychedelic", was a well known proponent of their use, as was Aldous Huxley. **At the time the word was coined, Huxley argued to Ormond that it should be spelled *psychodelic*, in accordance with proper Greek. However, Leary thought that *psychedelic* sounded better and deliberately disregarded the proper spelling and pronunciation.** The use of psychedelic drugs became widespread in the mid-1960s. One of the first uses of the word in the music scene of this time (who also helped popularize the term) was in 13th Floor Elevators album *The Psychedelic Sounds of the 13th Floor Elevators*.



Much art in the late 1960s and early 1970s tried to illustrate the psychedelic experience. One example of this experimentation is seen in Mati Klarwein's painting "Annunciation", which was used as the cover art for Santana's *Abraxas*. The cover of Pink Floyd's 1968 album *A Saucerful of Secrets* is also of this type.

En español: "Timothy Leary, que fue en gran parte responsable de la popularización del término, era un buen conocedor de su uso, al igual que Aldous Huxley. Cuando la palabra fue acuñada, Huxley le discutió a Ormond que ésta debiera ser deletreada *psychodelic*, de acuerdo con el griego apropiado. Sin embargo, Leary pensó que *psychedelic* sonaba mejor y deliberadamente desatendió el deletreo y la pronunciación apropiados."

La observadora se ve obligada a desandar el camino y proponer otra hipótesis más adecuada.

### Disipando los límites al extremo: la desterritorialización de la *lingua franca*

Es posible cerrar ahora unas ideas, teniendo en cuenta las conceptualizaciones esbozadas en los subtítulos anteriores. Si *psychodelic* es el síntoma de toda una subjetividad con respecto a la incorporación de los anglicismos –y por eso aparece como un elemento del discurso-otro en todos los enunciados analizados–, esa subjetividad (de la cual la observadora es parte) podría concebirse, ni más ni menos, como la "inscripción" del español en el "préstamo" lingüístico, como la forma de decir *psychedelic* desde la posición de un hispano-

hablante, para el cual, el griego “*ψυχή*” pasa a ser “psico” en las palabras compuestas derivadas. (Por eso el equívoco. Por eso también su acecho constante<sup>62</sup>.)

En otras palabras: *psychedelic* es la forma de reterritorializar el inglés en espacios de enunciación donde el español domina la relación de fuerzas. ¿Por qué, entonces, una corriente crítica como el *psy-trance* hace hincapié en la pronunciación inglesa más aceptada y “corrige” su versión “españolizada”? ¿Por qué esta aparente concesión a un idioma extranjero que, por otra parte, es símbolo del neo-colonialismo lingüístico y cultural?

Por una razón simple y evidente: el inglés es, cada vez más, la “lingua franca” del mundo entero y cada vez menos el idioma de los “sajones imperialistas” (por decirlo de algún modo). El inglés remite cada vez menos a una territorialidad determinada y cada vez más a la desterritorialización que tiende a borrar todos los límites. El inglés coloca al género “de movida” en el espacio de la aldea global, que es su espacio pertinente: los psicodélicos mantienen un cierto sistema de relaciones (siempre inestable) con otros géneros de la escena musical internacional, con otras “tribus” urbanas localizadas en cualquier parte, “en todas partes”, deslocalizadas.

Por eso los anglicismos ni siquiera exhiben alguna marca de distancia que los designe como “voces extranjeras”: ni comillas, ni cursivas, ni una mínima mención metalingüística. Se aclara que *psychedelic* proviene del griego, pero no se explicita que es un vocablo inglés. Se explica que *trance* (debe pronunciarse “trans”) define un estado de conciencia elevado, pero no se acota que el término está transcrito del idioma de Shakespeare y no del de Cervantes.

Y la sombra del vocablo, su otro yo, se desestima por una razón que no es propia de la discursividad española, sino de la discursividad inglesa: *psycho* connota *psychosis*, hasta el punto de que los psicóticos suelen recibir ese apócope como mote.

A lo expuesto se agrega, además, el uso indiscriminado (esto es, sin discriminación de la lengua vernácula) de muchas otras locuciones inglesas, constatado entre los miembros de esta corriente: *flyers* (volantes), *free style* (estilo libre), *page* (página web) y todas las denominaciones de los diferentes subgéneros rítmicos.

Pero la disipación de los límites llega al extremo –como una especie de cinta de Moebius– con el neologismo “psiquedelia” propuesto en la página analizada. La palabra

---

<sup>62</sup> “Un modo singular de producir el equívoco, en eso radica la cuestión de qué es una lengua entre otras”, dice Milner, J. C. (*El amor por la lengua*, Buenos Aires, Nueva imagen, 1987).

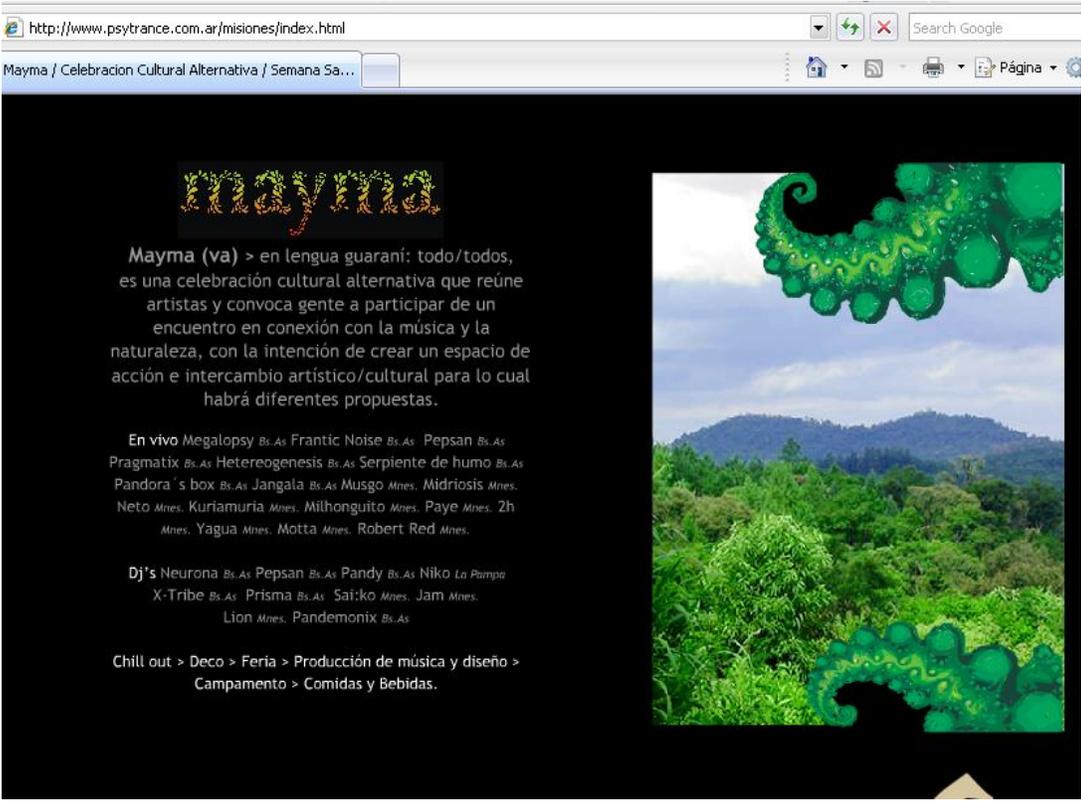
española correspondiente es, sin duda, psicodelia; la alteración que resulta de trasladar al español la arbitraria fonética de la “lengua sin fronteras” invierte el equívoco inicial: se trata ahora de la “inscripción” del inglés en una unidad léxica española, el modo de decir “psicodelia” desde la posición de un angloparlante.

La formación discursiva propia del *psy-trance* coloca, así, a sus sujetos hablantes en una posición de extrema desterritorialización, que de algún modo debería compensarse.

### El retorno al origen: la reterritorialización de la lengua nativa

Desde el mismo portal del comienzo, la observadora resuelve dirigirse al último punto de la travesía, en busca de un nuevo hilo que sirva para amarrar la red. El modelo tetralingüístico le ofrece el criterio necesario para hacerlo. Si ya ha reconocido la lengua vernácula (el español), la lengua de desterritorialización (el inglés) y la lengua de la territorialización cultural (el griego), sólo le falta la lengua mítica para completar el cuadro.

Un link de [www.psytrance.com.ar](http://www.psytrance.com.ar) la lleva a la estación deseada: el sitio de la próxima fiesta psicodélica (discúlpese el español), Mayma.



http://www.psytrance.com.ar/misiones/index.html

Mayma / Celebracion Cultural Alternativa / Semana Sa...

## mayma

Mayma (va) > en lengua guaraní: todo/todos, es una celebración cultural alternativa que reúne artistas y convoca gente a participar de un encuentro en conexión con la música y la naturaleza, con la intención de crear un espacio de acción e intercambio artístico/cultural para lo cual habrá diferentes propuestas.

En vivo Megalopsy Bs.As Frantic Noise Bs.As Pepsan Bs.As Pragmatix Bs.As Heterogenesis Bs.As Serpiente de humo Bs.As Pandora's box Bs.As Jangala Bs.As Musgo Mnes. Midriosis Mnes. Neto Mnes. Kuriamura Mnes. Milhonguito Mnes. Paye Mnes. Zh Mnes. Yagua Mnes. Motta Mnes. Robert Red Mnes.

Dj's Neuroná Bs.As Pepsan Bs.As Pandý Bs.As Niko La Pampa X-Tribe Bs.As Prisma Bs.As Sai:ko Mnes. Jam Mnes. Lion Mnes. Pandemonix Bs.As

Chill out > Deco > Feria > Producción de música y diseño > Campamento > Comidas y Bebidas.

He aquí, por supuesto, la lengua guaraní.

Dice María Teresa Celada:

“Nesse jogo hierárquico de ‘lugares’, parece-nos que cada uma dessas línguas –como as designam Deleuze e Guattari– representa un saber que lhe é suposto, emprestado ou atribuído simbólicamente por um sujeito social. Dessa forma, as diversas línguas se situam cada uma em relação às outras e todas elas se organizam em relação a vernácula, prometendo alguma coisa que esta ou alguma daquelas não oferecem isoladamente.” (“Uma língua singularmente estrangeira. O espanhol para o brasileiro. Tese de doutorado., IEL/Unicamp, p. 27).

¿Qué promete el guaraní que las otras lenguas no pueden ofrecer? El retorno a lo local, a lo autóctono, a lo originario, en un movimiento complementario a la indiferenciación de lo global. Un movimiento de reterritorialización, claro está.

Movimiento de reterritorialización que no deja de ser paradójico: el guaraní como idioma aborígen es más extraño que el mismo inglés, y por tal motivo esta vez sí la traducción es obligatoria: “Mayma (va) en lengua guaraní: todo/todos”.

Paradoja que deja un último hilo sin atar: si lo global es más propio que lo local, ¿a qué ideología se sujeta el sujeto cuando adscribe a ese *juego de fuerzas* lingüístico?

#### **Bibliografía consultada:**

-Celada, María Teresa, *Uma língua singularmente estrangeira. O espanhol para o brasileiro. Tese de doutorado*, IEL/ Unicamp

----- y Neide Maia González, *Los estudios de lengua española en Brasil*, publicado en ABEH, Suplemento *El hispanismo en Brasil*, 2000

-----, *Lengua extranjera y subjetividad – Apuntes sobre un proceso*, publicado en *Estudos Lingüísticos XXXIII*, 2004

-Deleuze-Guattari, *Kafka, por una literatura menor*, Ediciones Era, 1977, cap. 3

-Guimaraes, Eduardo, *Semántica do acontecimento*, Campinas, Pontes, 2002, cap. 1

-Orlandi, Eni Pulcinelli, *Análise do discurso. Princípios e procedimentos*, Campinas, PONTes, 2000.

-Pêcheux, Michel, *Semántica e discurso. Uma crítica à afirmação do obvio*, Campinas, Unicamp, 1988, pp.95-105

-----, "Mises au point et perspectives á propos de l'analyse automatique du discours" en *Langages* 37, 1975 (versión traducida en Internet en: [http://www.filo.uba.ar/contenidos/carreras/letras/catedras/linguistica\\_interdisciplinaria/sito/linguistica/biblio/textoslenideo.pdf](http://www.filo.uba.ar/contenidos/carreras/letras/catedras/linguistica_interdisciplinaria/sito/linguistica/biblio/textoslenideo.pdf).)

## **Triple Frontera, triple problema.**

### **Producción y re-producción del discurso en torno terrorismo militarización de la zona y la preocupación de Estados Unidos.**

**Por Fernando Raúl Rosa.**

El presente trabajo se propone como un primer acercamiento a la labor que los medios realizan como productores y re-productores de una realidad social que se genera alrededor de la Triple Frontera entre Argentina, Brasil y Paraguay; frontera en la que convergen las ciudades de Puerto Iguazú, Foz de Iguazú y Ciudad del Este.

La provincia de Misiones, desde donde vamos a llevar adelante la investigación, forma parte de una de las puntas de este triángulo.

Misiones está conformada por ríos casi en la totalidad de sus límites, al Norte el Iguazú, el Paraná al Oeste, el Pepirí Guazú y el Uruguay al Este y el Chimiray al Sur. Se encuentra al nordeste de la República Argentina; el 91% de sus límites es internacional, 900 km lindan con Brasil y 367 con Paraguay.

Esta es una zona con conflictos comunes a los lugares limítrofes donde se entremezclan las culturas y donde las relaciones transfronterizas junto a los intercambios de capitales económicos, culturales, sociales y simbólicos se remontan a una larga historia.

Podemos encontrar diversas triples fronteras en el planisferio pero ninguna con tan particular relevancia mediática a partir de los hechos ocurridos el 11 de septiembre de 2001, con el atentado al World Trade Center.

A partir de ese acontecimiento los medios comienzan a producir noticias generando significaciones alrededor (y sobre) este punto geográfico reproduciendo el discurso del poder político económico central.

Se presenta a la zona como posible eje del mal, lugar donde habitan células terroristas, donde el hecho de contar con una gran cantidad de habitantes de descendencia sirio-libanesa los convierte en peligrosos, en potenciales "terroristas", financiadores del terrorismo internacional.

A través de los medios y las representaciones creadas en las noticias se legitima y se muestra necesaria la profundización de un accionar en conjunto, con el aporte de Estados Unidos, en la zona de la Triple Frontera para protegernos del "peligro terrorista".

Por habitar en la región de cierta forma tenemos mayor conocimiento acerca de las características de los distintos agentes que son representados por los medios mucho antes de que comiencen a formar parte de la agenda y de pronto vemos como toman protagonismo a partir de lo ocurrido el 11 de septiembre de 2001.

De un día para el otro la lucha contra el terrorismo llegó a nuestra región y sin darnos cuenta somos tanto corazón del MERCOSUR (característica positiva) como foco de células terroristas internacionales (característica negativa), chocan ambos discursos que se transmiten desde el centro y nosotros terminamos insertos en esta confusión.

Desde ese momento comenzamos a "existir" mediáticamente, los medios producen una realidad social alrededor de la Triple Frontera y por ello es importante observar qué existencia se nos otorga a nivel mundial, el lugar que ocupamos dentro de los medios, qué se dice de nosotros y de la región, qué se enfatiza o se expresa y también lo que no se menciona, cuáles son las acentuaciones ideológicas y qué lugar para expresar las voces de sus protagonistas se otorga.

El sueño por formar parte de los medios, el ser mediático, el deseo en muchas personas se ha transformado en realidad sin si quiera percibirlo.

Cuantos sueñan con ser famosos o figurar en las tapas de los diarios y sin embargo formamos parte de esa agenda mediática pero no como lo imaginábamos.

Hoy en día se habla de nosotros y ¿somos concientes de ello?, se dicen muchas cosas y estamos en el pensamiento constante de personalidades que planifican nuestras vidas.

Si habitamos en la provincia de Misiones tenemos que saber que ya somos famosos mediáticamente y que recurrentemente los medios se sirven de nuestras circunstancias locales para rellenar espacios en blanco.

Sin darnos cuenta el diario habla de ti y de mí, se señala constantemente nuestra región y se realizan tipificaciones de las cuales nunca nos han consultado para saber si estábamos de acuerdo o para hacer uso del derecho a réplica.

En el discurso de los medios se configuran miedos en nuestra sociedad, etiquetan y marcan a los sujetos de los cuales se habla, así entonces nos transformamos en "una zona caliente" donde "anidan células terroristas" y por lo tanto "La Triple Frontera sigue en la mira de los norteamericanos" (La Triple Frontera sigue en la mira de los norteamericanos 11-09-01).

Lo que trabajaremos en la investigación, para intentar aclarar el panorama y conocer el modo en que somos representados por los medios, es un corpus textual conformado por 20 noticias que fueron publicadas por Misiones On Line en el período del 11 de septiembre de 2001 al 12 de septiembre del 2007.

Los títulos elegidos son:

1. La Triple Frontera sigue en la mira de los norteamericanos 11-09-01.
2. Tranquilidad, pero un estricto control en la Triple Frontera 12-09-01.
3. El estigma de la Triple Frontera 15-09-01.
4. Estados Unidos asegura tener pruebas de que Al Qaeda y células terroristas actúan en la Triple Frontera 23-10-01.
5. Un informe de la CIA alerta sobre la posibilidad de un nuevo atentado en la Argentina 31-05-02.
6. La Triple Frontera, sigue siendo un "santuario" del terrorismo para Estados Unidos 13-07-02.
7. Desde el Estado Mayor confirman que se realizarán maniobras conjuntas con los Estados Unidos en Misiones 26-08-02.
8. Estados Unidos sospecha que desde la Triple Frontera se financian grupos terroristas 19-12-02.
9. Por la inminente guerra de Irak, aumenta en Argentina el temor a un nuevo atentado 13-03-03.
10. El Gobierno teme que Estados Unidos use a la Triple Frontera como futuro foco de conflicto 24-03-03.
11. Estados Unidos quiere tener presencia antiterrorista en la Triple Frontera 12-09-03.
12. Desde hoy militares estadounidenses entrenarán en Paraguay 17-01-04.
13. Llega misión de los EE.UU. para coordinar acciones antiterroristas 23-01-04.

14. Un nuevo informe de los EEUU sobre la región 30-06-04.
15. Estados Unidos insistirá con la inmunidad para sus soldados 07-03-05.
16. Ingresan a Paraguay unos 400 efectivos de EUA con inmunidad 01-07-05.
17. Para EEUU, en la Triple Frontera aún se financia el terrorismo 24-09-05.
18. Triple Frontera: "Hay que tener una visión común entre países frente al terrorismo" 18-07-06.
19. En EE.UU. advierten sobre la presencia del Hezbollah en la Triple Frontera 04-08-06.
20. Triple Frontera: Kirchner realiza acciones para combatir el terrorismo 12-09-07.

En una primera instancia era intención analizar tres medios que muestren distintos niveles de discurso, es decir un medio internacional, otro nacional y uno local.

En la recolección del material de archivo la producción de un sólo medio local ya mostraba ser lo suficientemente extensa y recurrentemente se presentaban tres núcleos por sobre los que el discurso periodístico hacía hincapié: la preocupación de Estados Unidos por la región, la militarización de la zona y el terrorismo.

De todos modos en Misiones On Line encontramos noticias que fueron tomadas por medios internacionales y nacionales ya que una de las características de la labor de los diarios digitales, al menos los de la provincia, es la de tomar noticias de diversos medios para publicarlas y realizar pocas producciones propias por no contar con grandes estructuras en cuanto a recursos humanos.

Fue así que el corpus conformado recopila diferentes discursos que provienen tanto de medios internacionales, nacionales y la producción propia del medio seleccionado, como así también expone diversas voces que opinan alrededor de la problemática que suscita la Triple Frontera.

Esta selección de notas nos permitirá analizar los procesos de producción de significaciones y representaciones que se realizan acerca de la región, reconocer los modos en que se tematiza la misma e identificar las tendencias ideológicas que dirigen los discursos.

Debemos en primera medida entender al periodismo dentro de las prácticas sociales como una **estructura de significación** y cuyo carácter de estructura tiende a reproducirse pues las actividades sociales humanas se auto-reproducen, son recursivas.

Esta categoría nos permite observar como la recursividad es la que nos lleva a plantear que los actores sociales no les dan nacimiento a las actividades sino que las recrean de continuo a través de los mismos medios por los cuales ellos se expresan en tanto actores y en sus actividades y por ellas, los agentes reproducen las condiciones que hacen posibles esas actividades.

Por lo tanto tenemos que tratar de ver el modo en que las prácticas que se ejercen en cierto espectro de contextos se insertan en tramos más amplios de tiempo y espacio, en suma, tenemos que intentar descubrir su relación con prácticas institucionalizadas.

De igual modo debemos tener presente que las estructuras de significación tienen que ser aprehendidas en todos los casos con la dominación, que es la condición para la existencia de códigos de significación, y la legitimación.

En este sentido el periodismo es una institución que se ha formado a través de la recursividad de las prácticas de los agentes sociales que las han ido recreando y por ende el trabajo de los periodistas está institucionalizado pues cumple en la sociedad un rol socialmente legitimado para llevar a cabo una determinada actividad.

Su actividad es la producción de la noticia, la búsqueda de lo noticiable a través de criterios que le son propios a su actividad, que están institucionalizados, pero que también responden a otros intereses que van más allá de la búsqueda de objetividad y que tienen más que ver con factores políticos, económicos y que se hacen visibles en las diferentes líneas editoriales existentes entre los medios y que requerirían un estudio aparte del análisis que proponemos.

En cuanto a la producción periodística que analizaremos, es decir la **noticia**, debemos comprenderla como una representación social de la realidad cotidiana producida institucionalmente que se manifiesta en la construcción de un mundo posible.

Este mundo posible que se manifiesta en la noticia y del cual el periodista es su autor, es el resultado de tres mundos distintos e interrelacionados; el mundo real, el mundo de referencia y el mundo posible.

En la producción de la noticia el mundo real es la fuente que produce los acontecimientos de los cuales el periodista se servirá para producir su noticia.

Los mundos de referencia son todos aquellos dentro de los cuales encuadra el acontecimiento del mundo real y a su vez es la matriz en la que se va a construir el mundo posible narrado.

El mundo posible narrado es el mundo construido por el periodista a partir de los otros dos mundos. En el mundo real se produce la verificación y en el mundo de referencia la verosimilitud, en el mundo posible se desarrollará la veridicción.

El periodista debe hacer parecer como verdad el mundo posible que construye. Para ello se vale de las marcas de veridicción que permiten crear una ilusión referencial que es condición necesaria para la virtualidad del discurso.

Los hechos que se dan en el mundo real fueron los atentados atribuidos a terroristas, hechos reales que sucedieron en Nueva York, Madrid y Londres.

Estos mismos hechos pueden encuadrarse en cualquier lugar del mundo, en cualquier mundo de referencia, porque se pelea contra un enemigo que no se deja ver y que puede estar en cualquier parte, así lo plantea el discurso hegemónico y lo reproduce el de los medios que responden a éste.

Por lo tanto la construcción del mundo posible realizada por el discurso periodístico es la de vincular estos hechos a la región de la Triple Frontera alimentándose de marcas de veridicción como pueden ser hechos anteriores ocurridos en la Argentina y que no han sido aclarados como los atentados a la AMIA y a la embajada de Israel y que de cierta manera nos indican a través de las noticias que ya hemos sufrido atentados y por lo tanto debemos estar atentos con la mirada hacia a esa "zona caliente".

De esta manera el periodismo comienza a cumplir su labor de construir una realidad social, es un rol inherente al mismo pero no exclusivo, y en esa construcción se encuentran procesos sociales de producción de significaciones y valoraciones que son los que al fin y al cabo generan la comunicación.

En cuanto a las noticias de Misiones On Line, la construcción de la realidad posible alrededor de la Triple Frontera y la forma en que el medio se refiere a ella supone un ámbito con características propias irreductibles a las lógicas culturales, económicas, legales o políticas que posee cada uno de estos tres países.

La muestra claramente como una zona transnacional con una dinámica que le es propia, representada como "tierra sin ley", "zona caliente", "nido de terroristas" y demás

epítetos con valoraciones negativas donde se suman todas las características malas de los tres países: corrupción, tráfico de drogas, armas, contrabando, lavado de dinero, trata de personas, situaciones permanentes de crisis, inseguridad, riesgo, etc.

Por tal motivo es de considerable importancia realizar un análisis semiótico de ciertos aspectos para comprender al objeto y en esta construcción de sentido herramientas teóricas serán tomadas de la semiótica las que ayudarán a acercarnos a las acentuaciones ideológicas del discurso periodístico ya que el mismo está cargado de valores sociales los cuales ingresan al mundo de la ideología, una de las dimensiones constitutivas de este discurso y por lo tanto no debemos soslayarlas. A modo de ejemplo puede ser analizado el cronotopo que se plantea desde el discurso hegemónico que consiste en la eterna lucha entre el bien y el mal perteneciente a las culturas occidentales judeo-cristianas.

Es evidente que lo que en el discurso se presenta es la pelea de los buenos contra los malos a través de estereotipos que resaltan las cualidades positivas de los buenos, su heroísmo y su voluntad de luchar contra un enemigo mundial representado en los terroristas, un enemigo poderoso que no debemos darle ningún tipo de ventajas y por medio de una estrategia de amplificación de los "malos" se intenta minimizar que "los buenos" son la mayor potencia militar y son los que llevan adelante "las luchas para liberar a las naciones" y "eliminar a los grandes dictadores que atentan contra el sistema democrático republicano".

Del otro bando se encuentran los malos, los árabes y todo lo perteneciente a la cultura islámica.

Se construye una nueva visión del mundo musulmán vaciándola de la historia y la fuerte influencia que tuvo en grandes aspectos de nuestra cultura occidental.

Todo lo perteneciente a esa cultura es exotizado como civilizaciones atrasadas en un escaño inferior, sociedades que piden el auxilio de una figura paternalista liberadora representada en la mayor potencia mundial que es Estados Unidos.

Dado que la noticia como discurso se produce en la interacción social, en el medio social se encuentra el centro organizador del mismo: En cada momento histórico existen acentuaciones valorativas respecto a los temas expuestos a la atención pública. Las acentuaciones ideológicas son siempre sociales y reclaman el reconocimiento por el cual son utilizadas como material ideológico.

Las noticias alrededor de la Triple Frontera responden a un contexto social determinado, la creación del enemigo común a todos y al cual debemos combatir. La idea de que cualquiera en cualquier lugar del mundo puede ser víctima del terrorismo se instala en un momento geopolítico donde existe una sola superpotencia y por lo tanto necesita generar un enemigo contra el cual combatir, ya sea por aspiraciones imperialistas o intereses económicos ya que el negocio de las armas sabemos que es el que mas dinero mueve.

Entonces se crea un enemigo común a todos y la paranoia es generalizada por lo que todos debemos estar en estado de alerta permanente.

Hechos que ocurren en lugares geográficos distantes se vinculan a nuestro entorno local y se retroalimentan de situaciones similares, mundos de referencias como los atentados a la AMIA y la embajada de Israel son traídos nuevamente al relato para ejemplificar que nadie está libre de atentados y que debemos llevar a cabo acciones preventivas y así también se legitiman las guerras o las intervenciones militares.

Esta exposición a la atención pública de los temas y el relato a modo de diégesis se realiza por medio de los **signos** por lo tanto es innegable obviar su carácter ideológico ya que todo lo ideológico tiene una significación sígnica.

La lucha de acentuaciones y valoraciones ideológicas recubren el discurso periodístico en busca de reconocimiento social y legitimidad.

A través de acentuaciones y valoraciones se forman los temas o el temario de los cuales se encarga el periodismo y en esta construcción del temario se puede observar que existe una relación directa y causal entre el contenido de los medios y la percepción por parte del público de lo que es el asunto más importante del día. Es muy posible que los medios de comunicación periodísticos no tengan el poder de transmitirle a la gente cómo debe pensar, pero lo que sí consiguen es imponer al público en lo que ha de pensar.

El discurso hegemónico que es reproducido por los medios busca legitimar acciones políticas que se las presentan como necesarias para frenar a este enemigo común a todos.

Es así que se presenta a la Triple Frontera como una zona caliente en la que es necesaria una vigilancia constante de los flujos migratorios y económicos.

A través de la permanente exposición de esta problemática que recurrentemente forma parte de la agenda mediática se busca llevar a cabo la legitimación por parte de la

sociedad civil para la militarización de la región en acciones conjuntas entre los tres países y bajo la constante supervisión e incluso intervención de los Estados Unidos.

En torno a ello se construye el temario de la región junto a la presencia de células terroristas y la financiación que se realiza desde la Triple Frontera a grupos como Hezbollah y Al Qaeda, sospechas que jamás han sido comprobadas con hechos concretos pero que alimentan constantemente el relato periodístico.

De este modo la teoría de la construcción del temario servirá para partir hacia la **tematización** que va un poco más allá de esta teoría, ya que en ella se dan complejas consideraciones relativas a la cualidad de la información ofrecida, a la política editorial y a la línea política del medio.

Si bien la teoría de construcción del temario o Agenda Setting proviene de la Mass Communication Research puede insertarse dentro del paradigma interpretativo ya que una virtud de la teoría de la construcción del temario es que es una teoría integradora de otras teorías y podemos plantear perfectamente, dentro de esta teoría, las actuales teorías sobre la construcción de la realidad social.

Así es como tenemos que de la triple frontera sólo se hacen presentes ciertos temas generalmente vinculados a las características negativas como ya lo hemos planteado anteriormente.

A su vez será útil para identificar los temas definirlos como **macroestructuras semánticas**, o simplemente macroestructuras que en resumen son el asunto o tema de la noticia el cual servirá para identificar la manera en la que se tematiza el objeto y en una manera más global podemos reconocer la isotopía semántica que se da en la repetición de elementos de significación de igual categoría a lo largo de los discursos.

Dado que los acontecimientos periodísticos necesariamente conllevan un punto de vista, y así ocurre con su descripción en un discurso informativo. Este punto de vista se muestra también en la organización macroestructural y la señalización de las noticias.

En las señalizaciones de las noticias referentes a la Triple Frontera se encuentran fuertes núcleos donde se repiten temas como la preocupación de Estados Unidos por la región, la militarización de la misma y la presencia terrorista.

Estos son los tres ejes principales en el cual a modo de diégesis transcurre el relato periodístico.

Durante el trabajo de recolección del archivo en el cual se basa nuestro corpus se han tomado las noticias correspondientes a partir del 11 de septiembre de 2001 hasta publicaciones más actuales.

Si bien existen noticias anteriores al 11 de septiembre del 2001 se toma este punto de partida ya que a partir de los atentados al World Trade Center en Nueva York la región comienza a tener una presencia mediática más fuerte, a partir de ese acontecimiento los medios comienzan a producir noticias con mayor regularidad.

La estigmatización del mundo musulmán a nivel global y la lucha contra el terrorismo internacional llega también a esta área tan cercana y familiar para nosotros y comienza el proceso de "irakización" de la zona de la Triple Frontera, donde se resaltan las características negativas, una zona gris donde no existe el control, donde las leyes no operan.

Este proceso que denomino de "irakización" es el que se da a partir de la instalación de un tema en la agenda mediática para luego obtener cierta legitimidad en el accionar militar.

En el caso de Irak se buscaban (y nunca se encontraron) armas de destrucción masiva y esa búsqueda llevó a las potencias mundiales, con Estados Unidos a la cabeza, a la ocupación militar de la zona.

En el caso de la Triple Frontera se sospecha la existencia de células terroristas o de financiamiento a grupos como Hezbollah porque la zona en mira cuenta con una importante población de descendencia sirio-libanesa.

Así las tematizaciones sobre la región producidas desde el poder político central hegemónico que establece el nuevo orden mundial, son re-producidas por los medios y encuentran esta primer entrada para instalar en la agenda la problemática, pero a su vez se produce una militarización extranjera de la región con la presencia de los marines en Paraguay para realizar trabajos en conjunto y traer "ayuda sanitaria" y la conformación del Centro Regional de Inteligencia que opera en la triple frontera para realizar tareas de "cooperación" en el control de la región (este grupo está formado por agentes policiales de Argentina, Brasil y Paraguay y su creación es parte de un compromiso asumido en el ámbito del llamado "Grupo 3+1" que integran estos países más el número uno: Estados Unidos).

De esta manera el discurso del poder hegemónico puesto en marcha y reproducido por las grandes cadenas de medios multinacionales recrea una realidad que circula y que es consumida a escala global.

Insistimos en hacer notar que fenómenos tan distantes se vinculan y alimentan la visión negativa de la triple frontera, y recalcamos que si bien existen informes anteriores al 11 de septiembre de 2001 a partir de esa fecha y el atentado al World Trade Center en Nueva York que la prensa comenzó a tratar con más regularidad este tema, comenzó a tematizar y hacerlo parte de la agenda setting.

El mismo fenómeno ocurrió cuando se intuía el comienzo de la guerra en Irak y luego con los atentados a la terminal de trenes en Madrid y en los subterráneos en Londres, pues luego de mermar la presencia mediática la Triple Frontera volvía a aparecer con recurrencia ante cada uno de estos hechos.

También la prensa se alimenta de características locales como la gran presencia de árabes en la zona y la fragilidad de los flujos o tránsitos migratorios.

Así se plantean vínculos que oscilan entre eventos distantes y circunstancias locales y van alimentando todo el discurso periodístico a lo largo de las noticias que se publican en el medio.

En cuanto a nuestro corpus textual hemos seleccionado las que en su análisis nos aporten una mayor riqueza y nos permita exponer los distintos niveles discursivos para tener un muestreo amplio de los diferentes puntos desde donde se habla de la triple frontera y que se dice de la misma.

En total se compone de 20 noticias publicadas por Misiones On Line durante el período que comprende el 11 de septiembre de 2001 hasta una noticia publicada el 12 de septiembre de 2007.

Puede considerarse demasiado acotado para un período tan amplio sin embargo el criterio de selección responde a demostrar como se mantiene la isotopía textual a lo largo de todos este período temporal y si bien pueden cambiar los enunciadores de los discursos (funcionarios, políticos, agentes de distintas fuerzas, etc) el discurso sigue manteniendo una misma coherencia temática que con regularidad alimentan al discurso periodístico.

A pesar de los años se mantienen fuertes los tres principales núcleos que hemos identificado con anterioridad, el terrorismo, la militarización de la triple frontera y la preocupación constante de los Estados Unidos por la región.

Si bien durante la búsqueda y la recopilación de notas que forman parte del archivo general encontramos noticias que en su discurso hablan de los intereses geopolíticos de

Estados Unidos, las intenciones de apropiarse de los recursos naturales como el Acuífero Guaraní y la biodiversidad existente en la región, la realización de foros sociales integrados por movimientos civiles de los tres países en busca de contrarrestar el avance norteamericano y la consecuente militarización, etc, vemos que este tipo de noticias no aparece con la misma frecuencia como las de los tres núcleos principales que hemos señalado anteriormente.

La noticia con la que comenzaremos a andar este camino es la primera que publica Misiones On Line luego de conocerse los atentados al World Trade Center y cuya fuente es el diario La Nación.

Su titular indica "La Triple Frontera sigue en la mira de los norteamericanos" dentro de la sección internacionales y da a lugar a declaraciones del agente designado por el FBI para la región, Agustine Rodríguez.

Encontramos en el titular una de las maneras en que se pone en funcionamiento la macrorregla de generalización aquí se generaliza y de esta manera se resume en la visión de un funcionario del FBI en Argentina la visión de los norteamericanos.

El análisis de las distintas señaléticas que ofrecen las noticias es una de las entradas que tendrán un desarrollo más exhaustivo en el informe final pero es importante hacer notar otros detalles que hacen al análisis de las acentuaciones y valoraciones existentes en el discurso.

Un claro ejemplo de ello es que en la siguiente noticia publicada el día 12 de septiembre "Tranquilidad, pero un estricto control en la Triple Frontera" se mantiene en la volanta o sobre el título lo que indicaría la sección en el cual encaja el suceso, es decir el mundo de referencia en el que encuadran los hechos pertenece a la sección "internacionales".

Luego comienza a ponerlos dentro del rubro "Atentados" para posteriormente comenzar a hablar de "La nueva Guerra".

Esta mirada superficial y rápida la cual será tratada con mayor profundidad en la investigación propiamente dicha muestra un cambio importante que direcciona al discurso y redefine visiones distintas en la manera en que se involucra a la región de la Triple Frontera, comienza a formar parte de esta guerra a partir de hechos distantes y circunstancias locales como la gran presencia de una colectividad islámica la cual la lleva a "estar en la mira" constantemente.

Esta es una de las características que podemos observar en cuanto a la señalética, su funcionamiento en los días posteriores a los atentados del 11 de septiembre de 2001 y que se mantienen en las siguientes noticias publicadas en el transcurso de ese año.

Estos aspectos serán desarrollados con profundidad durante la investigación que precede a este nuestro primer acercamiento al discurso de Misiones On Line sobre la triple frontera.

También los textos seleccionados nos permitirán observar distintos niveles del discurso, distintas voces que en un principio podríamos pensar responden únicamente al discurso hegemónico que se constatan en investigaciones realizadas en torno a las publicaciones realizadas por medios nacionales (Clarín y La Nación) y las cuales hablan de que en un principio estos medios reproducían el mismo discurso de los medios internacionales para después pasar a mostrar visiones opuestas alrededor de la Triple Frontera cuando comenzaron a tener en cuenta voces de otros actores que empezaron a denunciar la “demonización de la región”.

En contraposición a esto encontramos que en el titular de la tercer nota del corpus y que ha sido realizada por un periodista que en ese momento se desempeñaba en Misiones On Line ya se menciona el “estigma” de la triple frontera y se intenta presentar otras voces en una entrevista que sin embargo aún no está despegada de preconceptos hacia la comunidad islámica sobre todo en las preguntas realizadas por el periodista.

Aquí vemos claramente la cuestión identitaria y la categoría de estigma, categoría fuerte si las hay, que se utiliza y es una marca imborrable con la que se identifica a la gran población de origen árabe que habita la región.

Nótese que siempre se hace referencia a la Triple Frontera como una región con características que le son propias y distintas a la de cada uno de sus países que la componen como ya se ha señalado con anterioridad.

Este punto es importante destacar pues se crea una realidad alrededor de una zona transnacional con una dinámica propia y que escapa a los controles de cada uno de los países que lo componen y de este modo se genera en las tematizaciones sobre la región la necesidad de recurrir a todos los esfuerzos para controlar lo que en esta “zona caliente” ocurre, esto incluye la “colaboración” en la coordinación del monitoreo de la región de Estados Unidos y luego la necesidad de que intervenga directamente con presencia de sus tropas que se

manifiesta en el constante pedido de ingreso con inmunidad parlamentaria de parte de este país.

Nuestro corpus también nos permitirá observar las diferentes opiniones que se originan en torno a la Triple Frontera entre las que se podrán corroborar tanto la presión existente desde los Estados Unidos por tener un mayor control en la región, las medidas del Estado Nacional que de alguna manera responden a lo solicitado por ese país y la preocupación del Estado Provincial de que la zona sea un foco de conflicto por parte de Estados Unidos en su lucha contra el terrorismo.

También encontramos voces de fuentes como el Washington Times, autoridades de Estados Unidos, organismos como el FBI o la CIA, secretarías nacionales y autoridades nacionales, representantes ejecutivos de la provincia de Misiones, notas de opinión del medio local, cables de agencias internacionales, autoridades del ejército nacional, legisladores nacionales, representantes estadounidenses de asociaciones antiterroristas, referentes de la comunidad árabe en Foz de Iguazú, etc.

Así podremos analizar las distintas opiniones que se generan en la Triple Frontera a partir de los hechos ocurridos el 11 de septiembre de 2001, pero volveremos a recalcar que estos hechos en algunos momentos del discurso se retroalimentan de sucesos anteriores que al estar aún sin explicación permiten que el lector mantenga la duda sobre la injerencia o no de las tipificaciones que se realizan en la triple frontera.

Últimamente la “guerra global contra el terrorismo” transcurre en otros puntos geográficos y en consecuencia la Triple Frontera ya no es noticia tan recurrente en cuanto a la búsqueda de “terroristas” pero generalmente aparece en las noticias relacionadas a hechos de contrabando, narcotráfico, corrupción, etc.

No sabemos en que terminará esta caza de brujas pero siempre que haya algún hecho de violencia que atente contra el poder hegemónico tomándolo por sorpresa aunque sea en el lugar más distante seguramente los ojos del mundo virarán para esta “zona caliente” porque los “estigmas” no se borran fácilmente y como diría algún que otro titular mantienen a “La Triple Frontera en la mira”.

## **Bibliografía**

- ABÍNZANO, R. *Interacciones transfronterizas y procesos socioculturales de la integración: los movimientos sociales regionales ante el impacto del Mercosur*. Informe Final. Secretaría de Investigación y Postgrado. FHyCS. UNaM. 2002.
- ALSINA, M. (1989). *La construcción de la noticia*. Barcelona, Paidós.
- DIJK, T.,VAN, (1990). *La noticia como discurso*. Barcelona, Paidós.
- GARCÍA, M. (2004). *Narración. Semiosis/Memoria*. Posadas, Misiones. Editorial Universitaria.
- GIDDENS, A. (1995). *La Constitución de la Sociedad*. Buenos Aires, Amorrurtu Editores.
- LOZANO, J. y otros. (1989). *Análisis del discurso*. Madrid, Cátedra.
- MONTENEGRO, S. y otros. (2006). *La triple Frontera: Globalización y construcción social del espacio*. Buenos Aires. Miño y Dávila.
- VOLOSHINOV, V. (1976). *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires, Nueva Visión.